

A edição de número 36 da Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo publica textos que abordam a literatura em relação com a história e a memória, estabelecendo um diálogo necessário e relevante para a análise dos textos literários. Beatriz Sarlo já alertou para o caráter conflituoso do passado em decorrência do embate entre a história e a memória e das relações de dúvida e desconfiança entre o fato histórico e a lembrança decorrente da experiência individual e subjetiva. Nesse sentido, também podemos mencionar Zadie Smith para afirmar que cada momento, cada história, acontece duas vezes: por dentro e por fora, e eles são duas histórias diferentes...

O primeiro artigo a integrar esta edição é de autoria de Eliziane Navarro e Marcelo Ferraz. Com o título de **COBRIR E MOSTRAR A CARA: A RECUPERAÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO NO SÉCULO XXI EM TORTO ARADO DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR E FORMAS DE VOLTAR PARA CASA DE ALEJANDRO ZAMBRA**, o texto procura desenvolver uma reflexão sobre o romance histórico analisando as obras de Itamar Vieira e Alejandro Zambra, destacando que “Embora tempo, espaço e contexto – tanto o de publicação quanto o presentificado pelos fatos históricos plasmados nas narrativas – sejam bastante diferentes, as duas obras se aproximam na medida em que servem ao resgate da memória de um aglomerado de sujeitos cujas ações deram a tônica para a construção dos fatos históricos, mas ficaram à margem da história oficial.”

**NARRAÇÃO E MEMÓRIA: A HERANÇA DE EVANGELINA EM AZUL-CORVO**, título do artigo de Thayná Cavalcante Marques e Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, problematiza a questão de que a “literatura contemporânea e o romance contemporâneo, por extensão, não precisam fundamentalmente representar a atualidade, mas se compreender nela”. Nesse sentido, há uma preocupação em pensar a posição desse narrador contemporâneo, produzido em um contexto para pensar o presente e seus problemas, considerando seus posicionamentos ideológicos e a crise de identidade na sociedade contemporânea. Ao se proporem a analisar a obra de Adriana Lisboa publicada em 2010, Marques e Cruvinel pretendem “discutir e compreender a maneira pela qual essa narradora herdeira de uma memória intergeracional, se posiciona e se completa, a fim de compreender não só a história individual, subjetiva, uma memória-interna (subjetiva, de experiência, específica da narradora-personagem), como uma memória-externa (coletiva/social), no sentido também de compreender a história do Brasil, entender a coletividade que contribui para a formação de identidade dela.”

Janaína Buchweitz e Silva e Claudia Lorena Fonseca trazem um estudo a partir do livro-reportagem **Cova 312**, da jornalista Daniela Arbex publicado no ano de 2002. **A ESCRITA COMO CONTRAPONTO AO ESQUECIMENTO: TESTEMUNHO E MEMÓRIA TRAUMÁTICA EM COVA 312** “não se configura como romance-reportagem no sentido

mais corrente do termo, apesar do tom narrativo, muitas vezes lírico, pois não ficcionaliza de fato o real, entre outros motivos, porque a narrativa tem seu fluxo interrompido pelas imagens a cada final de capítulo, como a nos lembrar que de reportagem se trata. No entanto, dialoga com o romance-reportagem brasileiro do período ditatorial no sentido em que a partir do dado factual opera como denúncia das atrocidades cometidas no período da ditadura civil-militar no Brasil, dando a conhecer os fatos ocorridos nesse período, operando também no sentido de não deixar que estes sejam esquecidos, aproximando-se, portanto, do gênero romance-reportagem.”

**A MEMÓRIA DA DITADURA EM DOIS ROMANCES LATINO-AMERICANOS: A LOUCURA E A GLÓRIA**, de Analice Sousa Gomes e Renata Rocha Ribeiro, procura “evidenciar as diferenças e semelhanças estéticas do uso da memória nos romances *Bêbados e sonâmbulos*, de **Bernardo Carvalho**, e *Duas vezes junho*, de Martín Kohan, partindo da concepção de memória apresentada por Henri Bergson em *Matéria e memória* (1999)”. As memórias individuais convergem para o cenário histórico do período das ditaduras da segunda metade do século XX no Brasil e na Argentina e procuram problematizar a relação dos indivíduos com a perspectiva mais ampla da opressão, visto que o sofrimento individual não pode ser diluído e a experiência da dor sufocada por relatos objetivos da história oficial. Ao se situar nesse campo de leitura, a análise evidencia que “a fragmentação e os recortes do narrado pelas personagens produzem importante efeito estético para a representação de memórias traumáticas.”

Jehniifer Penning e Helano Jader Cavalcante Ribeiro apresentam o artigo **NO MEIO DOS ESCOMBROS, A MEMÓRIA. SHOAH E O TRAUMA NA QUEDA**. O estudo se propõe a analisar o romance *Diário da Queda* publicado em 2011, de autoria de Michel Laub, considerando os conflitos das personagens e as questões que envolvem o trauma decorrente do contexto da Segunda Guerra Mundial. As memórias da guerra e o horror ainda se fazem presentes e se constituem em campo de reflexão necessário para pensar o passado, o presente e o futuro, considerando um passado que teima em se reinventar e negar a si mesmo, o que acaba por corromper a subjetividade e fazer emergir o trauma como uma constante, marcado pela angústia da sua permanência. Penning e Ribeiro afirmam que “o que está em questão é o próprio modo de construção da narrativa, que põe em evidência a memória e o modo como ela aparece nas recordações do narrador. A escrita, dessa maneira, atua em conjunto com a memória. Como sabemos, o passado é recordado em parcelas e essas lembranças fragmentadas aparecem no livro, demarcando essa descontinuidade em representar esse mesmo passado.”

**OS ESCRITOS CRÍTICOS E POLÍTICOS EM MEMÓRIA POR CORRESPONDÊNCIA (2016), DE EMMA REYES**, artigo de Christine Gryscek e Altair Martins, visa o estudo do romance epistolar que reúne vinte e três cartas de Emma Reyes. Escritas para o amigo Germán Arciniegas entre 1969 e 1997, as cartas “contam a infância de Emma, com detalhes preciosos, em uma tentativa de reconstrução e apresentação do seu passado em um registro externo, para além das lembranças carregadas em sua cabeça. Emma configura sua narrativa como uma escrita modelável, em que os traços de dureza são associados a pontos delicados e ao seu senso de humor. Assim, a escritora constrói para seu amigo, e depois para os demais leitores, um retrato seu quando criança, em um recorte específico de sua vida e experiências

na Colômbia além de, em conjunto, apresentar o funcionamento de instituições sociais.”

Luciane Botelho Martins assina o artigo intitulado **ACONTECIMENTO DISCURSIVO EM MAFALDA: ECOS DA MEMÓRIA DO CICLO DE –AZOS**, que tem como objetivo abordar a memória dentro do acontecimento discursivo, refletindo a partir dessa abordagem sobre o gênero híbrido da tirinha do cartunista argentino Joaquín Salvador Lavado - o Quino -, criador da personagem Mafalda. Martins destaca que “Através de Mafalda, Quino apresenta uma nova forma de ‘fazer tirinha’, pois suas personagens refletem as diferentes formas de pensar os conflitos, as angústias e as inquietudes da sociedade. Decorre daí uma abordagem distinta das personagens, as quais são tomadas tanto sob o ponto de vista psicológico quanto sob o ponto de vista social, refletindo, dessa forma a realidade argentina, mesmo que essa realidade corresponda a de uma parcela dessa sociedade – aquela que se autodeclarava como classe média.”

**MEMÓRIAS E RESISTÊNCIA NA POÉTICA DAS ESCOLAS DE SAMBA**, artigo de Jackson Raymundo, parte do reconhecimento do desejo e da importância das comunidades periféricas contarem a sua própria história, de apresentarem uma reflexão sobre si a partir das suas próprias experiências, vivências e produções culturais. Os desfiles das escolas de samba, portanto, é mais do que as Folias de Momo, constituindo-se “como arte no sentido pleno da palavra. Amalgamando diferentes linguagens artísticas e midiáticas - a música, a dança, a poesia, as artes visuais, o teatro, o circo, a robótica, o cinema, a moda etc. -, as escolas de samba consolidaram um *gênero artístico* novo.” Essa abordagem que dialoga com uma espécie de ópera popular - por agregar vários gêneros em um único momento, espaço, vivência - é entendido por Raymundo da seguinte maneira: “sublinha-se que é no que pese as escolas de samba terem vida ao longo do ano e ser o desfile precedido de muitos ensaios e do trabalho de diversos setores, é na avenida que ele se concretiza. Não há alegoria, samba-enredo, encenação de comissão de frente ou bateria que se realize fora da passarela, no tempo estipulado.”

Em **A REPRESENTAÇÃO DA TORTURA EM DOIS CONTOS DE JÚLIO CÉSAR MONTEIRO MARTINS: “O MÉTODO” E “A POSIÇÃO”**, Arnaldo Franco Junior aborda a tortura como um elemento articulador da narrativa, preocupando-se com o aspecto da sua banalidade, do entendimento de que essa relação entre os indivíduos a partir do poder de um sobre o outro torne esse tipo de violência aceita sem maiores constrangimentos ou impactos sobre a sociedade. Os contos produzidos no contexto dos anos de 1970 (*O método e A posição*) se situam como denúncia sobre essa normalidade da prática da tortura. Franco Jr conclui que o “problema da representação da tortura nos dois contos analisados nos permite observar a injunção da dimensão ética sobre a dimensão estética no caso da representação do extremo. A tortura, assim como o corpo morto ou degradado, é um extremo vincado pela violência e sua representação impõe questões éticas para os usos que um escritor ou artista faz de seu material de trabalho.”

**ÉTICA, CEGUEIRA MORAL E MODERNIDADE LÍQUIDA: DISCUSSÕES A PARTIR DE JOSÉ SARAMAGO E ZYGMUNT BAUMAN** é o artigo que encerra esta edição da *Literatura e Autoritarismo*. De autoria de Mariana Costa Nascimento e Terezinha Oliveira, o trabalho aproxima o romance de Saramago - *Ensaio sobre a cegueira* - do conceito de *cegueira moral* de Bauman. O propósito da discussão se ampara na problematização da perda

---

dos vínculos sociais a partir do projeto de civilização, “já que a dissolução dos vínculos humanos, de princípios éticos e de solidariedade, permeia a literatura. O livro narra a história de uma epidemia de cegueira branca que se espalha pela cidade causando situações caóticas. A cegueira vivenciada pelos personagens da literatura, não é decorrente de problemas físicos, mas está relacionada a perda de sensibilidade ao sofrimento dos outros, ou seja, trata-se de uma cegueira moral.”

Agradecemos a confiança dos pesquisadores que disponibilizaram seus textos para integrarem esta edição da Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo e esperamos que a publicação consiga levar essas temáticas e discussões a leitores interessados que, por sua vez, continuem a construir espaços para diálogos com base em um pensamento livre e consciente.

**João Luis Pereira Ourique**  
**Cláudia Lorena Vouto da Fonseca**  
**(Organizadores)**

---

**COBRIR E MOSTRAR A CARA: A RECUPERAÇÃO DO ROMANCE  
HISTÓRICO NO SÉCULO XXI EM *TORTO ARADO* DE ITAMAR  
VIEIRA JÚNIOR E *FORMAS DE VOLTAR PARA CASA* DE ALEJANDRO  
ZAMBRA**

[Covering and Showing the Face: Possibilities of Recovering Historical  
Novel in the 21st Century in *Torto Arado*, by Itamar Vieira Júnior and  
*Formas de voltar para casa*, by Alejandro Zambra]

Eliziane Navarro<sup>1</sup>  
Marcelo Ferraz de Paula<sup>2</sup>

**Resumo:** O retorno ao passado é uma necessidade histórica. Mesmo em tempos que urdem a construção de uma identidade nacional e independente, sobretudo nos países colonizados, é preciso recuperar o passado, avaliar a história oficial e então reconstruí-la, considerando feitos da margem social silenciada até então. A isto se dedica o romance histórico. Este estudo visa analisar a possibilidade de recuperação do passado em dois contextos diferentes: a Ditadura Militar Chilena por meio da narrativa ficcionalizada da memória no romance *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra, de 2003, e a escravidão no Brasil reverberada na obra *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, de 2018. Dentro de suas especificidades, essas abordagens do discurso histórico, esteticamente organizado, reverberam a intenção máxima do romance histórico enquanto categoria, ao conceber a história como fator diretivo das ações dos personagens, de maneira a ter na formulação de uma consciência identitária, seu fim último.

**Palavras-chave:** Romance histórico; *Formas de voltar para casa*; Ditadura Chilena; *Torto Arado*; Escravidão.

**Abstract:** The return to the past is a historical necessity. Even in times that urge the construction of a national and independent identity, especially in the colonized countries, it is necessary to recover the past, assess the official history and then reconstruct it, considering the achievements of a social margin, that was silenced until then. The historical novel is dedicated to this. This study aims to analyze the possibility of recovering the historical past in two different contexts: the Chilean Military Dictatorship through the fictionalized narrative of memory in Alejandro Zambra's novel *Formas de voltar para casa*, published in 2003, and the context of slavery in Brazil reverberated in the book *Torto Arado*, by Itamar Vieira Júnior, from 2018. Within their specificities, these two approaches to historical discourse, aesthetically organized, reverberate the maximum intention of the historical novel as a category, when conceiving history as a guiding factor of actions of the characters, in order to have the ultimate end in the formulation of an identity consciousness.

**Keywords:** Historical Novel; *Formas de voltar para casa*; Chilean Dictatorship; *Torto Arado*; Slavery.

Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do Passado antes que o Tempo passe tudo a raso. (Cora Coralina)

---

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. E-mail: efnavarro4@gmail.com

2 Professor de Teoria Literária da Universidade Federal de Goiás (UFG) e membro do quadro permanente de professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL-UFG).

## 1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

É bem possível que o narrador de *Formas de voltar para casa* esteja certo ao afirmar que “ler é cobrir a cara, escrever é mostrá-la” (ZAMBRA, 2014, p. 34). Isso porque ler, em primeira instância, nos obriga a conviver com o discurso que a nós é posto. Assim, toda a subversão, para o bem e para o mal, intrínseca ao ato da leitura proposto por Candido em *O direito à literatura* (2011) é um processo inicialmente interno e pessoal, uma vez que, mesmo a oposição à uma ideia, nasce da aceitação daquilo enquanto discurso válido.

Por outro lado, o fator exposição, que subjaz ao trabalho com a escrita, atinge uma espécie de desnudamento coletivo, na medida em que o sujeito que escreve se opõe ao individualismo, abrindo-se à alteridade. Escrever, nesse sentido, é tomar partido, é ato político, é representação: dentre as muitas perspectivas pelas quais uma história pode ser contada, o escritor faz uma opção. E é por meio dessa escolha que ele reafirma ou critica, desconstrói ou sustenta, o estatuto de autoridade da história oficial.

A metáfora nos cabe ainda para discutir a evolução do romance histórico enquanto gênero dinâmico, que se molda aos interesses sociais na medida em que o mundo se transforma. São esses elementos consonantes à construção da narrativa e transformados pelas alternativas históricas de cada tempo que nos interessa nesse estudo, não sob a intenção de separá-los conforme cada período do romance em um caráter normativo, mas para entender quais ponderações históricas atravessam as escolhas dos autores.

Com essa perspectiva, interessa-nos aqui discutir conceitos básicos do romance histórico, considerando elementos do modelo tradicional, nos moldes de George Lukács (2009; 2011), resgatados por Mata Induráin (1995), até as especificidades do então denominado “novo romance histórico”, aqui representados teoricamente por Fernando Aínsa (2003) e Seymour Mentón (1993).

No que diz respeito às obras literárias, centraremos nossa reflexão no romance *Formas de voltar pra casa*, publicado em 2011, que trata de um narrador e suas relações com o regime político do Chile, desde a infância durante a ditadura de Pinochet até o período adulto, no país redemocratizado, e no romance *Tordo Arado* (2018), de Itamar Vieira Júnior intitulado *Torto Arado*, cujo enredo se centra em duas irmãs que (sobre)vivem à violência em um cotidiano rural marcado pela luta pelo direito à terra. O romance, ganhador do Prêmio Leya do mesmo ano e, até agora, finalista dos prêmios Jabuti e Oceanos 2020, desconforta seus leitores ao escancarar a não efetividade da Lei Áurea, que convenientemente não chegou ao sertão do Brasil.

Embora tempo, espaço e contexto – tanto o de publicação quanto o presentificado pelos fatos históricos plasmados nas narrativas – sejam bastante diferentes, as duas obras se aproximam na medida em que servem ao resgate da memória de um aglomerado de sujeitos cujas ações deram a tônica para a construção dos fatos históricos, mas ficaram à margem da história oficial. É esse resgate que nos possibilita lançar um olhar crítico sobre o presente, principalmente considerando que o passado nos dá uma perspectiva fundamental para entender o presente.

## 2 ROMANCE HISTÓRICO (OU) QUANDO O PRIVADO ENCONTRA O PÚBLICO

Há um substrato íntimo que interliga História e Literatura. Isso porque, além de olhar para o mesmo material, essas duas áreas têm em sua constituição o ato de recriar práticas humanas a partir da elaboração no tempo (NUNES, 1988). Essas recriações, no entanto, são produzidas de formas distintas nas duas áreas: o campo literário, por exemplo, pressupõe um processo de ficcionalização, enquanto o que sustenta o discurso historiográfico é a fundamentação das informações, já que “la historia desarrolla un discurso realista y la novela historica un discurso ficticio.” (MATA-INDURÁIN, 1995, p. 44).

De qualquer forma, é inegável que ambas podem contribuir de maneira relevante uma com a outra, como propõe Dominique Lacapra ao problematizar a relação entre textos e contextos na historiografia:

(...) a questão mais sugestiva colocada pelo romance à historiografia talvez seja se a escrita contemporânea da história pode aprender algo de natureza autocrítica, a partir de um modo de discurso que ela frequentemente tenta usar ou explicar de maneira excessivamente reducionista. Uma forma diferente de leitura de romances pode nos alertar não apenas para as vozes contestatórias e os contra-discursos do passado, mas também para as formas nas quais a própria historiografia pode se tornar uma voz mais crítica nas “ciências humanas”. (LACAPRA, 1991, p. 122)

Em outros termos, seria esse acesso ao discurso aquém do oficial, possibilitado pelo romance, que aplacaria a problemática da autoridade quase dogmática da historiografia.

Esse exemplo de expressiva contribuição de uma área à outra, no entanto, não exclui o fato de que há especificidades em cada campo, pois produzem reações críticas distintas em termos de reflexões a respeito dos fatos históricos (INDURÁIN, 1995). O romance histórico intensifica e dramatiza essa relação ao colocar em seu núcleo o desafio do autor de “encontrar un equilibrio estable entre el elemento y los personajes históricos y el elemento y los personajes ficcionales, sin que uno de los dos aspectos ahogue al outro” (INDURÁIN, 1995, p. 14).

É George Lukács (2011) quem determina as bases para essa discussão, situando o nascimento do romance histórico no século XIX, a partir das obras de Walter Scott. Ainda que adote uma perspectiva predominantemente filosófica, é possível perceber que, para o crítico húngaro, a definição do romance histórico perpassa diversos elementos formais caracterizadores, como um contexto historiográfico com relativo distanciamento temporal, personagens históricos com comportamento condizente com o seu tempo, mas que não são os protagonistas; enredo fictício com personagens também inventados; conflitos provenientes das relações entre o que é fictício e o que é histórico. (LUKÁCS, 2011). Acerca dos elementos definidores, é importante ressaltar que é:

de la relación entre los personajes centrales ficticios, y los colaterales, de carácter histórico, derivan algunas de las claves fundamentales de la trama novelesca, que explican, por ello mismo, muchos de los comportamientos de los personajes,

---

tanto reales como fictícios, así como también las soluciones que se va dando a los conflictos que a lo largo del relato se han ido presentando, hasta culminar con la solución o desenlace final” (MARQUEZ RODRIGUEZ, 1991, p. 22)

Assim, o romance instaura uma relação dinâmica entre vida pública e privada, uma interferindo na outra, na medida em que, através do acesso do personagem comum – não o herói histórico – aos fatos históricos, o leitor compreenda os sentimentos humanos da época. Portanto, não se trata somente de pôr a história como um plano de fundo, conforme diz Marquez Rodriguez em sua *Historia y ficción en la novela venezolana*:

Para él no se trata de revivir, pura y simplemente comportamiento de los seres humanos que actuaron en los acontecimientos que configuran ese pasado, pero sin perder de vista el carácter continuo de la historia, y por tanto la posible relación que esos comportamientos tengan con el presente. (MARQUEZ RODRÍGUEZ, 1991, p. 27)

É preciso que haja uma simbiose entre passado e presente. A história aqui é percebida enquanto construção, não como um fenômeno natural e, nessa perspectiva, o sujeito, enquanto produtor da sua história individual, se acopla a outros sujeitos também produtores de histórias individuais em um movimento histórico maior e passível à revolução. Como se o romance, por meio dessas categorias estruturais, procurasse a totalidade de um momento específico, mesmo enquanto gênero fadado à fragmentação (LUKÁCS, 2009).

Se são as circunstâncias histórico-sociais que determinam o nascimento do romance histórico (MATA-INDURÁIN, 1995), são também elas que o transformarão com o decorrer do tempo. Para dar conta dessas transformações, o olhar eurocêntrico do esquema tradicional é contraposto às produções das ex-colônias, onde a ânsia por uma revisão dos acontecimentos históricos alcança inúmeros intelectuais, cujo compromisso com a construção de uma consciência nacional demanda, a rigor, a constante subversão da história oficial, de matiz cultural e epistemologicamente hegemônico.

Seymour Mentón (1993) classifica essas tendências como o romance histórico contemporâneo ou novo romance histórico<sup>3</sup> ou ainda romance histórico latino contemporâneo, cujas características compreendem, além da apresentação de ideias filosóficas que reverberam a impossibilidade de se conhecer a verdade histórica, a ciclicidade da história (ainda que com espaço para o imprevisível), a distorção dos fatos históricos feita de forma consciente, a intertextualidade, a metaficção, a ficcionalização dos personagens históricos e, por fim, o aparecimento dos conceitos bakhtinianos de dialogismo, carnavalização, paródia e heteroglossia (MENTÓN, 1993).

Para alcançar a criticidade esperada, o esquema contemporâneo põe em xeque os heróis históricos, a fim de humanizá-los, mostrando-os com virtudes e defeitos. Diferentemente dos heróis analisados por Lukács que, embora secundários, ainda se conservavam

---

3 Parte da crítica desconsidera essa nomenclatura por acreditar que ela denota a existência de um romance histórico em oposição ao adjetivo novo.



intocáveis, no novo romance esse herói pode se deixar levar pelas paixões humanas. É essa rasura da história oficial que bem caracteriza o romance histórico do século XX.

### 3 DUAS POSSIBILIDADES

Diante de tantas faces possíveis, Alejandro Zambra adota o estatuto da marginalização máxima para tratar do obscuro período da ditadura militar chilena: a infância. Mais que isso, a infância no interior de uma família em que “não havia mortos nem havia livros.” (ZAMBRA, 2014, p. 53). A obra revela as inquietações de um narrador que busca nas memórias do passado – a infância durante a ditadura de Pinochet – a conciliação com um presente ainda em desassossego.

A marginalização também compõe o enredo de *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior. Nele, toda a família de Zeca Chapéu Grande, incluindo suas filhas Bibiana e Belonísia, vivem em regime de servidão na fazenda Água Negra, nos confins do sertão brasileiro. O romance, contado por três vozes distintas, Bibiana, Belonísia e a entidade que, por viver desde o Brasil colonial, se preocupa com o povo e tenta interferir na vida social, na medida em que se apossa do corpo de algumas personagens, tem início com um acidente, no qual uma das irmãs corta sua própria língua e perde para sempre a fala. No decorrer do romance, descobrimos que a que perde a língua é justamente aquela que tem uma consciência natural da situação de seu povo, mas que ficará impossibilitada de lutar pelos seus por conta da deficiência e marginalização na qual sua situação a confina.

A perspectiva de um menino que, depois de adulto, busca na história dos outros a re-significação da culpa por sua falta de inserção nos fatos históricos e de três vozes que vão descobrindo, ao longo do romance, a dimensão da estrutura política na qual estão inseridas nos permite acessar o contexto ditatorial chileno e a escravidão brasileira com autenticidade só possível em obras que alcancem o outro lado da cerca da história oficial, uma marca indelével do novo romance histórico. Nas palavras de Fernando Aínsa, em *Reescribir el pasado – historia e ficción en América Latina*:

(...) Esta es la característica más importante de la nueva novela histórica latino-americana: buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más vital, aunque parezca inventado, aunque en definitivo lo sea. (AÍNSA, 2003, p. 111-112)

É sob essa perspectiva, que elege como característica primordial à caracterização do romance histórico e a historicidade enquanto elemento determinante para um enredo composto por personagens comuns que se conscientizam da confluência entre esfera pública e privada, que propomos a análise aqui exposta.

O romance de Zambra é delimitado temporalmente por dois terremotos: um historicamente marcado como um dos mais devastadores do país, ocorrido em 3 de março de 1985; e o outro no presente da narrativa, com o país já redemocratizado. A fixação da ação em

um passado histórico com relativo distanciamento temporal é particularidade do romance histórico, conforme Carlos Mata Induráin (1995). É importante lembrar que não se trata apenas de situar o enredo em um contexto histórico, mas de reconstruir os hábitos e a vivência da época, o que Zambra alcança na medida em que descreve o cotidiano de cuidados das famílias com as relações pessoais estabelecidas, próprio de quem (sobre)vive, dia após dia, às misérias do autoritarismo legitimado. Como quando descreve o cotidiano dos alunos da época:

(...) Havia certa beleza no gesto, pois éramos então justamente isso, personagens secundários, centenas de meninos que cruzavam a cidade mal equilibrando as bolsas de lona. Os moradores do bairro experimentavam o peso e faziam sempre a mesma piada: parece que você leva pedras na mochila. O centro de Santiago nos recebia com bombas de gás lacrimogêneo, mas não levávamos pedras e sim tijolos de Baldor ou Ville ou Flaubert. (ZAMBRA, 2003, p. 30)

Outro exemplo é a surpresa do narrador quando Claudia o convida para adentrar à sua casa, em uma época em que o espaço doméstico era estritamente protegido de estranhos:

(...) naquela época ninguém esperava isso. Cada casa era uma espécie de fortaleza em miniatura, um reduto inexpugnável. Eu mesmo não podia convidar amigos, porque minha mãe sempre dizia que estava tudo sujo. Não era verdade, porque a casa reluzia, mas eu pensava que talvez houvesse certo tipo de sujeira que simplesmente eu não distinguia, que quando fosse grande quem sabe visse camadas de pó onde agora não via mais que o piso encerado e madeiras lustrosas. (ZAMBRA, 2003, p. 16)

E a mudança de comportamento, com a decaída do regime:

Pedi a Claudia que me contasse o que havia acontecido: de que maneira as coisas tinham mudado para que agora minha presença fosse natural. É que as coisas estão mudando pouco a pouco, disse ela: muito lentamente as coisas estão mudando. Já não é necessário que você espione Raúl, pode vir me ver quando quiser, mas não é mais necessário que faça nenhum informe, insistiu, e não tive outro remédio senão ir embora remoendo um profundo desconcerto. (ZAMBRA, 2003, p. 25)

O hibridismo entre o discurso historiográfico e as memórias ficcionalizadas do narrador está presente em toda a construção narrativa de Zambra já que é possível acompanhar fatos que remetem ao auge e a decaída de Pinochet e mesmo ao processo de democratização, por meio das referências às eleições presidenciais em que Piñera é eleito presidente.

Diferente de Zambra, Vieira Júnior não delimita o seu romance em um marco histórico definido. No entanto, o foco narrativo se plasma no contexto dos conflitos pela terra no sertão do Brasil. Presentificado nesse contexto está o período escravocrata que, embora

mais de cem anos após a Lei Áurea, ainda reverbera o rastro da violência senhoril e patriarcal do regime outrora abolido, mas que o presente não deixou de legitimar, já que “(...) foi com as casas de barro e nossos corpos como mobília que venderam a terra a um casal com dois filhos.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 186), e ainda “além da dívida de trabalho para com os senhores da fazenda, não havia nada para deixar para os filhos e netos.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 197).

O romance traz aspectos únicos da vida sofrida no sertão ao descrever o cotidiano de Zeca, um respeitado curador da região, e os filhos nas plantações; o sofrimento com a natureza, ora muita chuva, ora muita seca, e a situação das mulheres, que mesmo subjogadas lutam por seu espaço. A vida é cíclica e hierárquica no que tange à exploração: crianças exploradas pelos adultos; mulheres exploradas por seus maridos, maridos explorados pelos gerentes; gerentes explorados pelos patrões, como demonstrado no extrato abaixo:

O gerente queria trazer gente que <<trabalhe muito>> e <<que não tenha medo de trabalho>>, nas palavras de meu pai, <<para dar seu suor na plantação>>. Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. Podia colocar roça pequena para ter abobora, feijão, quiabo, nada que desviasse da necessidade de trabalhar para o dono da fazenda, afinal, era para isso que se permitia a morada. Podia trazer mulher e filhos, melhor assim, porque quando eles crescessem substituiriam os mais velhos. (...) Vi meu pai dizer para o meu tio que no tempo de seus avós era pior, não podia ter roça, não havia casa, todos se amontoavam no mesmo espaço, no mesmo barracão. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 42)

Além da dívida de gratidão que os prende à terra, o romance discute as relações dessa gente com as sessões de jarê e a importância de suas crenças ao mostrar a tentativa colonial de imposição do cristianismo para esses seres que, embora livres, ainda são considerados os bárbaros que “precisam” que o processo “civilizatório”, orquestrado pelos brancos, salve suas almas.

No que diz respeito ao tempo histórico, em *Torto Arado* é possível perceber o início da sindicalização e as organizações para as lutas pela terra, seguindo a mesma sistemática de todas as lutas com o mesmo fim no país: a justiça positivada usada a favor dos grandes proprietários, a corrupção e a invenção de mentiras. Percebe-se, ainda, a entrada em vigor das leis ambientais quando o novo gerente proíbe o sepultamento dos mortos no cemitério da Viração pela proximidade com o rio, sob a justificativa de que “era crime contra as matas. Contra a natureza. Que o cemitério estava próximo ao leito do rio.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 189). É importante lembrar ainda que, quando a voz da entidade narra o romance, na terceira fase, tem-se um resumo da história do Brasil desde a colonização, passando pela dominação dos indígenas, a chegada dos negros e os ciclos extrativistas.

Um fato histórico determinado pelas ações dos personagens plasmado no romance é o início da demarcação das terras indígenas a partir da identificação dos moradores como indígenas “(...) dissemos que éramos índios. Porque sabíamos que mesmo que não fosse

respeitada, havia lei que proibia tirar terra de índio. E também porque eles se misturavam conosco, indo e voltando de seu canto, perdidos de suas aldeias.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 187.).

Em *Formas de voltar para casa*, é possível acompanhar a condição de personagem secundário do narrador frente à movimentação política que é marcada na obra desde o início, quando, por querer brincar com as meninas na noite do terremoto, o narrador entra na cabana delas e é acusado de querer violá-las, sem nem compreender a dimensão do termo. É perceptível também a representação da figura de Pinochet, quase sempre apresentado simplesmente um personagem da televisão ou o nome indistinto grafado em uma frase pichada no muro.

Na época eu estava e sempre estive e sempre estarei a favor do Colo-Colo. Quanto a Pinochet, para mim era um personagem da televisão que conduzia um programa sem horário fixo, e eu o odiava por isso, pelos aborrecidos pronunciamentos em cadeia nacional que interrompiam a programação nas melhores partes. Tempos depois o odiei por ser filho da puta, por ser assassino, mas na época o odiava somente por aqueles intempestivos shows que meu pai olhava sem dizer palavra, sem conceder mais gestos que uma tragada mais intensa no cigarro que levava sempre grudado na boca. (ZAMBRA, 2014, p. 11)

A referência ao “time de Pinochet” marca o caráter evolutivo da personagem que, na infância, é a favor do clube que teve o militar como presidente honorário por imposição desde 1984, sem conhecer a dimensão política atrelada a isso. No entanto, o narrador continua simpático ao Colo-Colo mesmo no presente, quando já atingiu a compreensão de que o time, tido como único elemento capaz de unificar o Chile, pode ter atrasado o golpe do ditador e cujo jogador símbolo, Carlos Caszely, que teve familiares torturados, fez um dos atos mais memoráveis de resistência à ditadura ao se negar a cumprimentar o então presidente em público (ITURRIAGA, 2003).

Anos depois, na viagem de volta ao bairro da infância, o narrador e Claudia ressignificam suas memórias diante do Estádio Nacional do Chile, que serviu como Centro de detenção e execução durante a ditadura.

Caminhamos pela avenida Grécia, passamos pela Faculdade de Filosofia e então me lembro de alguma história ou centenas de histórias sobre aquele tempo, mas me sinto um pouco bobo, parece que tudo o que posso contar é irrelevante. Chegamos ao Estádio Nacional. O maior centro de detenção em 1973 sempre foi, para mim, nada mais que um campo de futebol. Minhas primeiras lembranças são meramente esportivas e alegres. Sem dúvida foi ali, nas arquibancadas desse estádio, que tomei meus primeiros sorvetes. A primeira lembrança de Claudia também é alegre. Em 1977 anunciou-se que Chespirito, o comediante mexicano, viria com todo o elenco de seu programa para dar um espetáculo no Estádio Nacional. Claudia tinha então quatro anos, via o programa e gostava muito. Seus pais se negaram, em princípio, a levá-la, mas no final cederam. Foram os quatro e

Claudia e Ximena se divertiram bastante. Muitos anos mais tarde Claudia soube que aquele dia tinha sido, para seus pais, um suplício. Que a cada minuto pensaram no absurdo que era ver o estádio cheio de gente rindo. Que durante todo o espetáculo eles tinham pensado apenas, obsessivamente, nos mortos. (ZAMBRA, 2003, p. 61)

Há uma clara distinção entre as duas famílias e seus papéis na sociedade. Essa diferença também é sentida em outros momentos, quando o narrador se reconhece, durante as conversas na escola após a redemocratização, como pertencente a uma família da qual ninguém morreu, ninguém desapareceu ou foi torturado. Quando seu amigo, ainda criança, lembra que era o responsável por fazer cópias de *La Batalla de Chile* para os pais distribuírem aos membros do partido, o narrador afirma que não viveu nada disso. Por isso, como acusado por Eme, sua ex mulher que lê o manuscrito do romance, precisa se apropriar das memórias dos outros, inclusive a dela, para falar sobre o que não presenciou.

É Frederic Jameson quem nos adverte acerca da profundidade do evento histórico representado no romance:

Não (...) apenas a representação de um período de transição histórica, mas também, e em larga medida, a encenação de uma revolução e uma contrarrevolução; em outras palavras, de um daqueles eventos paradigmáticos, como a própria guerra, que sempre devem estar no centro de um romance histórico (...) para que ele se qualifique como tal (JAMESON, 2007, p. 188).

Nota-se, portanto, que o evento em questão há de ser capaz de mudar as estruturas sociais e que essas transformações têm que ser determinantes para o enredo. Em outras palavras, a vida privada das personagens fictícias estão interligadas com a esfera pública, como é possível perceber nas duas narrativas, cujo cotidiano dos personagens seguem as mudanças sociais e suas vidas são determinadas pelos fatos históricos.

Outra característica importante na conceituação do romance histórico é a transição da personagem de um mundo para outro. Em consonância com esse conceito, temos na personagem Belonísia – a muda - a representante dessa definição em *Torto Arado*. A personagem é descrita como representante do povo da lavoura. Desde cedo, ela contraria os planos do pai, que usa seu respeito enquanto exemplo da obediência e curador na fazenda para lutar pela construção da escola, tendo como sonho ver os filhos “com letras”. Enquanto sua irmã orgulha o pai nesse sentido, Belonísia foge da escola para ir roçar.

Quando Bibiana, sua irmã, e o esposo voltam para a fazenda – representando o máximo da consciência política sindicalizada no romance – depois de anos morando na cidade, para organizar a revolução, começamos a perceber esse jogo de transição de mundos, já que Belonísia é a irmã próxima da terra, a que vai para lavoura “como um homem”, então representando o povo simples. Embora bem demarcada nessa esfera social, ela tem uma fascinação intelectual pelo cunhado Severo que (...) caminhou por estradas, levantou sua voz em discursos, enfrentou os novos donos da terra. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 207.)

(...) queria ouvir de Severo as explicações para o que vivíamos em Água Negra. Eram histórias que se comunicavam com meus rancores, com a voz deformada que me afligia e por vezes me despedaçava, com todo o sofrimento que nos unia nos lugares mais distantes. Que juntos, talvez pudéssemos romper com o destino que nos haviam designado. (JÚNIOR 2018, p. 139)

A impossibilidade de ser a personagem que levanta a bandeira de sua classe se dá por sua deficiência e consequente marginalização. Para o romance histórico isso é primordial, uma vez que o posicionamento parcial da personagem prejudicaria o trânsito entre um mundo e o outro (LUKÁCS, 2011). Belonísia, então, se configura como uma representante do povo da roça, aqueles que têm uma profunda relação de servidão com a terra de seus senhores, mas que contata o mundo do sindicalismo, dos conflitos por meio da vivência com o cunhado.

Já em *Formas de voltar para casa*, mesmo o narrador vivendo aquém do regime político, em um bairro projetado para demonstrar a distância da realidade com nomes de ruas fantasiosos e no seio de uma família sem posicionamento – portanto conivente com o regime, como ele conclui mais tarde –, o contato com o vizinho, a tarefa de segui-lo, a escola pichada e o professor traumatizado com as torturas que sofreu são exemplos de situações que permitem a ele o desenvolvimento de uma consciência histórica. Esse percurso se reflete na locomoção do narrador em cena, já que a cada contato com a realidade, a cada informação, mais longe de casa ele vai.

É como se, mesmo sem consciência dos fatos políticos a sua volta, a vida do narrador fosse regida pelas mudanças que estes causam em sua vida individual, tornando-o, ainda que sem papel ativo na história, um sobrevivente da ditadura. O resgate dessa inconsciência, por meio da memória do narrador, margeia o desenvolvimento de uma culpa individual e dá ao percurso um caráter evolutivo.

É importante verificar que esse caráter evolutivo é possível pela mobilidade social. Como é constatado, inclusive por sua mãe em um diálogo, o narrador vivencia relações sociais e até amorosas com pessoas de níveis sociais diferentes do seu. Esse trânsito de uma classe social, contemplado por Lukács (2011) na definição do herói médio, inicia com a visita que faz a casa de Cláudia e Magali – que tem dois banheiros – onde ele começa a ter contato com a realidade do país:

E Claudia? O que tem Claudia? Claudia é de que classe social? De que classe você é agora? Ela morou em Maipú, mas não é daqui. Vê-se que é mais refinada. Você também parece mais refinado que nós. Ninguém diria que é meu filho. Desculpa, diz minha mãe antes que eu possa responder a essa pergunta que, de todo modo, não saberia responder. Me serve mais mate e acende dois cigarros com a mesma chama. Vamos fumar aqui dentro, mesmo que seu pai não goste. Me passa um. Não é culpa sua, me diz. Você era muito jovem quando saiu de casa, aos vinte e dois anos. Aos vinte, mamãe. Aos vinte, aos vinte e dois, dá no mesmo. Muito jovem. Às vezes penso como seria a vida se você tivesse ficado em casa. Alguns ficaram. O menino ladrão, por exemplo. Ele ficou aqui e se tornou um ladrão.

Outros também ficaram e agora são engenheiros. Assim é a vida: você se torna ladrão ou engenheiro. Mas não sei muito bem o que você se tornou. Eu também não sei o que meu pai se tornou, digo eu, de forma meio involuntária. Seu pai sempre foi um homem que ama a família. Foi e é. E como teria sido a vida se eu tivesse ficado, mamãe? Não sei. Teria sido pior, respondo. Minha mãe concorda. Talvez seja bom estarmos menos próximos, diz. Gosto de você como é. Gosto que defenda suas ideias. E gosto dessa menina, Claudia, para você, ainda que não seja da sua classe social. (ZAMBRA, 2003, p.69)

A ascensão social do filho promove o distanciamento da alienação dos pais e é perceptível por sua relação com a obra de Flaubert que, na infância, ao sofrer com a leitura obrigatória, faz uma ferrenha crítica ao ensino de literatura e seus professores reféns de manuais. Sem sucesso na atividade, ele se apropria do método do pai que, adepto à superficialidade, como haveria de ser alguém com o comportamento político que ele representa, o aconselha a “ler as primeiras páginas e em seguida as últimas, e só então, só depois de saber o começo e o final do romance, seguir lendo depressa.” (ZAMBRA, 2014, p. 30).

O evento remete a outra característica do romance histórico contemporâneo: a intertextualidade. Além de dizer a respeito do repertório de leitura do pai que “ao que parece só tinha lido livros em que havia um assassino” (ZAMBRA, 2003, p. 30), diz sobre o narrador, que, já no presente, voltará a ler *Madame Bovary* “com devoção, com estranha fidelidade, como se neles pulsasse algo próprio, uma pista sobre o destino” (ZAMBRA, 2014, p. 29) representando assim uma mudança em sua consciência enquanto pessoa, e mais, a identificação com a burguesia, já que é essa a constatação que ele faz à sua mãe quando ela diz ter se identificado com alguns personagens do livro que lê:

Você gosta de Carla Guelfenbein? Não sei o que responder. Respondo que não. Não gosto desses livros, desse tipo de livros. Bom, não gostamos dos mesmos livros. Gostei do romance dela, *El revés del alma*. Me identifiquei com os personagens, me emocionei. E como é possível que se identifique com personagens de outra classe social, com conflitos que não são, que não poderiam ser os conflitos de sua vida, mamãe? Falo sério, muito sério. Sinto que e não deveria falar tão sério. Que não convém. Que não vou solucionar nada reprendendo meus pais pelo passado. Que não vou ganhar nada tirando de minha mãe o direito de opinar com liberdade sobre um livro. Ela me olha com uma mistura de irritação e compaixão. Com um pouco de enfado.

Você se engana, diz, talvez aquela não seja minha classe social, concordo, mas as classes sociais mudaram muito, todo mundo diz isso. E ao ler esse romance eu senti que sim, que aqueles eram meus problemas. Entendo que te incomode que eu diga isso, mas você deveria ser um pouco mais tolerante. (ZAMBRA, 2003, p. 69)

Encontramos aqui um ponto central para a discussão da pós modernidade, o antagonismo entre centro e periferia resgatado por meio do repertório de leitura como um retrato

do insucesso da democracia social enquanto ideal e como a raiz da catástrofe do século XXI: a falta de consciência de classe. É nesse momento que a obra foge do foco narrativo, para construir, além da vida particular do narrador, uma crítica à pós modernidade e à ciclicidade dos regimes totalitários.

A ciclicidade, que caracteriza o romance histórico (MENTÓN, 1993), é percebida em *Torto Arado* na medida em que identificamos a homogeneidade na história das gerações que permeiam o enredo. A vida dos netos se ajustam a dos pais, que vivem as mesmas provações que os avós. Há inclusive comparações precisas entre os infortúnios de Belonísia e a avó Donana, e passagens que demarcam o medo de Bibiana de que as filhas cometam os mesmos erros que ela e a irmã na infância.

No que diz respeito ao caráter cíclico da história no plano narrativo de Zambra, se configura na repetição de fatos do passado: o terremoto, o reencontro com Claudia, os mesmos diálogos com a mãe em visita à sua casa e, por fim, a percepção de que no presente é ele o homem solitário e incompreendido dos quais os vizinhos desconfiaram no passado. Ademais, é característica desse gênero a metaficção, recorrente na obra de Zambra, já que o narrador deixa o leitor ciente das decisões que toma acerca do romance e das pausas que faz na escrita.

Voltei ao romance. Ensaio mudanças. Da primeira para a terceira pessoa, da terceira para a primeira, até para a segunda. Distancio e aproximo o narrador. E não avanço. Não vou avançar. Mudo de cenários. Apago. Apago muitíssimo. Vinte, trinta páginas. Esqueço esse livro. Me embriago aos poucos, adormeço. (ZAMBRA, 2003, p. 82)

Essa distinção entre os pais e o filho, entre Cláudia e a irmã, de dois lados que não se reconciliam, entre a passividade e a ação, reflete o movimento político chileno em sua dicotomia de mundos divididos, marcada e revivida em sua história, assim como outros países advindos de regimes totalitários que tem na polarização de lados o *modus operandi* da criação de um estado de exceção.

Considerando outra característica importante do romance histórico, que é a relação pública e privada, já discutida aqui, voltamos a citar o exemplo do Cemitério da Viração em *Torto Arado*. A proibição do sepultamento neste cemitério, onde o povo alcança o máximo da sua constituição enquanto invisível social, já que podem ser enterrados mesmo sem terem registros de nascimento, significa muito mais do que um afronte à terra como propriedade, mas também uma ferida à dignidade dos mesmos enquanto seres humanos, já que aquele é o espaço de relação com seus antepassados.

É a partir da morte de Severo, claramente vítima de uma emboscada do proprietário das terras, que se escancara uma mudança social proveniente da dicotomia vida pública e privada. Após o velório, o povo revoltado pela perda do líder se encaminha para o cemitério:

O pequeno portão estava cerrado com corrente e cadeado. Pararam a marcha para decidir o que fazer. Bibiana, que passou quase todo o velório sem falar pediu



para que o Cemitério da Viração fosse aberto, num tom de voz que muitos não conseguiram escutar. Seguiram o que julgaram ter ouvido. Foram muitas mãos agitadas sacudindo o portão velho, como muitos antepassados haviam agitado o corpo para fugir dos castigos e grilhões do cativeiro. O portão tombou no chão como uma corrente se desfazendo no ar. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 222)

Duas características do romance histórico podem ser retiradas desse extrato. A primeira é a percepção de que a história é forjada pelas massas e não, propriamente, pelo herói. A segunda é o alcance dos fatos narrados para além da vida do narrador. A quebra do portão representa a autonomia do povo. É a história sendo escrita pelos até então vencidos, que pela ação materializam um passo adiante na história dos direitos à terra no Brasil.

A queda do portão repercute a entrada em vigor da nova Constituição Federal que, embora ainda suscite muitas discussões, e pouco tenha alcançado no tentame de garantir a devolução das terras aos seus verdadeiros proprietários, em seu artigo art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, dispõe que: “Aos remanescentes das comunidades de quilombos é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os respectivos títulos.” (BRASIL, 1988).

É a partir da derrubada do portão que o povo passa a construir casas de alvenaria em um ato de rebeldia. Discursos são proferidos, mesmo na presença intimidadora do proprietário das terras, decisões, como a de se deitarem em frente às suas casas para que os tratores não as destruam são tomadas. Salomão, o dono das terras, é assassinado e, então, a exploração chega ao princípio do fim com o processo de reintegração de posse.

Sob a premissa de que a história não é natural, mas sim uma construção das massas, o romance histórico aqui analisado demonstra que a história age por meio da ação das personagens. Isso fica exemplificado de maneira clara no momento em que a “entidade” – a voz que narra o romance em sua última parte – se apossa do corpo das irmãs para matar o proprietário das terras. Essa formulação estética do destino, tanto das irmãs, quanto de Salomão, o proprietário, reverbera o destino do povo, que passa a alcançar direitos, até então suprimidos. O que Itamar Vieira Júnior plasma, sobretudo a partir dos episódios finais do seu romance, é o poder e o alcance da terra, não por seu fim enquanto propriedade privada, mas por sua relação com a dignidade da pessoa humana, só possível com o advento das lutas pelos Direitos Humanos.

Circunscrito na obra através das ações das personagens e suas jornadas está toda essa luta. Desde a primeira geração, ainda enquanto povo e burguesia lutavam juntas, buscando o livre comércio, passando pela segunda, ao tratar do direito à igualdade, e alcançando a terceira geração de direitos, agora preocupada com a dignidade da pessoa humana, onde se estabelece a luta pela terra não como propriedade em si, mas como elemento fundamental à vida.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O retorno ao passado ainda é uma necessidade histórica. Ainda que a intenção seja construir uma identidade – latino-americana, neste caso – centrada nas verdades do país colonizado e não na de seu colonizador, é preciso voltar ao passado, em uma espécie de ato crítico-destruidor que refunde os alicerces, para só então construir outra vez.

Essa volta ao passado redireciona ao centro o que foi marginalizado. Se antes a história era a representação dos vencedores, agora é a massa que toma o protagonismo em detrimento aos heróis de outrora. O romance histórico, nesse sentido, é uma resposta política que busca a conscientização, não pelo que é dito, mas pelas ações das personagens.

Nos dois romances aqui analisados é possível perceber a história dos pais em confronto com a dos filhos, em meio a um processo de polarização ideológica tal qual aquele que outrora possibilitou o surgimento dos romances históricos. O posicionamento político em *Zambra* é motivo das brigas com os pais. Em *Torto Arado*, os movimentos na fazenda só começam, efetivamente, após a morte de Zeca Chapéu Grande, já que antes era preciso respeitar a gratidão que ele sentia pelos donos da terra. Essa polarização, representada pelas duas gerações frente ao sistema vigente – a dos pais, conformados, e a dos filhos, que agem movidos pelo desejo de mudanças – ultrapassa os limites da vida particular para, por meio da criação artística, alcançar a consciência social: escolher a neutralidade, o não agir, também é eleger um lado.

É neste ínterim, entre essas duas forças, que estão os heróis medianos de ambos os romances: o narrador em *Formas de voltar para casa* e Belonísia em *Torto Arado*. É a literatura dos pais que transforma os filhos em protagonistas e, neste sentido, o fato histórico determina o sujeito, uma vez que a falta de consciência de uma geração, imobilizada por esses fatos, implica na ação da outra, que, ao escolher o inverso do exemplo dado antes, modificam a vida coletiva. A vida individual de uma geração perde o protagonismo com a ascensão de uma luta coletiva.

A geração dos pais, em ambos os romances, reflete o mundo velho em declínio que, em uma conjuntura da história enquanto processo, enquanto precondição do presente, cede lugar à revolução, concebida como parte indispensável do progresso humano e que possibilitará o surgimento de um novo mundo, resultante desse choque. Circunscrita nessa luta de classes, esteticamente organizada, está a metáfora de cobrir e o mostrar a cara com o qual iniciamos essa análise.

É esse o principal elemento resgatado pela análise. O romancista histórico não deixará de buscar elementos no esquema tradicional – como a composição desses heróis médios na definição de Lukàcs, por exemplo, por uma questão de passagem do tempo, principalmente porque a própria vida está circunscrita em uma esfera cíclica em que fatos históricos, embora distintos, repetem seus efeitos de geração após geração. Assim, resgatando elementos ora do esquema tradicional, ora do (pós)moderno, ambos os romances se prestam ao resgate da violência simbólica e a conscientização do sujeito do presente ao provar que é através das escolhas resultantes dessas contradições, dessa movimentação histórica que se faz no cotidiano, que há uma alteração nas condições de vida.

Ao transformar em sujeitos de direitos – inclusive o de se resguardarem do memóri-

cídio – os grupos tradicionalmente silenciados, o romance histórico impõe uma força ao povo, por vezes desconsiderada. Isso porque é através das mudanças sociais, possíveis pelo protagonismo desse mesmo povo, que a história se reescreve.

## REFERÊNCIAS

- AÍNSA, F. *Reescribir el pasado. Historia y Ficción en América Latina*. Caracas: Celarg, 2003.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CORALINA, C. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 18. ed. São Paulo: Global, 1985
- ITURRIAGA, J. E. Proletas, Limpios, cobardes y burgueses. El fútbol en 1973. En: 1973. *La vida cotidiana de un año crucial*. Planeta. 2003. p. 138
- JAMESON, F. *O romance histórico ainda é possível? Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007.
- JUNIOR, I. V. *Torto Arado*. Afralgide: Leya, 2018.
- LACAPRA, D. *História e o romance*. Revista de História (Campinas, IFCH/UNICAMP, 1991, nº 2/3)
- LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- MATA-INDURÁIN, C. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, 1995.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979- 1992*. México: FCE, 1993.
- NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce C. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.
- ZAMBRA, A. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Cosac Naify. 2014.

---

# NARRAÇÃO E MEMÓRIA: A HERANÇA DE EVANGELINA EM AZUL-CORVO

[Narration and Memory: The Heritage of Evangelina in Azul-Corvo]

Thayná Cavalcante Marques<sup>1</sup>  
Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel<sup>2</sup>

**Resumo:** Este estudo tem o intuito de compreender o narrador no romance *Azul-Corvo* (2010). Assim, é necessário entender como essa narradora que é Evangelina, se porta tendo diante de si todo um trabalho acerca da angariação e organização de memórias, essas, por vezes, envolvendo a memória de outras personagens; procuramos perceber como tal processo se interliga a intenção do romance de buscar inteireza de identidade da personagem. Para tanto, buscamos compreender a postura do narrador contemporâneo e como ele se manifesta na produção de Lisboa, além de apreender também o tratamento de questões acerca de eventos históricos traumáticos, como o regime civil-militar brasileiro em 1964. A intenção é, portanto, entender como o contato que a narradora mantém com esse universo memorialístico, as relações que constrói com outros personagens contribuem para o estado final de inteireza da protagonista e, consequentemente, para a maneira como narra. Como base teórico-crítica recorreu-se a estudos de Karl Eric Schøllhamer (2011), Theodor Adorno (2012), Jöel Candau (2011), entre outros.

**Palavras-chave:** Adriana Lisboa; narrador contemporâneo; memória; identidade; ditadura civil-militar brasileira.

**Abstract:** This study aims to understand the narrator in the novel *Azul-Corvo* (2010). Thus, it is necessary to understand how this narrator, who is Evangelina, behaves in front of her with all the work about collecting and organizing memories, these sometimes involving the memory of other characters; we try to perceive how such a process interconnects the intention of the novel to seek totality of the character's identity. To this end, we seek to understand the posture of the contemporary narrator and how it manifests itself in Lisboa's production, in addition to apprehending the treatment of questions about traumatic historical events, such as the Brazilian civil-military regime in 1964. The intention is, therefore, understand how the narrator's contact with this memorialistic universe, the relationships she builds with other characters contribute to the protagonist's final state of wholeness and, consequently, to the way she narrates. As a theoretical-critical basis, studies by Karl Eric Schøllhamer (2011), Theodor Adorno (2012), Jöel Candau (2011), among others, were used.

**Keywords:** Adriana Lisboa; Contemporary narrator; Memory; Identity; Brazilian civil-military regime.

---

1 Mestranda em Estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG); Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: thaynacavalcante.m@gmail.com

2 Professora de Letras: Português e Bacharelados e de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FL/UFG. E-mail: larissacruvinel@hotmail.com

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura contemporânea e o romance contemporâneo, por extensão, não precisam fundamentalmente representar a atualidade, mas se compreender nela, pensando aspectos que estruturam o presente e que, por vezes, se encontram ligados, mesmo que indiretamente, a ele. Como não há ainda um distanciamento temporal, é difícil enxergar o que está tão perto, deixando a percepção crítica às escuras em alguns momentos. Nessa querela, o escritor contemporâneo flerta com a vontade de se envolver com a “realidade histórica”, ao mesmo tempo que leva consigo a consciência da incapacidade de perceber completamente a especificidade dessa no presente. Existem algumas incursões da crítica acerca do caráter do romance contemporâneo, haja vista a postura que toma diante do trabalho com o tempo, com a capacidade de captá-lo, enxergá-lo, não necessariamente compreendendo-o ou o representando diretamente. (SCHØLLHAMER, 2011, p. 10).

Tendo em mente tais aspectos é que se faz necessário pensar também na posição do narrador produzido pelo e para o texto literário contemporâneo. Assim, tal qual a literatura contemporânea busca manter essa relação intrínseca de procurar compreender o presente, e se debruçar com certa estranheza e desconforto frente o passado, o narrador também o faz; e essa postura que toma reflete a descentralização do discurso canônico, dando espaço ao trabalho com diferentes discursos advindos de vozes e apreensões da realidade distintas aquelas eurocêntricas, heteronormativas, enclausuradas em “pureza étnica”, concentrados em visões excludentes e, por vezes, misóginas. (GINZBURG, 2012, p. 201). Os discursos nos textos literários contemporâneos buscam ser outros, buscam lugar em outros espaços e se fazem e se refazem diante da dimensão e da compreensão do tempo, que redefine e repensa os ideais de linearidade, reexaminando essa narração que tem por base a causa-efeito.

Sobre isso, Regina Dalcastagnè (2012) assevera, no capítulo “O narrador e suas circunstâncias”, de seu livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, que ainda que as narrativas busquem esse distanciamento de uma narrativa tradicional – tendência herdada da modernidade – ainda há escritores que se voltam para o trabalho com tempo o cronológico de modo que se compreenda, por exemplo, a partir das apreensões do passado, o presente. Esse posicionamento é necessário para que problematizemos também a nossa própria presença no mundo, afirmando que essa é fruto também do tempo. Assim, a narrativa contemporânea teria como intento conceber e compreender as possíveis maneiras das pessoas “se situarem no mundo, representando a si e aos outros, estabelecendo uma identidade a partir do que tentam fazer, ou daquilo que alcançam dizer”. (*op. cit.*, p. 130).

A teoria literária bem nos explica as transformações pelas quais o narrador e sua função passam à medida que se transformam os gêneros literários, as noções de tempo e espaço que se modificam, as compreensões do homem acerca de si e da posição que toma no mundo, das necessidades culturais e das intenções do texto. Assimilando assim, as razões pelas quais esse narrador se transforma, o seu rompimento com os ideais clássicos da epopeia, que deságua na perda da condição totalitária, onisciente e incontestável pela qual era tomado e que, por vezes, conduzia a narração.

O filósofo e ensaísta frankfurtiano Theodor Adorno (2012, p. 56 e 57), em um de seus ensaios “Posição do narrador contemporâneo”, que compõe a obra *Notas de literatura*, ao

discutir sobre o declínio da narração – aquela vinda da epopeia e que se delinea pela intenção do ato de narrar, ou seja, aquele de transmissão oral, postula que esta, na modernidade, passa a ser mais fugidia, apoiada na organização vinda da consciência. A narrativa linear, intimamente ordenado com o tempo cronológico se modifica, haja a necessidade da linguagem, do discurso, de se desenvolver e se inscrever na própria matéria do romance, gênero representativo da modernidade.

Portanto, tal ideia é refletida na postura ideológica do narrador que pensa e representa o mundo pelo viés do processo de individualização, de subjetividade – o indivíduo que é capaz de aproximar de si mesmo e das coisas que o cercam. Isso posto, o autor questiona o lugar do narrador, sua onipotência, a fala marcada e interpretada como verdade absoluta. Dada a crise da objetividade literária, o narrador, para Adorno, reconhece-se como incapaz de construir a totalidade, inábil para representar fidedignamente a realidade. Isso, parece, se deve também às condições sócio-históricas, às grandes guerras e à dessensibilização quanto aos horrores vividos, fazendo com que a “identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua” fosse deixada; “a narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo.” (*op. cit.*, p. 56). Não havia mais a mesma adesão às narrativas que contassem de forma simples, direta, como quem conta aventuras.

Deste modo, o narrador deixa na matéria narrada suas impressões, ele se posiciona independente da participação direta, experienciada ou não, das ações que conta. Esse processo atinge também as experiências do leitor, fazendo com que exista agora, alguma cumplicidade e participação daqueles que empreendem a leitura. (BENJAMIN, 1996, p. 201).

Dalcastagnè afirma que o narrador contemporâneo não é mais aquele detentor da verdade e que ao acompanhar o leitor para dentro da trama, ele empenha – no que considera a pesquisadora – estratégias, esbarra em perspectivas distintas da sua, tem lapsos, coisas que não lembra e não sabe, assumindo seu caráter ficcional. Assim, o leitor suspeita, não mais lê com olhos de confiança, não assume tudo como verdade, haja vista, que o narrador se torna figura suspeita. Dessa forma, os narradores “já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vistas ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com qual se comprometer”. (*op. cit.*, 2012, p. 126). É este narrador suspeito que comparece em grande parte da produção literária contemporânea, uma figura que segreda, engana, que desconhece, que inventa e afirma que inventou, que se posiciona a partir de um ponto de vista e convida o leitor a se embrenhar na narrativa com ele.

Assim, à medida que o romance contemporâneo se constrói e se delinea, e em razão do trabalho mais acentuado que realiza com questões que não são canônicas – a diferenciação de apresentação das vozes (marginalizadas, preteridas, normalmente pautadas nas figuras que formulam uma minoria – pobre, negro, mulheres e etc.), na decisão do conteúdo, na maneira como escolhe trabalhar com o material literário, o uso e o emprego da linguagem, fazendo com que a partir disso o narrador assuma olhares mais problematizadores. O narrador não parece mais ter como preocupação primeira uma narração que parta e trate exclusivamente daquilo que é verossímil, no sentido de representar a realidade de modo

direto. Dessa forma, não existe mais a preocupação e a necessidade de que o narrador participe dos fatos, para aquilo que é narrado ganhe espaço, não há a necessidade da presença, da experiência pessoal e direta. Assim, nesse contexto, a crítica pensa na possibilidade de uma narração de memória, feita a partir dessa, e que seja, como é entendida aqui, herdeira.

De tal modo, levando em consideração as discussões anteriormente levantadas, é que o presente artigo busca compreender a relação que o romance *Azul-Corvo*, de Adriana Lisboa, publicado pela primeira vez em 2010, mantém com as apreensões feitas acerca do narrador contemporâneo, haja vista o trabalho com a memória e a posição que a narradora do respectivo romance toma. A narradora deste romance se encontra afastada dos acontecimentos históricos que são retratados no decorrer do enredo, além da condição de fragmentação dela, e que busca dentro da forma como empreende a narração à inteireza, repassando essas questões ao leitor. Assim, é intento deste trabalho discutir e compreender a maneira pela qual essa narradora herdeira de uma memória intergeracional, se posiciona e se completa, a fim de compreender não só a história individual, subjetiva, uma memória-interna (subjetiva, de experiência, específica da narradora-personagem), como uma memória-externa (coletiva/social), no sentido também de compreender a história do Brasil, entender a coletividade que contribui para a formação de identidade dela.

## 2 EVANGELINA, A NARRADORA HERDEIRA DE AZUL-CORVO E O TRABALHO COM A MEMÓRIA

*Azul-Corvo* (2010) é o quinto romance da escritora carioca Adriana Lisboa, e traz Evangelina como narradora e protagonista. A narração se dá em primeira pessoa e rememora alguns momentos de infância e de adolescência da personagem. É importante ressaltar que a narradora, no momento em que enuncia, já tem vinte e dois anos. A narradora do romance de Lisboa, logo em um dos primeiros capítulos da narrativa, nos explica a sua condição de filha de mãe brasileira e pai norte-americano – esse é figura afastada e de quem, por muito tempo, ela só o nome sabe, Daniel. Ela nasce em Albuquerque, nos Estados Unidos, mas vive pouco tempo lá, vindo para o Brasil com Suzana, a mãe, ainda com dois anos de idade. Aos treze anos da protagonista, sua mãe morre o que impele em Evangelina, a necessidade de buscar conhecer o pai biológico. Para isso, entra em contato com Fernando, homem que foi casado com sua mãe antes de seu nascimento, e que por pedido desta, registrou a protagonista como filha. Fernando é também ex-guerrilheiro, o homem combateu e participou da Guerrilha do Araguaia.

É neste ambiente que a narração ganha corpo, e se encaminha para explicar a jornada que Evangelina empreende na tentativa de se redescobrir, de se complementar e compreender a própria identidade. A morte da mãe é uma cisão entre a inteireza da personagem, para um lugar de fragmentação que gera incômodo e a sensação de não pertencer a nenhum lugar, ou melhor, a um *não lugar*. (LISBOA, 2010, p.17). No afã de percorrer e refazer os caminhos voltando aos Estados Unidos, com a intenção de procurar no pai respostas, a garota encontra e conquista em Fernando um espaço de compreensão e amparo fraterno. A relação que ambos mantêm é de extrema importância para a construção identitária de Evangelina, que busca no homem e em suas memórias – seja aquelas que se interligam à mãe, e consequen-



temente a uma história subjetiva, como outras que relembram o passado de Fernando, seu envolvimento em oposição à ditadura e a guerrilha, memórias essas que ilustram a História do país, e que mesmo temporalmente distante de Evangelina, dizem respeito a ela também.

A memória de Fernando sobre o Brasil, sobre o contexto do regime ditatorial civil-militar em 1964, seu treinamento de táticas de guerrilha e o tempo que passou na China, sua contribuição para a organização das ações da Guerrilha do Araguaia, seus ideais políticos, o amor que viveu, a tensão do período, os horrores que ele presenciou, os combates ideológicos, as mortes, os sumiços, as torturas, tudo contribui para a organização e o regaste de memória de Evangelina. Ainda que ela diretamente não tenha vivenciado esse período e que para a menina, todo esse contexto se firmasse como coisa distante, que teve contato através da escola e que mesmo lá, “durante as aulas de história do Brasil, tudo era maçante, distante e levemente inverossímil” (LISBOA, 2010, p. 44) e que fazia, na verdade, era acompanhar pombos do lado de fora da sala, e afirma que quando pensava em anos sessenta pouco lhe diziam sobre ditadura e sim sobre uma série de televisão norte-americana que levava sessenta no nome. Essa passagem presente no romance evidencia o distanciamento que a garota tinha acerca dessa questão, que passa a ser fato de extrema necessidade quando ela procura em Fernando compreender a si. Esse processo de construção de identidade através da memória – e aqui se verte em destaque a condição de uma memória externa, um tanto mais ampla, que contextualiza um período da história nacional, uma memória que mesmo vinda de Fernando é coletiva, que faz parte do “ser brasileiro” e da identidade do povo.

Em mesma intensidade, a figura de Fernando também contribui para a junção das memórias e o esclarecimento que Evangelina busca, acerca de seu nascimento, das decisões da mãe de: voltar ao Brasil, não incluir o pai biológico em sua criação, de casar e separar do brasileiro, de pedir que esse mesmo homem registrasse a filha, além de buscar refazer e reconstruir as ligações afetivas da mãe nos Estados Unidos na tentativa de encontrar o pai. Evangelina, no início da narração e no decorrer dela, parece ter total convicção de que na figura paterna biológica reaveria o lugar que lhe faltava, que recuperaria aquela sensação de pertencer enquanto Suzana estava viva.

Isto posto, é que pensamos nesta análise a maneira pela qual a memória intergeracional contribui para a construção da narração. Evangelina enquanto narra é fruto disso, os feitos de Fernando, as memórias construídas sobre a mãe, as coisas que aprende sobre seu nascimento, sobre os dois anos infante que viveu em Albuquerque, a memória coletiva a respeito do contexto ditatorial civil-militar, todas essas coisas são levantadas através do trabalho e da angariação de memórias. É assim uma herdeira, como postulado nesta pesquisa, das memórias de Fernando e de outras personagens e das memórias nacionais; constrói a si e ao enredo a partir dessa junção, da associação desses relatos perpassados a ela.

Assim, Maurice Halbwachs (1990), explica a existência de duas memórias, uma que classifica como interna e outra como exterior. O indivíduo que usa dos artifícios do lembrar, não o faz apenas projetando e interpelando suas próprias memórias, precisa também se formar a partir das memórias que vêm de terceiros. Evangelina persegue seu passado também através das memórias de outras personagens com quem mantém contato durante a narrativa, principalmente Fernando; com o intuito de compor as lacunas, une às suas memórias individuais as memórias coletivas. Ela se alia a um passado que não é seu, lem-

branças também que não são suas, coisas que não viveu, compondo um presente, assim, que é feito por ela. Esse movimento que permite relação e que contribui com a sua própria jornada de descobertas, conseqüentemente, compõe também sua identidade. Deste modo, Halbwachs diz que:

Seria o caso, então, de distinguir duas memórias, que chamaríamos, se o quisermos, a uma interior ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso. (*ibidem*, p. 37).

A narradora de *Azul-Corvo* busca organizar e contar essas memórias a fim de elucidar o processo de reconstrução da fragmentação em que se encontrava Evangelina após a morte materna. Tanto o é, que a narração em presente se dá através da figura, já em sua inteireza, de Evangelina, a mulher de 22 anos que narra, reflete sobre si, a jornada e tudo o mais que viveu nesse determinado período. É já na certeza da chegada, do encontro do próprio espaço, da própria identidade que a narradora fala.

Sobre tais ocorrências em relação a constituição e a recuperação da memória, e uma memória geracional, em *Azul-Corvo*, pode-se empreender respaldo na pesquisa de Jöel Candau, em *Memória e identidade* (2014, p.139), considera sobre a reapropriação da identidade como processo que perpassa pela aproximação do indivíduo junto à memória genealógica, que precisa necessariamente ser transmitida, uma vez que em contato com a memória dos ancestrais é um caminho direto para contribuir com a preservação da própria identidade. Todavia, é importante salientar que no caso do romance em questão é preciso se ater à memória geracional, que ao contrário da memória genealógica – que está interligada à busca de compreensão da trajetória dos pais ou avós com intuito de autoconhecimento, e que precisa abranger duas ou três gerações – aquela primeira se estende, tocando muitas outras gerações. Assim, podendo haver dois distintos modos de se dar – antiga e moderna, aos fins desta pesquisa e pensando naquilo que é feito no texto de Lisboa é de nosso interesse pensar na forma antiga, já que essa é “a consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas da qual o grupo ou o indivíduo se sente mais ou menos herdeiro”. (*op. cit.*, 2014, p. 142).

A memória parece atuar em *Azul-corvo* de forma a elencar ponto a ponto da narrativa, conectando assim passado e presente(s), sendo que, por vezes, o passado não pertence às memórias da narradora. Evangelina vai articulando, assim, memórias exteriores a si, se apropriando delas e construindo a sua própria história. A memória individual é construída também pelo viés da coletividade; é o se pôr em condição de alteridade, e sendo a família um dos núcleos sociais de maior contato e, por vezes, maior proximidade é a partir dela que essa relação se põe. Evangelina assim o faz, mesmo sem relação consanguínea com Fernando, faz dele, através do contato, da intimidade da vida doméstica e do cotidiano, sua família.

Ao aprender sobre o passado do ex-gerrilheiro, do ex-marido de sua mãe, esses passados a compõe. As histórias de Fernando, em certa medida, são delas também. Sobre isso, Jöel Candau (2011) assevera que:

A memória familiar serve de princípio organizador da identidade do sujeito em diferentes modalidades. De um lado, intervém o compartilhamento de certas lembranças e esquecimentos (em particular o dos mortos) ou, mais exatamente me parece, o compartilhamento da vontade de compartilhar [...] à qual cada indivíduo se lança ao mobilizar as funções de revivescência e reflexividade. Essa reapropriação é sempre específica e o sentido que ela confere aos acontecimentos familiares memorizados é irredutivelmente singular, idiossincrático. [...] essa reapropriação permite ao indivíduo elaborar e logo narrar sua própria história, que será confrontada com a de outros membros da família. [...] Ao mesmo tempo que constrói sua identidade pessoal por uma totalização provisória de seu passado, o indivíduo realiza, portanto, a aprendizagem da alteridade. Desse ponto de vista, a memória familiar é para o indivíduo ao mesmo tempo a consciência de uma ligação e a consciência de uma separação. (*ibidem*, p. 140 e 141).

Desse modo, Halbwachs (1990, p. 37 e 38) aponta que inseridos em sociedade, independente do tamanho que tenha – grande ou pequena, teríamos uma construção de memórias que se intercala e se transpõe individuais e coletivas, assim, um mesmo indivíduo partilharia de ambas. Todavia, faz uma ressalva, dizendo que apesar de encontramos na memória coletiva apoio para a compreensão e construção daquelas que nos são próprias, não significa que elas deixem de ser subjetivas, menos fruto de subjetividade por essa razão. A correlação das memórias se dá de maneira tão intrínseca, em essência se tornam interligadas, que aquilo que é coletivo se torna parte também do individual. A questão que se põe é o fato de que a memória coletiva por mais interligada que esteja à individual, assimila as lembranças subjetivas em uma outra ordem; quando se evoca as memórias coletivas existe a necessidade de se acreditar naquilo que vem de conhecimentos externos, que vem do outro, lembranças que não foram diretamente experienciadas que foram adquiridas e assimiladas no imaginário. Portanto,

consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem freqüentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (*op. cit.*, p. 38).

Isso é claramente observado no romance de Lisboa, quando pensamos na situação em que se encontra Evangelina na infância em contraposição ao modo maduro e assertivo que a narradora, já na vida adulta, se posiciona ao narrar. O leitor, em razão disso, recebe mui-

tas informações que foram complementadas com um olhar distinto, com informações que vieram de pesquisa, afirmações que são frutos de observação posterior. Nas informações passadas por Fernando, a narradora nos conta, existia espaços não preenchidos, vácuos, informações não conectadas, e no processo de apreensão e compreensão que faz das informações vindas dele, a narradora completa, seja com memórias próprias, seja com pesquisas, seja também com invenção.

Exemplo possível disso vem do trecho em que Evangelina narra a história de uma das primeiras relações amorosas e sexuais de Fernando, a fim de completar a ideia que destaca, de que Chico (codinome pelo qual era reconhecido dentro da organização de oposição ao regime estatal ditatorial) era bom com armas e mulheres. Assim, a narradora nos explica que o ex-guerrilheiro a havia confidenciado uma paixão de adolescência que fora, por ele, pedida em casamento. Complementando tais fatos, Evangelina caracteriza tanto a mulher como a relação que mantiveram, dizendo-a uma prostituta que teve na verdade, alguns sentimentos de pena em relação a inocência do adolescente Fernando. A narradora afirma, portanto, que nem tudo nessa história se pós da maneira como ela conta e que foi nos espaços de silêncio que ela concebeu o que repassa ao leitor:

Ele não me disse *prostituta*. Definiu-a certo dia, depois de ter tomada umas cervejas, como uma moça que trabalhava numa dessas casas de moças, e a minha imaginação foi completando o resto, foi pescando os significados do silêncio dele, pendurados no ar como esses balões das histórias em quadrinhos. Ele disse que gostou dela, e eu pensei no decote da blusa e achei que podia de fato ter sido assim, *da mesma maneira como pensei algumas outras coisas ao longo desses anos*. Afinal, *se as pessoas não me forneciam detalhes, eu tinha o direito moral de providenciá-los eu mesma*. (LISBOA, 2010, p. 44 e 45, *últimos grifos nossos*.)

É assim que se torna possível também perceber uma outra tendência presente na postura da narradora do romance *Azul-Corvo*. Em medida que caminha nesse processo de aquisição e resgate direto nas memórias que lhe são contadas, seja por Fernando ou pelos demais personagens, referências documentais fruto de pesquisa são também usadas para compor o texto. Essa estratégia extrapola apenas a noção conteudística do texto, sendo também parte do projeto estrutural dele. São retirados e empregados a narração, em um processo de trabalho intertextual e metaficcional, comentários da internet, referências retiradas de sites de busca e de parecer de organização histórica – enciclopédico, verbetes entre outros. São múltiplas as ocorrências disto no decorrer do romance, aparecem trechos da resolução do partido político PC do B, a repetição de slogans do governo militar, a transcrição da placa inaugural da transamazônica, documentos vindos do governo que explicavam, ao seu modo, a situação da Guerrilha do Araguaia, documentos e registros das capturas e mortes, manifestos dos partidos de oposição, entre outros. Como por exemplo:

Também em maio a guerrilha assinou seu primeiro comunicado. Não mencionava o Partido nem falava do treinamento que vinha acontecendo na mata havia alguns anos. Mas anunciava a criação da União pela Liberdade e pelos Direitos

do Povo, a ULDP.

*O povo unido e armado derrotará seus inimigos.*

*Abaixo a grilagem!*

*Viva a liberdade!*

*Morra a ditadura militar!*

*Por um Brasil livre e independente!*

*Em algum lugar da Amazônia, 25 de maio de 1972.*

*Comando das Forças Guerrilheiras do Araguaia.* (LISBOA, 2010, p. 118 e 119).

Observemos assim a relação que mantém com o texto original:

O Movimento de Libertação do Povo (MLP) e as forças guerrilheiras do ARAGUAIA apelam para os moradores da região a fim de que engrossem a resistência à odiosa ditadura militar, aos grandes magnatas, aos grileiros e aos gringos norte-americanos que, no norte e nordeste do País, já se apoderaram de imensas extensões de terra e das ricas minas de ferro da Serra Norte perto de MARABÁ. A todos conclamam a se estruturar nos comitês do MLP ou em outras formas de organização. Não há outro caminho para o povo senão o de combater valentemente os opressores. Cada lavrador, cada posseiro, cada trabalhador de fazenda ou castanhal, cada injustiçado, cada patriota, deve ajudar, de todos os modos, os que enfrentam sem temor as tropas do governo de traição nacional.

O povo unido e armado derrotará seus inimigos.

Abaixo a grilagem!

Viva a liberdade!

Morra a ditadura militar!

Por um Brasil livre e independente!

- Em algum lugar da Amazônia, 25 de maio de 1972

O MOVIMENTO DE LIBERTAÇÃO DO POVO (MLP)

O COMANDO DAS FORÇAS GUERRILHEIRAS DO ARAGUAIA. (Comunicado nº. 1 do Movimento de Libertação do Povo (MLP) - Forças Guerrilheiras do Araguaia, 1972).<sup>3</sup>

Esse emprego não nos parece desmedido e ajuda a construir uma ideia da relação que a memória externa mantém com os fatos narrados por Evangelina. Como que aquilo que não era dela, passa a ser e juntos, convergem para uma ideia de memória que desagua em intenção de narrar. O romance não conta sobre o período ditatorial, mas faz dele abrigo para complementar a história de Evangelina. Tudo que vem da história nacional, tudo que é fato e contribui para os acontecimentos que levaram Fernando até os Estados Unidos também é dela, e necessários para a compreensão da sua história. A identidade nacional que vai se formando conversa, e com muita intimidade, com a intenção da garota de buscar saber sobre si, suas raízes, quem é seu pai e o que tem dele, saber sobre a mãe e como ela viveu; todas essas lembranças, todas as histórias que antecedem a sua própria são importantes para a compreensão de quem Evangelina é.

### 3 RELAÇÃO FERNANDO-EVANGELINA: A LIGAÇÃO QUE PERMITE A TRANSMISSÃO INTERGERACIONAL DA MEMÓRIA A FIM DE COMPLETAR IDEIAS DE IDENTIDADE

Durante toda a narrativa o leitor recebe esmiuçado diante dos seus olhos o desenvolvimento da relação de Fernando e Evangelina. Percebemos a confiança que vai se criando, a afinidade doméstica e cotidiana que vai permitindo a abertura de ambos para confiar segredos, para se abrirem sobre Suzana, para que Fernando conte e deposite em Evangelina toda a carga emotiva do seu passado, em especial as vivências como guerrilheiro e a decisão de deixar, sem retorno, o Brasil.

Esse processo de construção da intimidade e da relação fraternal de ambos é de grande importância para a compreensão da transmissão intergeracional das memórias que vão compor a narrativa, além de contribuir também para o processo de reconstrução da personagem Evangelina que se faz necessário para a condição em que se põe a narradora, já aos vinte e dois anos. A narração em *Azul-Corvo* (2010) se preocupa em fazer esse bordado de memórias – aquelas individuais, próprias da menina, as que vêm de outras personagens, principalmente Fernando, as memórias de apreensão nacional, aquelas retiradas de livros, textos, documentos, além de complementar tudo que for vazio, tudo que falta com invenção, com imaginação. Assim, se torna possível perceber e pensar acerca da inclinação do romance de buscar formação, de mostrar o processo de reconstrução da identidade de Evangelina.

A memória se faz presente em todo o romance, e é estratégia para fins de narração. Assim, no afã de se formar, de redescobrir raízes, de conciliar em si a parte que falta, Evangelina encontra na memória esse espaço, o que resulta nessa narradora já distanciada dos

---

<sup>3</sup> Trecho do primeiro comunicado do Movimento de Libertação do povo. Cópia da Documentação apreendida pela repressão no aparelho do PC do B na rua Pio XI, São Paulo em dezembro de 1976. Vinda da Geração Editorial. Transcrição e HTML feitos por Fernando A. S. Araújo, em maio 2006. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/1972/05/25.htm>.

eventos, não mais fragmentada, e que em um processo inter e extra-estético, organiza todos esses fatos, todos esses saberes memoriais para nos contar a sua história. Desse modo, a narração e a narradora do romance de Lisboa, através do movimento de recuperação e trabalho da memória intergeracional, estão carregadas da tentativa de representar a busca formadora e integradora, fixante de identidade dessa personagem fragmentada e fragilizada após a morte da mãe.

É assim, que esta análise pensa no passado da guerrilha de Fernando, e como através dele, Angelina conhece também o homem que lá habita. Descobre o porquê do distanciamento de Fernando das pessoas, seus silêncios, entende a culpa que ele sente por ter sobrevivido, além de tomar para si a responsabilidade de relembrar e de contar a história dele. Nos parece facilmente identificável e de extrema capacidade elucidativa, através do trabalho com a memória ditatorial, entender como a narradora busca nessas relações compreender não só a trajetória externa a ela – a memória de nação e a de Fernando, como a sua própria. Como já, amplamente discutido aqui, a memória é um elemento essencial para construir identidade, e essa necessidade é primeira nos indivíduos. Assim, a pesquisadora Beatriz Sarlo (2007), em seu livro *Cultura da memória e guinada subjetiva*, ao discutir a transmissão e o trabalho com aquilo que está no passado, assevera que:

É possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo, podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam [...]. Em condições subjetivas e políticas “normais”, o passado sempre chega ao presente. (*op. cit.*, p. 10).

Desse modo, as cenas proeminentes da ditadura ajudam a elucidar a relação que Fernando e Evangelina mantêm, já que, é na menina que o homem decide se abrir, contar sua história, depositar em Evangelina suas memórias. Acontecimentos traumáticos que o impedem de dizer; são memórias com as quais ele pouco trabalhou, pouco dividiu. Mesmo com a mãe de Evangelina, não houve tanto compartilhamento, sendo ela, segundo descrições da narradora, mulher que o arrebatou desde o princípio – “Ele a viu e decretou a continuidade do mundo, a extensão do tempo. [...] Ele a viu e pensou que precisava, com desespero, de algo em que pensar.” (LISBOA, 2010, p. 130).

Assim, a narradora nos explica, que aos poucos ela vai tocando em assuntos do passado, sentindo a necessidade e a liberdade que o ex-guerrilheiro vai lhe dando, é a caixa de vinho com documentos sem ordem, são as perguntas que ora ele deixa entrever alguma resposta, até que, em meio a viagem que fazem para conhecer uma amiga da mãe que vai ajudá-los a entrar em contato com a família do pai, Daniel, que Fernando decide contar toda a história à Evangelina. Fato esse que a narradora toma como uma espécie de “indenização da mãe”, das coisas que ele não contou à mulher, mas que pôde depositar na filha dela.

À medida que a construção da relação das duas personagens se afunila, podemos ver o quão complexa vai se tornando. Eles já têm na figura um do outro, espaço de confiança, de carinho, por vezes, de necessidade; Fernando parece encontrar em Evangelina uma necessidade que não sabia que tinha, ele deposita na menina, como já explicitado aqui, as mágoas, os medos, os silêncios que guardou durante anos. Existe nele a culpa do sobrevivente,

o que, aos fins de narração, impossibilita que ele mesmo conte sua história. O sobrevivente, assim, experiencia o “sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75). Fernando por si, não conta, porque sente culpa por viver, por ter desertado, sente as dores que lhe foram ausentes.

As coisas estavam alagadas por um deserto branco que vinha de dentro e se alastrava, um deserto viral, contagioso, onde os sons era difusos, os sabores eram rasos, a visão imediatista.

E a vida era uma contradição de termos: ele havia deixado a vida para trás a fim de continuar vivo, anos antes, e essa equação funcional e ilógica dava choques elétricos todos os dias nas cicatrizes abertas que ele não guardava do suicídio que não havia tentado cometer. (LISBOA, 2010, p. 130 e 131).

Evangelina se torna assim, a responsável por contar a história de Fernando, ao que intercala a história dele à sua própria. Ela é herdeira dessas memórias, desse passado, nela existe a confiança para compartilhar, o espaço para dividir a dureza da vida guerrilheira, as experiências que Fernando teve enquanto Chico, como também a paixão que sentiu por Suzana, o respeito por ela, a promessa de estar e de se fazer presente, o pedido que, partindo dessa certeza de alguma permanência, faz com que ele registre o bebê da ex-esposa. A narradora, no presente da narração, é o resultado disso, é o resultado da construção, organização e reflexão acerca das memórias internas e externas, é uma narradora pronta, reintegrada a si mesma, é o resultado do fim da jornada empreendida no começo.

Sobre tais prerrogativas presentes em *Azul-Corvo* – a da transmissão da memória, e uma memória que se vincula intrinsecamente com o trauma advindo de um período histórico completamente conturbado e marcado por violência, e da situação de Evangelina como a receptora do discurso traumático de Fernando e por conseguinte, a transmissora, a narradora desses, é que se pode correlacionar ao que escreve a professora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin, em seu *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), quando pondera sobre a natureza do conceito de *testemunha*; a pesquisadora afirma assim, que a ideia de testemunha para o narrar de histórias não ficaria encarcerada em uma visão semântica da palavra, não seria uma testemunha direta, mas que se estenderia aqueles que a ouvem e permanecem, é o “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” (*op. cit.*, p. 57) pode inventar o presente, não permitindo a repetição do passado. Assim, Evangelina o faz, ela recebe a dureza da história de Fernando, ouvindo-a e depois, em um processo de absorção dessas memórias, completa as suas próprias, o que contribui para sua busca por identidade.

O laço fraternal que se constrói e se estabelece entre Fernando e Evangelina é um espaço de liberdade, de confiança. Existe a permissão da escolha, eles se escolheram – “Você é o que meu? Perguntei ao Fernando. [...] Não sei. O que você quiser que eu seja, ele respondeu.” (LISBOA, 2010, p.148). E é nessa atmosfera de compatibilidade, confiança que Evangelina vai aos poucos se encontrando, descobrindo quem é, porquê o é, vai descobrindo a mãe, vai



descobrir em Fernando o pai que viajou para encontrar, vai percebendo que tudo que fez, aprendeu a mudar, que aos poucos deixa de ser uma estranha, tanto a nível físico, quanto a nível psicológico e emocional. É importante lembrar que a inteireza da identidade da menina, vai se construindo aos poucos e que outras razões além do trabalho de angariação, organização e reflexão acerca das memórias – internas e externas – como por exemplo, o contato que vai tecendo entre si e o lugar, a compreensão de pertencimento de duas nações.

Todavia, percebemos que através da transmissão intergeracional, do contato com as memórias de Fernando, especialmente aquelas que, apesar de serem dele, contribuem para o reconhecimento da história nacional, do contato perdido com uma parte fundamental da história brasileira, contribuem para a sua integração, para seu estado de inteireza. De algum modo, ao compreender Fernando, compreende a mãe e por fim, compreende a si mesma dentro dessa relação interdependente. A narradora como produto dessa trajetória, e, já consciente de toda a sua condição de inteireza, dona de alguma certeza sobre a sua identidade, respalda a compreensão do trabalho com a memória como necessário para a construção do romance.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empenhada a presente análise, procuramos compreender como a narradora de *Azul-Corvo* se constrói e se comporta a partir da percepção, da construção e organização da memória. Além de compreender também como as relações que construiu durante a jornada, pela qual o romance se fia, em principal com a figura de Fernando, ajudam na busca acerca da identidade de Evangelina – percebendo, assim, que através da apreensão das memórias, ela pôde através de uma ligação intergeracional criar um estado de inteireza. O trabalho que empreende correlacionando suas memórias à de terceiros, nos parece ser necessária para a posição que a narradora toma para si, ao narrar, e de modo reflexivo, aos vinte e dois anos. É uma Evangelina madura e inteira que se posiciona e conta a história da sua jornada aos Estados Unidos, aos treze anos e pós morte de sua mãe.

Dada essa intenção, percebemos como as memórias internas e externas são de extrema importância para a compreensão, a partir do viés aqui proposto, de que a narradora de Lisboa se forme a partir do trabalho memorial. Ao entender a acuidade das memórias internas como aquelas particulares à Evangelina – as memórias da relação com a mãe, aquelas que a ligavam como parte do Brasil, aquelas que constrói com Fernando e as demais personagens que se apresentam, e as externas como fruto das vivências de terceiros, e aqui em evidência, o ex-guerrilheiro, além da construção da memória nacional. Memórias que não são diretamente suas, mas que contribuem, e enormemente, para quem é e para a história que conta. Cada coisa vivida, externa e internamente, parecem figurar necessidade para a resolução identitária de Evangelina; quem ela é, e onde chegou quando se posiciona no presente da narração é resultado de todas peripécias do caminho.

Entendendo assim, a narradora como fruto dessa memória intergeracional, e postulando a importância dessas mesmas memórias para a maneira como ela se porta, foi preciso compreender, pensar a necessidade das relações afetivas estabelecidas por Evangelina, com

enfoque em Fernando e no compartilhamento testemunhal das experiências dele sobre os anos de ditadura. Essa memória que parte do homem, extrapola esse nível subjetivo, permitindo também uma noção de pertencimento histórico nacional. As vivências de nação também formam a garota, na mesma intensidade que as memórias voltadas para a própria realidade familiar o fazem também. Não é menos importante as memórias nacionais em relação às memórias sobre a relação do ex-guerrilheiro com sua mãe, Suzana; ambas contribuem para a noção de inteireza que a protagonista procura e narra durante o romance.

Por fim, entendendo a acuidade do romance contemporâneo em relação a postura do narrador desse, e toda a questão que norteia a perda da experiência direta, é que ao fim desta pesquisa, tomamos e compreendemos a narradora Evangelina, aos vinte e dois anos, como figura completa, firmada em um processo de autodescobrimento e afirmação de identidade que adveio da exposição às memórias, às trajetórias feitas por ela, com ela e além dela. É, portanto, um narrador feito de memórias, que narra a partir delas.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. trad. ALMEIDA, Jorge de. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades – Editora 34, 2012.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Disponível em: < <http://www.cnv.gov.br/>>. Acesso: 15 de nov. de 2019.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane. USP. São Paulo: nº 2, p. 199-221, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. trad. SCHAFFTER, Laurent Léon. 2ª ed. São Paulo: Vértice, 1990.
- LISBOA, Adriana. *Azul-Corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Cultura da memória e guinada subjetiva*. trad. D'AGUIAR, Rosa Freire. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- SCHØLLHAMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol.15, nº.2, 2003.



---

## A ESCRITA COMO CONTRAPONTO AO ESQUECIMENTO: TESTEMUNHO E MEMÓRIA TRAUMÁTICA EM COVA 312

[Writing as a Counterpoint to Forgetting: Testimony and Traumatic  
Memory in Cova 312]

Janaína Buchweitz e Silva<sup>1</sup>

Claudia Lorena Vouto da Fonseca<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo parte da obra da jornalista e escritora Daniela Arbex, intitulado *Cova 312*, para tratar de questões como testemunho e memórias traumáticas oriundas da ditadura brasileira. Para tanto, utiliza-se de referencial teórico proposto por Agamben (2008) para debater a questão do testemunho, e de Benjamin (1996) e Gagnebin (2009) para discutir a escrita da história no tempo presente. Sendo o livro composto por dezenas de testemunhos de militantes que vivenciaram o período da ditadura, entende-se que também a autora opera enquanto uma testemunha da história do Brasil, ao dar escuta aos relatos traumáticos dos sobreviventes do período militar. Os testemunhos propiciam uma reflexão sobre passado e memória, em que questões como acesso à verdade e à justiça se entrelaçam às possibilidades do testemunho e à escrita da história no tempo presente.

**Palavras-chave:** história; memória; testemunho; ditadura.

**Abstract:** This article starts from the work of the journalist and writer Daniela Arbex, entitled *Cova 312*, to address issues such as testimony and traumatic memories from the Brazilian dictatorship. For that, it uses the theoretical framework proposed by Agamben (2008) to debate the question of testimony, and Benjamin (1996) and Gagnebin (2009) to discuss the writing of history in the present time. Being the book composed by dozens of testimonies from militants who experienced the dictatorship period, it is understood that the author also operates as a witness to the history of Brazil, by listening to the traumatic reports of survivors of the military period. The testimonies provide a reflection about past and memory, in which issues such as access to truth and justice are intertwined with the possibilities of testimony and the writing of history in the present time.

**Keywords:** history; memory; a testimony; dictatorship.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Pelotas – UFPel. E-mail: janaesilva@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas-UFPel. E-mail: fonseca.claudia lorena@gmail.com

A jornalista Daniela Arbex publicou no ano de 2002 uma série de reportagens para o jornal Tribuna de Minas sobre a penitenciária de Linhares, uma importante prisão política do período da ditadura militar brasileira. Das diversas histórias que conheceu ao longo da reportagem, a do militante gaúcho Milton Soares de Castro foi a que mais chamou sua atenção. O rapaz iria participar de uma guerrilha que não chegou a ocorrer, a chamada Guerrilha do Caparaó, e acabou tornando-se preso político da penitenciária de Linhares, local em que permaneceu por menos de um mês, tendo sido o único preso político encontrado morto nas dependências desse presídio. Arbex reconstrói parte da vida de Milton, tanto dentro quanto fora da prisão, e sua investigação contribui para a elucidação de um dos muitos casos de desaparecimento que ocorreram durante o período ditatorial brasileiro, já que depois de sua morte o corpo de Milton desapareceu de dentro da prisão. A versão oficial atestou suicídio, e coube à autora, quase quatro décadas depois, a elucidação do caso, através de sua investigação.

Composto pela biografia do preso político Milton, *Cova 312* contém ainda histórias de diversos outros presos políticos com os quais ele conviveu e com quem a repórter teve oportunidade de dialogar ao longo de seu trabalho investigativo. Através dos testemunhos coletados, foi possível reconstituir parte de sua vida e também elucidar o paradeiro de seu corpo, que foi descoberto pela repórter em uma cova rasa, em um cemitério mineiro, identificada apenas pelo número, 312, o que deu título ao livro. Para reconstruir os dias de Milton na prisão, a jornalista buscou uma série de depoimentos de outros presos políticos e também de militares da prisão de Linhares, bem como de médicos legistas que atestaram o óbito de Milton na ocasião, além de familiares e amigos, o que contribuiu para o resgate da história e da memória do biografado: “Para Edelson, a descoberta da tribuna não é apenas um resgate da história, mas da memória do militante. ‘Obrigado. Nós esperamos por 35 anos’, disse, em lágrimas.” (ARBEX, 2015, p.282). Além disso, a autora oportuniza a toda a sociedade brasileira uma nova versão sobre um episódio que compõe um importante momento histórico do Brasil, que foi o período da ditadura, que a própria jornalista denomina “reconstrução da verdade” (ARBEX, 2015, p.29). A obra é ainda permeada por significativa quantidade de fotografias, feitas pela repórter e sua equipe, que vão desde reproduções de registros das dependências da penitenciária de Linhares, a fotos de documentos, como pareceres e documentos oficiais dos mais diversos, além de fotos do arquivo pessoal da família de Milton e de outros presos políticos, registros da captura de perseguidos políticos na serra do Caparaó, fotos de jornais, bilhetes, cadernos e documentos pessoais de militantes.

O livro-reportagem de Arbex é fruto de sua investigação e contribui para a divulgação e manutenção da memória brasileira sobre o período da ditadura. *Livro-reportagem*, e não *romance-reportagem*, como talvez se pudesse pensar em um primeiro momento, embora seja tênue a linha que separa as duas categorias no caso de *Cova 312*.

Nesse sentido, considerando o estreito vínculo da obra objeto de nossa análise com o jornalismo investigativo, e não apenas no que concerne à formação da autora, mas pensando também sua constituição, nos remetemos ao estudo de Rildo Cosson (2001) sobre o romance-reportagem, no qual este se debruça sobre as relações entre literatura e jornalismo, entre narrativa e reportagem, no intuito de reivindicar o seu estabelecimento como gênero autônomo “situado nas fronteiras de dois discursos: o literário e o jornalístico” (p.

9). Chamando a atenção para o fato de que a literatura em relação estreita com o jornalismo, cuja ocorrência foi marcante nos anos 70, segue atual, Cosson constata que essa forma de ocorrência do literário sofre algumas modificações, atualizando-se, e que haveria que sistematizar a forma. É o que ele faz ao tratar desse “modo mais específico de narrar que parece ser, também, a imagem de sua época” (p.12).

No entanto, se nos anos 70 do século passado essa produção se caracterizava marcadamente por ficcionalizar fatos e personagens reais, buscando subsídios na reportagem/crônica jornalística ou, em muitos casos<sup>3</sup>, buscando driblar a censura com narrativas cujo objetivo era dar a conhecer os fatos ocorridos no período da ditadura civil-militar brasileira, resistindo e denunciando as silenciadas atrocidades cometidas por esse regime, elas compartilham esse espaço com obras que se caracterizavam por estabelecer uma relação mais tênue com o literário e mais intensa com o jornalismo. Essa vertente se expande nos anos pós-ditadura, ampliando e aprofundando temas, dadas as possibilidades do suporte livro em contraste com as limitações do jornalismo impresso cotidiano. A essa vertente denominamos *livro-reportagem*<sup>4</sup>.

De qualquer forma, considerando-se as relações entre jornalismo e literatura, ainda nos anos 70 observamos a ocorrência de uma série de obras heterogêneas, a partir do enfoque, tema ou opções/estratégias narrativas e de construção, do tratamento dado à verdade factual (ou testemunhal, em muitos casos), todas elas caracterizadas, em um sentido amplo, por estarem presas “a um desejo de veracidade, a um compromisso com a atualidade e com a referencialidade”. (COSSON, 2001, p.16)

Poderíamos dizer, portanto, que a obra de Daniela Arbex se inscreveria antes na vertente do livro-reportagem que na do romance-reportagem. *Cova 312* não se configura como romance-reportagem no sentido mais corrente do termo, apesar do tom narrativo, muitas vezes lírico, pois não ficcionaliza de fato o real, entre outros motivos, porque a narrativa tem seu fluxo interrompido pelas imagens a cada final de capítulo, como a nos lembrar que de reportagem se trata. No entanto, dialoga com o romance-reportagem brasileiro do período ditatorial no sentido em que a partir do dado factual opera como denúncia das atrocidades cometidas no período da ditadura civil-militar no Brasil, dando a conhecer os fatos ocorridos nesse período, operando também no sentido de não deixar que estes sejam esquecidos, aproximando-se, portanto, do gênero romance-reportagem. Há ainda muitos pontos de convergência entre ambas as formas, por exemplo, o impacto da revista *Realidade*, que Cosson cita como influência para o romance-reportagem, é igualmente citado pelos estudiosos que se dedicam ao estudo do livro-reportagem, os quais também situam *Os sertões*, de Euclides da Cunha como *precursor* do gênero no Brasil. O fato é que ambas as formas vinculam-se ao jornalismo e, muitas vezes se confundem e/ou se interpenetram dando espaço a formas intermediárias, rompendo assim as fronteiras entre elas ou entre gêneros.

3 Cosson (2001) destaca que há que se considerar outros fatores determinantes para a ocorrência e disseminação do romance reportagem no Brasil nos anos 70, além da ditadura, entre eles a relação estreita entre literatura e jornalismo, no que concerne à constituição de nossa literatura, seja pela questão *suporte* ou pela sempre observável ocorrência de formas híbridas; a natureza *naturalista* da literatura brasileira; o impacto da revista *Realidade* sobre o mundo jornalístico, considerando-se o tratamento literário dado às suas reportagens, entre outros fatores.

4 Nos moldes em que trata o tema Edvaldo Pereira Lima (2004).

Mas *Cova 312* pode ser entendido, também, e sobretudo, como um livro de memórias de uma repórter investigativa que optou por desenvolver um trabalho atrelado ao período da ditadura, onde as impressões pessoais da autora sobre o tema figuram em destaque. Arbex relata, em determinada passagem da obra, que ao deparar-se em sua rotina de trabalho na Tribuna de Minas com uma notícia sobre indenização às vítimas de tortura deu-se conta da relevância do tema:

Fiquei hipnotizada por aquela notícia. Desde o meu primeiro dia no jornal, eu cobria assuntos ligados aos direitos humanos, minha área prioritária de interesse. Além disso, alimentava o desejo quase secreto de fazer algo relacionado a esse período da história, já que eu nasci nove anos após o golpe militar e só acompanhei o que se passou no Brasil pelos livros. Queria dar minha contribuição como jornalista, mas não sabia de que maneira. (ARBEX, 2015, p.90)

O relato de Arbex demonstra a necessidade da jornalista em participar da história de seu país, o que é feito através da tarefa investigativa que sua profissão lhe propicia, e o resultado final se dá através do ato da escrita, como forma de divulgação da tarefa empreendida enquanto repórter.

Disposta a contar um capítulo inédito da ditadura, iniciei ainda naquele março de 2002 o trabalho de investigação que tinha duas frentes: levantar o que se passou com o único civil da guerrilha do Caparaó até o momento de sua morte e localizar os militantes da cidade que haviam pleiteado reparação junto à Comissão Estadual de Indenização às Vítimas da Tortura. Ambas foram tarefas difíceis. A primeira porque era permeada por silêncio. A outra em função de muitas vítimas do período terem receio de se expor publicamente em uma matéria de jornal. Foi preciso conquistar a confiança de cada uma delas. (ARBEX, 2015, p.95)

A ditadura civil militar brasileira iniciada em 1964 deu lugar a uma série de atrocidades, onde o Estado, sob a alegação de agir em nome da ordem e do bem comum, impôs aos cidadãos uma série de medidas de natureza violenta, nas suas mais variadas formas, sendo a prática de tortura de presos políticos corriqueira dentro das prisões e locais de detenções. Com isso, a violência a que foram submetidos os perseguidos políticos gerou traumas e ficou impregnada na memória da geração que vivenciou aquele período. No entanto, muitos brasileiros e brasileiras das gerações que se seguiram desconhecem boa parte desse episódio da história do Brasil, seja porque foram desestimulados a debaterem sobre o assunto, seja porque existe até os dias de hoje uma espécie de desconforto ao se abordar o tema, além da postura negacionista de parte da sociedade que, entre outros prejuízos, fez com que os resultados do trabalho empreendido pela Comissão Nacional da Verdade<sup>5</sup> ficassem abaixo das expectativas nele depositadas.

---

5 Comissão temporária instituída pela Lei 12528/2011, com o objetivo de apurar e esclarecer as violações aos direitos humanos perpetradas pelo Estado brasileiro no período compreendido entre 1946 e 1988, tornando públicas essas ações. A Comissão atuou entre os anos de 2012 e 2014.



Em um período de forte repressão, onde muitos militantes foram perseguidos, calados, sequestrados, torturados e assassinados, a memória que se produziu se desenvolveu na ordem do trauma<sup>6</sup>. Com isso, muitas experiências não puderam ser simbolizadas pela palavra, seja porque nenhuma palavra alcança a dimensão do que foi experienciado, seja porque muitos foram sequestrados ou mortos, não podendo narrar sua história. A obra de Arbex, nesse sentido, funciona como um registro de parte da história do Brasil, que é dessa forma divulgada e retomada no tempo presente com o intuito de reescrevê-la e também de lutar contra o esquecimento e o silenciamento que permeia o tema da ditadura no país. A autora reconstrói o contexto da ditadura ao longo da narrativa, com uma série de referências e informações sobre aquele período:

Nas celas de Linhares nasceu um vigoroso movimento de resistência contra as atrocidades do regime. O convívio dos estudantes, mantidos juntos nas alas destinadas aos subversivos, levou a uma indesejada troca de informações. Cada novo preso político trazia notícias detalhadas sobre a tortura sofrida em dependências policiais e militares do país. Começava ali uma incômoda dor de cabeça para o Exército após a redação do Documento de Linhares. Escrito dentro da unidade, em 1969, ele foi o primeiro que denunciou detalhadamente a violência no período em que a força disseminou o medo. Os carcereiros e o próprio regime militar nunca entenderam como o material burlou a censura e a segurança para tornar conhecidos internacionalmente os abusos cometidos nos porões da ditadura. (ARBEX, 2015, p.28)

Arbex foca o seu trabalho investigativo na história de Milton, porém ao longo do texto são descritos fatos ocorridos com dezenas de outros presos políticos e participantes do regime, o que foi possível através da imensa quantidade de testemunhos coletados pela jornalista ao longo de seu processo de investigação. No fragmento a seguir, a repórter descreve uma das várias situações de tortura a que os presos políticos eram submetidos durante o período da ditadura:

O motivo que levou Marco Antônio a sofrer uma das piores formas de tortura na ditadura era ainda mais torpe do que a tentativa de fazê-lo entregar endereços de aparelhos ou denunciar nomes de militantes. Em setembro de 1969, teve os braços e as pernas amarrados em uma barra de ferro por simples vingança. Inconformada com o estado físico do jovem, a mãe dele, Maria Luiza Azevedo Meyer, procurou a esposa do comandante que presidia o inquérito para pedir clemência. Penalizada diante da viúva que criou praticamente sozinha os dez filhos, a mulher do oficial tentou interceder junto ao marido, mas o efeito foi contrário. O estudante foi duramente perseguido. (ARBEX, 2015, p.131)

Os relatos de casos de tortura se sucedem na obra de Arbex, e isso só foi possível porque há aqueles que sobreviveram para narrar o que vivenciaram, ao contrário do que

<sup>6</sup> Pensamos trauma a partir da perspectiva de Márcio Selligman-Silva (2002; 2008).

ocorreu com Milton. Os depoentes relataram uma série de episódios, dentre eles uma aula de tortura para militares em que os presos foram submetidos como cobaias:

- Hoje vamos ensinar aos senhores alguns métodos de interrogatório que têm funcionado bem na missão de combate aos crimes cometidos contra o país por terroristas – disse o tenente segurando nas mãos uma vareta semelhante às usadas em salas de aula por professores.

Ao iniciar sua fala, o tenente Ailton determinou que o projetor fosse ligado. Os slides continham desenhos de tortura. As cenas deveriam ser reproduzidas ali, naquele auditório, com os jovens escolhidos para serem cobaias humanas. O cabo Mendonça, o soldado Marcolino, além dos sargentos Andrade, Oliveira, Rossoni e Rangel foram chamados para ajudar na “exposição”. (ARBEX, 2015, p.153)

A autora narra o trauma experienciado por quem foi submetido à sessão de tortura, e o faz também através da escuta dos testemunhos de sobreviventes:

O militante tinha certeza de que jamais seria o mesmo após aquele episódio. Acusado como um animal numa caçada, ele teve confiscada a sua humanidade. Estava de novo no circo. Não naquele mágico da sua infância, mas em um no qual era exibido como uma fera por domadores sem escrúpulos.

De vez em quando, o som de risadas cortava o desconcertante silêncio que pairava no ar. As cenas de barbárie, porém, foram tão perturbadoras que, durante a sessão, um sargento não aguentou ficar na sala. Outro vomitou. (ARBEX, 2015, p.154)

Durante quase quatro décadas, a família do militante conviveu com a versão oficial de suicídio fornecida pelos militares. Edelson, irmão de Milton que também foi integrante do Movimento Nacional Revolucionário (MNR) e preso político, recebeu nas dependências do Exército a informação sobre a morte do irmão, uma versão da história que a família nunca aceitou:

- Infelizmente, a informação que trago não é boa. Seu irmão, Milton, se matou hoje de manhã em Juiz de Fora. Meus pêsames. Mas vamos fazer de tudo...

O pintor interrompeu o comandante:

- isso não foi suicídio, senhor. Assassinararam o meu irmão – gritou o preso.

- Rapaz, você não sabe do que está falando – cortou o oficial. (ARBEX, 2015, p.37)

Coube à Arbex contestar a versão oficial do Estado sobre as causas da morte de Milton, trinta e cinco anos após sua morte. Segundo Walter Benjamin (1996), para um melhor entendimento do passado, deve-se romper com a empatia para com os vencedores, que carregam junto a si a herança de todos aqueles que venceram antes. O autor defende que se faz necessário “escovar a história a contrapelo”, com o intuito de investigar os sentidos que estão encobertos pelo discurso histórico dito oficial, ou seja, buscar o que não é dito no discurso dos vencedores e dominadores, o que foi feito pela autora ao longo de toda sua investigação. A jornalista retoma a participação dos irmãos no movimento de resistência ao regime e, em uma espécie de biografia, busca reconstruir suas vidas, dando, evidentemente, um maior destaque para a história de Milton:

Milton foi quem convenceu o irmão Edelson a abraçar a causa contra o regime. Apesar da pouca instrução formal – havia estudado apenas o primário – ele sempre se interessou por política. E foi através da militância no PCdoB que se aproximou de Gregório. A percepção de um país com poucas oportunidades para as camadas populares sempre incomodou o operário. Por isso, quando as primeiras notícias sobre o golpe chegaram ao Rio Grande do Sul, o filho de Santa Maria já discutia a transformação das relações de propriedade na busca pela igualdade social. Apresentado em uma reunião clandestina às ideias de Karl Marx e Friedrich Engels, começou a formar as suas em relação à luta de classes. Após o contato com a esquerda de Porto Alegre, deixou de ser um observador da realidade para assumir a militância contra as forças de repressão. (ARBEX, 2015, p.46)

No entanto, a biografia de Milton é reconstituída a partir do testemunho de terceiros, dado que não sobreviveu para narrar suas experiências. As dificuldades do testemunho são investigadas por Giorgio Agamben na publicação intitulada *O que resta de Auschwitz* (2008), na qual o autor reflete sobre a origem do termo *testemunha*, partindo do latim e do grego, destacando que no latim existem dois termos para representar a testemunha: *testis* e *superstes*. O termo *testis* seria a origem do termo testemunha por nós atualmente utilizado, e seu significado seria “o terceiro”, aquele que se põe como o terceiro em um litígio entre outros dois. Já o termo *superstes* “indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.” (AGAMBEN, 2008, p.27). No idioma grego, testemunha é *martis* (mártir), que deriva de um verbo que significa “recordar”, e de onde os primeiros padres derivaram o termo *martirium*, “a fim de indicar a morte dos cristãos perseguidos que, assim, davam testemunho de sua fé.” (AGAMBEN, 2008, p.35). Para Agamben, o testemunho de um sobrevivente se dá a partir de uma lacuna, pois o sobrevivente daria um pseudotestemunho, considerando-se que os não sobreviventes seriam os únicos detentores de um testemunho integral:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intes-  
temunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” teste-

munhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem tem instruções ou memórias a transmitir. Não tem “história”, nem “rostro” e, menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista. (AGAMBEN, 2008, p.43)

Para designar aquele que não consegue narrar, o prisioneiro que é também privado da linguagem, Agamben trabalha com o conceito de muçulmano, desenvolvido a partir do termo *Muselmann*, originário dos campos de concentração e empregado para denominar aquele que:

havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre bem e mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. Devemos, por mais dolorosa que nos pareça a escolha, excluí-lo da nossa consideração. (AMÉRY apud AGAMBEN, 2008, p.49).

Discorrendo sobre as diferentes origens para o termo *Muselmann*, o autor aponta que além dos problemas relativos à sua etimologia, também há o problema quanto ao seu uso no campo semântico e disciplinar, já que pode ser percebido partindo da ética, da política ou da antropologia, citando apenas alguns exemplos. Com isso, Agamben destaca a indefinição característica do termo, em que: “não só a humanidade e a não-humanidade, mas também a vida vegetativa e a de relação, a fisiologia e a ética, a medicina e a política, a vida e a morte transitam entre si sem solução de continuidade.” (AGAMBEN, 2008, p.56). De certa forma, o termo *muçulmano*, frequentemente utilizado por Primo Levi e Giorgio Agamben ao referirem-se às vítimas do holocausto, também pode ser utilizado para designar aquele que foi encarcerado, abandonado e assassinado, como ocorreu com Milton, aquele de quem o testemunho jamais será conhecido, assim como as circunstâncias reais de sua morte. Nesse sentido, podemos entender Milton como uma espécie de muçulmano, já que teve sua vida aniquilada pelo Estado e, enquanto testemunha integral, não pode narrar o que viveu.

Para Agamben, o muçulmano é o intestemunhável. Sobre quem seja o sujeito do testemunho, o autor defende que:

Poder-se-ia dizer, à primeira vista, que seja o homem – o sobrevivente – que dá testemunho do não-homem, do muçulmano. Se, porém, o sobrevivente testemunha pelo muçulmano – no sentido técnico de “por conta de” ou “por delegação” (“falamos nós em lugar deles, por delegação”), então, de algum modo, segundo

o princípio jurídico pelo qual os atos do delegado são imputados ao delegante, é o muçulmano que dá testemunho. Contudo, isso significa que quem de fato dá testemunho no homem é o não-homem, ou seja, que o homem não é senão o mandatário do não-homem, aquele que lhe empresta a voz. Ou então, que não existe titular do testemunho; que falar, dar testemunho significa entrar em um movimento vertiginoso, em que algo vai a pique, se dessubjetiviza integralmente e emudece, e algo se subjetiviza e fala, sem ter – propriamente – nada a dizer (“falo de coisas[...] que eu mesmo não experimentei”). Algo no qual quem é sem palavra leva o falante a falar, e quem fala carrega em sua própria palavra a impossibilidade de falar, de modo que o mudo e o falante, o não-homem e o homem ingressam – no testemunho – em uma zona de indistinção na qual é impossível estabelecer a posição de sujeito, identificar a “substância sonhada” do eu e, com ela, a verdadeira testemunha. (AGAMBEN, 2008, p.124)

Já Jeanne Marie Gagnebin (2009) entende que, sendo o exercício da palavra um dos nossos campos de atividade, aqueles que não vivenciaram o terror ou o massacre têm a tarefa de reestabelecer o espaço simbólico onde se possa articular o que ela denomina de um “terceiro”, que seria “aquele que não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado, do assassino e do assassinado, aquilo que, “inscrevendo um possível alhures fora do par mortífero algoz-vítima, dá novamente um sentido humano ao mundo” (p.57). Assim, a autora defende uma ampliação para o termo testemunho, que dessa forma abrangeria todo aquele que dá escuta ao outro:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o histor 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, 2009, p.57)

As circunstâncias da morte de Milton jamais serão conhecidas, porém a investigação de Daniela Arbex proporcionou que se conhecesse outras versões dos fatos, informações relevantes, que inclusive acarretaram na descoberta do corpo, quase quarenta anos após sua morte.

Além de assassinado na prisão, Milton teve seu corpo sequestrado, o que impossibilitou a despedida e comprometeu a elaboração do luto por parte de sua família. Através do testemunho do irmão e da irmã do militante, a autora reconstrói também as dores da mãe do preso político, que nunca se conformou por ter o filho preso pelo regime, e muito menos pelo fato de desconhecer o paradeiro de seu corpo:

Aos poucos, velhas feridas foram se abrindo. Elas se revelaram na lembrança do choro permanente da mãe todas as vezes que se lembrava do filho “metido nessas coisas de revolução” e com paradeiro desconhecido. Enquanto cozinhava, dona Universina pensava que ele poderia não ter comido nada naquele dia. O pranto dela ficou ainda mais forte quando a notícia de que tinha um filho suicida se espalhou. Embora ela nunca tivesse acreditado nessa versão, não ter um corpo para velar é como se Milton morresse todos os dias. O luto permanente é a sina dos que não conseguem encontrar consolo enquanto persiste a dúvida.

Por isso, a ditadura precisa ser lembrada. Não para falar mais do mesmo, mas para que se possa avançar no levantamento dos casos e na luta pela abertura eficiente e efetiva de nossos arquivos. (ARBEX, 2015, p.334-335)

A narrativa de Arbex diverge do relato oficial, na medida em que as informações coletadas pela repórter confrontaram a versão da história que até então se conhecia, a partir das informações dadas pelos oficiais que eram responsáveis pela penitenciária de Linhares. As descobertas proporcionadas por sua investigação foram bastante reconfortantes para os familiares do preso político Milton:

Após a descoberta da Cova 312, telefonei para Gessi Palmeira Vieira, em Porto Alegre, para revelar o lugar em que seu irmão havia sido enterrado. Durante trinta e cinco anos, o local foi mantido em sigilo pelos militares, tornando-se um dos grandes segredos guardados pela ditadura brasileira.

Ao receber a notícia, Gessi não conteve a emoção:

“O que fizeram com o Milton não se faz nem com um bicho. Ele tinha um ideal, queria mudar o país. Quando soubemos de sua morte, lutamos por muito tempo para que o exército nos entregasse seu corpo. Não tivemos o direito de velar nosso irmão”, disse, chorando.

Edelson mostrou-se igualmente comovido.

“Minha mãe sofreu muito com a morte do Milton. Todos nós ficamos marcados. Tínhamos um lema, uma convicção. Ele jamais se mataria. Meu irmão cumpriu seu papel perante o Brasil.” (ARBEX, 2015, p.276)

A família de Milton reconhece a importância do trabalho empreendido pela jornalista enquanto resgate de memória e fortalecimento da democracia:

Até que, em 3 de junho, recebi um telefonema de Edelson Palmeira de Castro, irmão de Milton.

“Daniela, a proposta de exumação da ossada, aprovada pela comissão especial,

reabre uma ferida de trinta e cinco anos. A sua descoberta foi fundamental porque, além de fazer justiça ao Milton, permitiu que soubéssemos, finalmente, onde seu corpo foi colocado. Ao resgatar sua memória, vocês tiraram o véu da dúvida e fortaleceram a democracia. Mas já sofremos muito, e a exumação não vai trazer ele de volta. Preferimos cultivar seu espírito”, explicou por telefone. (ARBEX, 2015, p.286)

O resgate da memória do prisioneiro político Milton, proposto pela investigação e pela escuta de Arbex, contribuiu ainda para que parte da história do Brasil fosse contada partindo de outro ângulo, diferente do ponto de vista apresentado pela versão oficial, a do governo e dos militares, mas também contribuiu por trazer uma espécie de conforto para a família, que acabou por receber a informação definitiva sobre o paradeiro de seu corpo e sobre as possíveis circunstâncias de sua morte, o que operou como um resgate de memória:

Conversamos amenidades sobre o voo até que tocamos no motivo principal daquele encontro: Milton e a investigação jornalística que me aproximara dos parentes de quem ele não pôde se despedir.

Talvez por isso, Gessi me visse como uma ponte para o passado. Eu havia resgatado as memórias do militante, e isso nos aproximava como se fôssemos velhas conhecidas. A ausência de Milton me levou até a presença dos seus amores. Estar perto de Gessi e de Edelson era a chance de conhecer os sonhos e os desejos dele. Por isso, naquela sala pequena, nós nos completávamos. (ARBEX, 2015, p.334)

Gagnebin, no ensaio intitulado *Verdade e memória do passado*), tece algumas considerações sobre a tarefa do historiador que podem ser aplicadas também para a investigação jornalística e consequente escrita literária de Daniela Arbex, na medida em que os relatos divulgados pela jornalista contribuem para uma nova escrita da história, assim como o faz o historiador:

Enquanto Homero escrevia para cantar a glória e o nome dos heróis e Heródoto, para não esquecer os grandes feitos deles, o historiador atual se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua “narrativa afirma que o inesquecível existe” mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro. (GAGNEBIN, 2009, p.47)

Arbex ouviu tanto os oprimidos como os opressores, tendo buscado também o depoimento de militares que trabalharam na penitenciária de Linhares e de médicos que atestaram o óbito de Milton. Buscando a reconstituição do episódio em torno de seu assassinato, a jornalista localizou um dos médicos legistas responsáveis pelo laudo que atestara suicídio, e reproduziu parte do encontro no fragmento a seguir:

- Doutor Orlando, o que o senhor se lembra do dia em que esteve na Penitenciária de Linhares?

- Olha, é aquilo que eu estou te falando. Eu não me lembro de nada. Não tenho nada para afirmar, nem para dizer. Se você falou que pode não ter ocorrido suicídio, é provável que o laudo não reforce que foi suicídio. Não é isso?

- Mas quando um perito tem convicção de que foi suicídio, ele costuma colocar no laudo a palavra suicídio?

- Eu não consigo me lembrar. É tanta coisa, sabe? Lamento muito não poder te ajudar.

- O senhor não se lembra de ter estado nesse local?

- Eu não me lembro de nada. (ARBEX, 2015, p.319)

A questão do silêncio recebe destaque na narrativa da autora, pois tanto quem foi opressor quanto quem foi oprimido durante os anos de chumbo no Brasil tem uma imensa dificuldade em comentar sobre o que vivenciou, sendo que o silêncio em forma de esquecimento pode surgir como uma maneira de se esquivar das responsabilidades por parte daqueles que apoiaram o regime militar, mas que ainda hoje possuem a obrigação de prestar contas à história e à memória do país. Assim, podemos perceber na narrativa de Arbex a tentativa de luta contra o esquecimento e de manutenção da memória a que se refere Gagnebin, já que a jornalista preocupou-se com a elucidação de um episódio sombrio da história do Brasil. Nesse sentido, também a autora tentou *narrar o inenarrável*, já que buscou reconstituir os últimos dias de vida, bem como as circunstâncias da morte de um preso político da ditadura militar brasileira que não sobreviveu ao regime para narrar sua experiência e, justamente por isso, não deve ser esquecido, pois os sobreviventes devem pelo menos tentar reconstituir parte de sua história, que é também a história de muitos outros brasileiros e brasileiras que viveram o período ditatorial brasileiro. Daniela Arbex reflete sobre essas questões, ao tomar consciência de que a singularidade da história de Milton e de sua família, na verdade, foi vivenciada por muitos outros brasileiros:

Ali, ouvindo o irmão do guerrilheiro, me dei conta de que estava junto a uma das milhares de famílias brasileiras que tiveram suas histórias atravessadas pela ditadura. Centenas de órfãos, pais, mães, esposas e amigos continuam a sofrer por



décadas a fio diante de fatos propositalmente escondidos. Ninguém tem o direito de guardar silêncio sobre crimes contra a Humanidade. (ARBEX, 2015, p.341)

O trabalho de investigação de Arbex trouxe para o presente a história de um cidadão brasileiro que, além de morto, foi também esquecido pelo Estado. Coube à jornalista dar destaque à história que foi tratada por esse Estado com indiferença e esquecimento. Gagnebin (2009), refletindo sobre a figura do narrador a partir do ensaio *O narrador* de Benjamin, entende que a narração contemporânea parte das ruínas da narrativa, com o intuito de não deixar o passado cair no esquecimento. Dessa forma, a pesquisadora suíça entende o narrador enquanto um catador de sucata, alguém que recolhe os cacos e restos, para não deixar nada se perder. Podemos entender *Cova 312* partindo dessa mesma concepção, na medida em que a jornalista e escritora buscou resgatar a história e a memória de um homem considerado invisível pelo Estado, e o faz através de sua narração. Sobre o que denomina *narrador sucateiro*, Gagnebin afirma:

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um Lumpensammler) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. (GAGNEBIN, 2009, p.54)

Daniela Arbex foi essa narradora sucateira ao compilar os testemunhos dos invisíveis para o Estado, aqueles que ficaram de fora da história oficial, que foram todos os militantes que vivenciaram o período da ditadura brasileira e que passaram a figurar em destaque em sua narrativa. Na esteira de Benjamin, Gagnebin tece considerações sobre o que ou quem estaria fora do discurso histórico, nomeando, com um sofrimento indizível oriundo das grandes guerras,

aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (GAGNEBIN, 2009, p.54)

O militante Milton Santos foi tão bem apagado pelo Estado que após seu assassinato o corpo desapareceu, e seu paradeiro só foi descoberto trinta e cinco anos depois. Foi a fidelidade ao passado que motivou a jornalista e oportunizou esse resgate de memória no tempo presente, tanto da vida de Milton quanto também de parte da história do Brasil. Gagnebin trabalha com o conceito de *rememoração* para tratar da memória que está atrelada ao presente e que considera os lapsos e esquecimentos:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2009, p.55)

*Cova 312* oportuniza uma série de reflexões sobre as relações entre o passado e o presente. A própria autora reflete sobre a importância do testemunho dos sobreviventes, e os ensinamentos que estes podem nos trazer, apontando para algumas influências do período da ditadura na contemporaneidade:

Conhecer os episódios de vida e de morte dos militantes políticos me deu a oportunidade de desvendar um Brasil que ainda teme os seus fantasmas e se acovarda diante do peso da culpa. Os sobreviventes têm muito a ensinar: convivem com suas sequelas e enfrentam a herança da violência para seguir em frente, mesmo sendo difícil se livrar do tormento da perseguição. Fazer silêncio diante de uma nação que foi esfacelada pela violência no passado e continua reproduzindo os métodos de tortura e exclusão do período do arbítrio é compactuar com crimes dos quais podemos nos tornar vítimas. Pior que isso: reeditar nas ruas do país marchas pela ordem clamando o retorno da ditadura é desconhecer os anos de sombra que envolveram o Brasil ou aceitar que a força supere o diálogo e o esforço histórico dos movimentos populares na busca por caminhos de paz. (ARBEX, 2015, p.335-336)

Os sobreviventes entrevistados por Arbex deram seus testemunhos possíveis, marcados por lapsos, medos, inseguranças e traumas. Isso não é pouco, pois contribuíram para que uma família descobrisse o destino final de um ente querido, e um dos muitos episódios de desaparecimento do período da ditadura militar brasileira fosse solucionado. A autora finaliza seu livro-reportagem ressaltando a necessidade da manutenção da busca por informações sobre os presos e desaparecidos políticos do período da ditadura brasileira:

Assim como os familiares de Milton puderam saber sobre a existência da Cova 312, onde o integrante do MNR foi sepultado, apontar o destino das ossadas de cada militante abatido e esclarecer as mortes ocorridas nos vinte e um anos de arbítrio é sanar uma dívida histórica do país com os seus filhos. Revolver o passado é vital para se fazer justiça e para consolidação do estado democrático de direito.

Punir ou perdoar? Enquanto o Brasil se divide entre a anistia e a imprescritibilidade dos crimes de tortura – o que os tornaria passíveis de responsabilização

ainda hoje -, uma certeza se consolida: esquecer é impossível. E se centenas de brasileiros tiveram suas vozes silenciadas, nós continuaremos a lembrá-los, um a um, falando em seus nomes.

- Milton Soares de Castro!

- PRESENTE! (ARBEX, 2015, p.341-342)

A escrita da jornalista Daniela Arbex opera enquanto ato político, na medida em que desenterra parte da história do Brasil que foi sepultada juntamente com o corpo do militante político Milton. Os testemunhos dos sobreviventes contribuem para a reescrita da história e para o trabalho de rememoração, oportunizando a esse militante, e também à sua família, o direito à lembrança e à palavra, mesmo que através de outras vozes. Ao dar escuta a dezenas de mulheres e homens que vivenciaram o regime ditatorial brasileiro, Arbex também atua enquanto uma testemunha da história do Brasil, e o compilado de testemunhos, por ela organizados, resultam em uma narração que propicia a versão da história contada pelos vencidos, em uma busca constante pelo entendimento do passado no tempo presente, para que o passado não seja esquecido e nos traga ensinamentos na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARBEX, Daniela. *Cova 312*. São Paulo: Geração Editorial, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol 1*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: UNB, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado; Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, pp. 39-58, 2009.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas*. O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2004.
- SELIGMANN-Silva, Márcio. Literatura e trauma. *Pro-posições*, Campinas, v. 13, n. 3 (39), set/dez, pp. 135-153, 2002.
- SELIGMANN-Silva, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*, Niterói, n. 24, pp. 101-117, 1. sem 2008.

---

## A MEMÓRIA DA DITADURA EM DOIS ROMANCES LATINO-AMERICANOS: A LOUCURA E A GLÓRIA

[The Memory of the Dictatorship in Two Latin American Romances:  
Madness and Glory]

Analice Sousa Gomes<sup>1</sup>

Renata Rocha Ribeiro<sup>2</sup>

**Resumo:** O objetivo principal deste artigo é apresentar uma discussão acerca da constituição da memória e dos possíveis significados evocados pelos relatos e pelas lembranças dos narradores-personagens nos romances *Bêbados e sonâmbulos* (1996) de Bernardo Carvalho e *Duas vezes junho* (2005) de Martín Kohan. Nesta análise, a loucura e a falsa glória, respectivamente, de contextos de governos militares no Brasil e na Argentina apresentam-se como temas contrastantes e, ao mesmo tempo, convergentes no que tange aos efeitos resultantes da configuração estética da memória em ambas narrativas. Deste modo, serão utilizadas, dentre outras, as concepções de Henry Bergson (1999) e Beatriz Sarlo (2005) sobre memória; de Maria José Rezende (2001) e Luis Alberto Romero (2012) sobre a reflexão historiográfica e filosófica dos contextos de ditaduras militares no Brasil e na Argentina, a fim de observar como se dá a estética da memória nos romances propostos para análise.

**Palavras-chave:** Ditadura; Memória; *Bêbados e sonâmbulos*; *Duas vezes junho*.

**Abstract:** This article discusses the relationship between the constitution of memory and the possible meanings evoked by the stories and memories of the narrators-characters in the novels *Bêbados e sonâmbulos* (1996) by Bernardo Carvalho and *Duas vezes junho* (2005) by Martín Kohan. In this analysis, the madness and the false glory, respectively, of military government contexts in Brazil and Argentina are presented as contrasting themes and, at the same time, converging with respect to the effects resulting from the aesthetic configuration of memory in both narratives. In this way, the ideas of Henry Bergson (1999) and Beatriz Sarlo (2005) about memory will be used, among others; by Maria José Rezende (2001) and Luis Alberto Romero (2012) on the historiographical and philosophical reflection of the contexts of military dictatorships in Brazil and Argentina, in order to observe how the aesthetics of memory occurs in the novels proposed for analysis.

**Keywords:** Dictatorship; Memory; *Bêbados e sonâmbulos*; *Duas vezes junho*.

---

1 Doutoranda em Estudos literários pela Universidade Federal de Goiás. Docente no Curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás - Campus Jussara. E-mail: analice-jussara@outlook.com

2 Professora associada da Universidade Federal de Goiás-UFG. E-mail: renatarribeiro@ufg.br

## INTRODUÇÃO

As estratégias de (re)construção da memória na literatura latino-americana contemporânea, como elemento estético, têm mostrado os diferentes recursos utilizados na representação do passado de países que viveram sob o domínio de governos ditatoriais ao longo do século XX. Em linhas gerais, é isso o que ocorre com os romances *Bêbados e sonâmbulos*, de 1996, do autor brasileiro Bernardo Carvalho e em *Duas vezes junho*, de 2002, do argentino Martín Kohan.

Martín Kohan e Bernardo Carvalho, em suas narrativas, exploram de forma significativa os recursos da memória para recuperar as identidades perdidas ou não compreendidas de suas personagens. Em *Segundos fora* (2005), por exemplo, Kohan destaca a memória documentada por relatos, guardados em uma redação de notícias de um jornal, como ponto de partida para uma investigação de um jornalista esportivo desejoso em reconhecer-se em seu passado. Já em *Ciências morais* (2007), também de Kohan, as personagens têm seu presente determinado por um constante trabalho institucional de permanência da memória coletiva, reproduzindo no presente das personagens os mesmos traumas do passado histórico.

Nos romances *Nove noites* (2002) e *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho, dentre outras ocorrências, os rastros de memória de personagens secundárias arrastam os narradores-personagens para uma busca investigativa que os removem de si mesmos, na tentativa de descobrir a verdadeira identidade daqueles indivíduos de cujas memórias eles se apropriaram. Percebe-se, dessa forma, que embora apresentem configurações diferentes, o recurso da memória é intensamente explorado por estes autores em suas narrativas.

Nesse sentido, a presente análise objetiva evidenciar as diferenças e semelhanças estéticas do uso da memória nos romances *Bêbados e sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho, e *Duas vezes junho*, de Martín Kohan, partindo da concepção de memória apresentada por Henri Bergson em *Matéria e memória* (1999). De acordo com o autor, no campo epistemológico a memória é o fenômeno responsável pela conexão e pela reelaboração do passado no presente. Em seus termos, a

memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 1999, p. 77)

A partir desse conceito, observa-se que a memória “tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu” (BERGSON, 1999, p. 266) e, conseqüentemente, auxiliar na interpretação do presente e de como é possível dele fazer parte. Em outras palavras, nesta concepção a “nossa memória escolhe sucessivamente diversas imagens análogas que lança na direção da percepção nova” (BERGSON, 1999, p.116), funcionando como fios condutores de lembranças constituintes do indivíduo, para torná-lo parte da realidade percebida.

Assim ocorre com as memórias de Guilherme, um ex-militar homossexual, em *Bêbados e sonâmbulos*, e de um soldado argentino, de nome desconhecido, no romance *Duas vezes junho*, ambos narradores-personagens. As lembranças e as reflexões nascidas a partir delas trazem, de diferentes formas, relatos de trajetórias expostas pela memória dessas personagens, suas impressões e suas versões testemunhadas no período da ditadura militar no Brasil e na Argentina. Tais relatos sobre o passado vivenciado e narrado nestes romances representam, sobretudo, a busca pela compreensão do presente em que se localiza cada um desses narradores-personagens.

Guilherme, ao acessar suas memórias, narra a trajetória investigativa que ele inicia para encontrar pistas que o levem à reconstrução de sua identidade e de suas lembranças perdidas em consequência de um tumor no cérebro. A partir disso, o protagonista se vê envolvido em situações de difícil compreensão, mistérios sem respostas claras quanto ao seu passado e de outras personagens como, por exemplo, o repatriamento sanitário de um psiquiatra brasileiro desaparecido na década de 70, que após nove anos reaparece, louco, numa pequena cidade do Chile. No decorrer dessa narrativa, torna-se evidente que as memórias do protagonista e do psiquiatra louco não são tão claras, se não quase inexistentes, transtornadas pelo tempo e pela doença, e suas identidades mutantes os direcionam a uma perturbadora busca de si mesmos, conduzida por uma mescla de encontros e desencontros.

O jovem soldado argentino em *Duas vezes junho* conduz seu relato mediante uma mescla de percepções e de fatos históricos ocorridos no final da década de 1970, quando a ditadura militar governava a Argentina. As memórias dessa personagem são intercaladas entre os conselhos de seu pai – um patriota que vibra com a convocação do filho para servir no exército – e os horrores vistos por ele mesmo, quando ingressa no serviço militar. Dessa forma, o soldado avalia a situação presente do país, o sentimento que emana do contexto opressor e sua própria identidade como indivíduo, como parte de um poder violento e esvaziado de humanidade.

Ambos os relatos, constituídos por memórias e lembranças individuais, desembocam na representação de fatos coletivos, isto é, remontam cenas da ditadura militar no Brasil e na Argentina, de modo que a fragmentação e os recortes do narrado pelas personagens produzem importante efeito estético para a representação de memórias traumáticas. Busca-se, a partir disso, observar como se dá a estética da memória e do testemunho retomando algumas ideias sobre o conceito de memória: fios que ligam o passado e o presente (BERGSON, 1999; SARLO, 2005) para, sobretudo, observar como se dá o diálogo entre os temas e estilos nos dois romances apresentado neste estudo.

## DITADURAS NA AMÉRICA LATINA: A LOUCURA NO BRASIL E A FALSA GLÓRIA NA ARGENTINA

A ditadura militar na América Latina, segundo Maria José Rezende em *Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984* (2001) esteve ancorada em diversos fatores políticos mundiais, entre eles a Guerra Fria, o apoio econômico dos Estados Unidos e a intensa campanha deste país para combater a suposta ameaça do domínio comunista nos países latino-americanos.

No Brasil, Rezende (2001) aponta que a suspeita de um governo comunista, identificado nas ações do então presidente João Goulart, fizeram com que as Forças Armadas do Exército brasileiro aplicassem o golpe de Estado em abril de 1964. Segundo a autora, esse foi um poder legitimado por meio da violência e da repressão:

Aqueles que não aderiam ao regime militar eram considerados fora dos parâmetros democráticos, portanto, expostos a todos os males que isto acarretava. A repressão e a violência contra o movimento operário, a desestruturação dos sindicatos, a limitação da lei de greve, etc., eram garantidas pelos atos institucionais; os quais eram apresentados como uma exigência da democracia que a ditadura estaria criando. (REZENDE, 2001, p. 83)

Tais mecanismos objetivavam a concentração de um poder inquestionável, justificando a “implantação do terror por parte do Estado” (REZENDE, 2001, p. 90), em nome de uma suposta democracia, principalmente quando passa a vigorar os Atos institucionais nos quais “prevalecia o arbítrio e institucionalizava-se a repressão e a tortura” (REZENDE, 2001, p. 91).

No romance *Bêbados e sonâmbulos* (1996), o narrador-personagem, Guilherme, ao se embrenhar pela busca intensa dos vestígios de sua memória, perdida devido ao tumor no cérebro, adentra numa atmosfera perturbadora, reafirmada pelas referências à loucura que surgem logo no início da narrativa. Primeiramente, o tema da loucura representa uma esfera individual, pois ele recorda sua infância, relacionando fatos desta fase com o desejo de se tornar psiquiatra, alegando que, ao ser o médico, não correria o risco de ser “enfurnado a contragosto” (CARVALHO, 1996, p. 22) em um hospício, como demonstra o trecho abaixo:

Durante toda minha infância, costumava passar, em ônibus entupidos de gente, quase virando nas curvas, na frente do Pinel, para ir ao dentista no Centro, e a imagem dos doentes em uniformes azuis me aterrorizava. Ficava enjoado. Tinhas engulhos. Uma vez cheguei a vomitar de verdade [...]. Os loucos estavam nas sacadas com os mesmos uniformes azuis. Eu mal conseguia caminhar olhando para eles. Vi que um deles também olhava fixo para mim. Comecei a vomitar logo depois de ele gritar o meu nome. Ouvi bem: Guilherme! [...]. Ninguém mais ouviu [...]. Optei pela psiquiatria mais por precaução. Teria a garantia de não ser enfurnado a contragosto ali dentro eu também. (CARVALHO, 1996, p. 22).

Como se observa acima, o narrador rememora seu primeiro contato pessoal com a loucura, cujas lembranças carregadas de tensões psicológicas e físicas, determinam, até mesmo, as escolhas feitas na fase adulta da personagem: cursar medicina e se tornar psiquiatra. No entanto, este tema transcende a esfera individual quando Guilherme relata que, ainda cursando medicina, tomara a decisão de procurar seu amor de infância, Jorge, um tenente da escola dos cadetes, que segundo o narrador-personagem, motiva-o a abandonar o curso de medicina para se tornar um militar:



Quando o neurologista me falou do tumor [...] me disse que eu ia esquecer quem eu era, pensei no Jorge [...] larguei tudo, para o escândalo da família, [...] encontrei-o e me enfurnei naquele quartel, como aspirante, ao lado dele, sob as ordens dele, agora que ele já é tenente, numa época em que não podia passar pela cabeça de ninguém se tornar militar. (CARVALHO, 1996, p. 23).

A partir desse momento, Guilherme recebe uma designação para acompanhar o repatriamento sanitário de um psiquiatra louco, desaparecido havia nove anos e encontrado no sul do Chile. Na sinuosa narrativa construída pelas memórias de Guilherme entrelaçadas aos relatos do desaparecido, as lembranças pessoais do narrador se misturam com as tensões vivenciadas pelo “louco”, “filho único de um magnata do papel” (CARVALHO, 1996, p. 97). O futuro psiquiatra louco se mudara de Nova York para o Brasil, em 1957, simpatizando-se pelas ideias de um jovem contrário ao domínio militar.

O narrador conta que os amigos do jovem americano o traíram. Ele fora denunciado por eles sob a justificativa de que “tinha enlouquecido” (CARVALHO, 1996, p. 102). Foi, assim, raptado, torturado e sofreu o terror exercido pela ditadura militar no Brasil que, como já citado, se legitimara por meio da violência e da opressão. Preso, “desaparecido há cinco anos nas mãos das autoridades brasileiras” (CARVALHO, 1996, p. 108) e totalmente alheio à profundidade das conjunturas com que havia simpatizado, assassina o torturador e assume a identidade dele: um psiquiatra brasileiro. Tudo isso é revelado em uma carta endereçada a sua esposa, que foge do Brasil após o desaparecimento do marido:

O erro deles foi tê-lo deixado a sós comigo. Era um garoto. Um iniciante. Talvez tivesse ainda algum princípio. Eu seria capaz de tudo. Estava encurralado. Eu sou mortal, eu disse para ele, e o matei. Matei o psiquiatra naquela mesma noite em que, se não matasse teria morrido. Tomei o lugar dele, fiz dele o meu corpo dilacerado e irreconhecível. Fugi para o fim do mundo. [...] E se agora caí na própria armadilha da minha loucura – porque não tenho mais dúvidas de que estou louco [...]. (CARVALHO, 1996, p. 111)

A loucura, como reflexo do tortuoso evento vivido pela personagem, representa em *Bêbados e sonâmbulos* (1996) a asfíxiante atmosfera da ditadura militar no Brasil. Não uma loucura individual, particular, mas sim um sentimento coletivo, compartilhado por todos que pertenciam a aquela realidade, viveram ou testemunharam a opressão do regime. No romance, Guilherme rememora tais acontecimentos quando ouve no rádio a notícia de uma mulher que perambulava pelo sul do Chile à procura de seu marido. Sem sucesso na busca, ela se joga no rio, fato que é noticiado pois estavam “à procura de sua origem e identidade” (CARVALHO, 1996, p. 112), como conta o narrador:

Ouvindo a notícia, eu pensei: sou a única testemunha – e, sem entender bem para que poderia servir o meu depoimento (quanto menos falar dela, melhor, porque só vi as duas cenas; o resto é uma mistura do que imaginei e do que me contaram depois), desliguei o rádio e acelerei antes que o sinal fechasse. (CARVALHO, 1996, p. 112).

As duas cenas testemunhadas pelo narrador referem-se aos seus encontros com Elena, esposa do preso político que matou o psiquiatra, assumiu sua identidade e desapareceu. Tais encontros ocorreram devido a um acidente de avião que Guilherme sofrera ainda na infância, juntamente com seus pais e irmão, no qual também estava Elena. Um fato totalmente obscuro para o narrador-personagem, percorrido por ele durante toda a narrativa em meio a outros acontecimentos, torna-se um trabalho incessante pela busca de fios da memória e de pistas que o ajudem a desvendar os motivos e as consequências de tal acidente, da morte do pai e do irmão.

A ditadura também é o contexto do romance *Dois vezes em junho* (2005), narrado sob a ótica de um militar argentino, o narrador-personagem não nomeado, que rememora suas impressões do testemunhado e das ordens executadas, em nome do Exército e do poder que dirigia seu país. Embora o enredo transcorra, do mesmo modo que em *Bêbados e sonâmbulos* (1996), no final da década de 1970, na Argentina o domínio militar percorre sucessivas tomadas de governo marcadas, principalmente, por instabilidades econômicas, políticas e sociais internas e externas.

Segundo Luis Alberto Romero em *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010* (2012), a primeira tomada de poder no país ocorreu em setembro de 1930, episódio no qual Yrigoyen, o até então presidente, foi “depuesto por un alzamiento militar”<sup>3</sup> (ROMERO, 2012, p. 52). Tal fato surge, de acordo com Romero (2012) como resultado de uma intensa insatisfação popular, reunindo sindicatos, organizações de fazendeiros, grupos pertencentes à União Popular Católica Argentina (UPCA), dentre outros, que exigiam a reconstrução do país. O povo vivia uma constante desconfiança quanto às “bondades de la democracia liberal e patricia”<sup>4</sup> (ROMERO, 2012, p. 62) do governo de Hipólito Yrigoyen, o que contribuiu para o despertar do Exército quanto ao andamento “de los asuntos políticos, quizá molesto por la forma en que Yrigoyen lo empleaba para abrir o cerrar la válvula del control social”<sup>5</sup> (ROMERO, 2012, p. 62).

Nesse sentido, Romero (2012, p. 52) aponta que a partir de 1930, somente cinquenta e nove anos depois “un presidente electo transmitiera el mando a su sucesor”<sup>6</sup>. Em outras palavras, até a década de 1980 a Argentina foi dominada por governos militares através de sucessivos golpes, intensa violência, assassinatos e censura. Ao modo da maioria das ditaduras de outros países da América Latina, inclusive o Brasil, na Argentina tal regime se auto justificava com fortes promessas para resolver a crise social e trazer estabilidade econômica ao país. No entanto, Alejandro Horowicz, em seu estudo historiográfico intitulado: *Las dictaduras Argentinas: historia de una frustración nacional* (2013), apresenta, de forma sintetizada, as verdadeiras intenções das tomadas de poder, evidenciadas no decorrer da história argentina:

3 “depuesto por una revuelta militar”. (Tradução nossa).

4 “bondades da democracia liberal e patriótica”. (Tradução nossa).

5 “dos assuntos políticos, talvez incomodados pela forma com que Yrigoyen o usava para abrir e fechar a válvula do controle social”. (Tradução nossa).

6 “Um presidente eleito transmitiria o mandato a seu sucessor”. (Tradução nossa)

El golpe del año treinta desalojó al gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen del poder, el de 1943 evitó la victoria electoral fraudulenta de Robustiano Patrón Costas, sin incluir solución parlamentaria directa. En 1955 derrocaron al gobierno constitucional del general Perón; tanto en 1962 como en 1966 el golpe tuvo un solo objeto: impedir el triunfo electoral del peronismo. Y el de 1976 se ejecutó bajo la pancarta de evitar el triunfo de la guerrilla revolucionaria. Dicho epigramáticamente: dos golpes se hicieron contra presidentes de legalidad perfecta (Yrigoyen y Perón), tres para evitar un resultado electoral (1943, 1962 y 1966), y uno para instalar una dictadura burguesa terrorista unificada, iniciando así un nuevo ciclo de la historia nacional de muy relativa estabilidad institucional, pero sin golpes de Estado. (HOROWICZ, 2013, p. 29).<sup>7</sup>

A perspectiva apresentada por Horowicz (2013), destacando a “frustração nacional”, corresponde aos sentimentos alimentados pelos argentinos em cada tomada do poder pelos militares: propagados como meio único de reconstrução do país e culminando em crises de ordem social, econômica e ideológicas. Mais tarde, no golpe de 1976, a Argentina “había desatado una crisis económica que hasta el final resultó imposible de dominar [...] la crisis económica preparo la crisis política”<sup>8</sup> (ROMERO, 2012, p. 292) juntamente com uma ameaça de ascensão comunista, quando em 24 de março as Forças armadas depuseram o governo da então presidente Isabel Perón, e “como en ocasiones anteriores, el grueso de la población recibió el golpe con inmenso alivio y muchas expectativas”<sup>9</sup> (ROMERO, 2012, p. 293).

O modo como a população recebeu o golpe de 1976, considerado o mais violento e arbitrário da história argentina, é representado em *Duas vezes junho* (2005) por meio das memórias do narrador-personagem que recorda a expectativa da família quanto a sua convocação para ingressar no serviço militar, enxergando tal ingresso como uma honra, um sinal de patriotismo:

O rádio disse: “número de ordem”. “Seiscentos e quarenta”.

Eu era o seiscentos e quarenta.

Meu pai disse que ele estava muito orgulhoso. E era verdade: tinha nos olhos um brilho como de lágrimas que não iam sair. (KOHAN, 2005, p. 12)

7 “O golpe dos anos trinta derrubou o governo constitucional de Hipólito Yrigoyen do poder, o de 1943 evitou a vitória eleitoral fraudulenta de Robustiano Patrón Costas, sem incluir solução parlamentar direta. Em 1955 derrubaram o governo constitucional do general Perón; tanto em 1962 como em 1966 o golpe teve um só objetivo: impedir o triunfo eleitoral do peronismo. E o de 1976 se executou sob a bandeira de evitar o triunfo da guerra revolucionária. Engenhosamente dito: dois golpes se fizeram contra presidentes de perfeita legalidade (Yrigoyen e Perón), três para evitar um resultado eleitoral (1943, 1962 e 1966), e um para instalar uma ditadura burguesa terrorista unificada, iniciando assim um novo ciclo da história nacional de uma muito relativa instabilidade institucional, mas sem golpes de Estado”. (Tradução nossa).

8 “desencadeou uma crise econômica que até o final se mostrou impossível de dominar [...] a crise econômica preparou a crise política” (Tradução nossa).

9 “como em ocasiões anteriores, a maior parte da população recebeu o golpe com imenso alívio e muitas expectativas” (Tradução nossa).

No serviço militar obrigatório, na Argentina, os cidadãos eram convocados a servir na “Força Aérea, na Marinha, ou no Exército [...] de acordo com os últimos três números do documento de identidade” (KOHAN, 2005, p. 12), como ocorreu com o protagonista do romance, sorteado, o jovem recruta enche seu pai de orgulho, pois servirá à reestruturação e ao progresso do país.

No entanto, a possível glória do serviço militar se desmistifica à medida que o recruta narra a violência, sem provas concretas e até mesmo gratuita, exercida sobre diferentes pessoas e circunstâncias. Entre as lembranças das sugestões que o pai lhe dava sobre o bom comportamento de um soldado, o narrador se recorda de um bilhete que trazia a seguinte mensagem: “A partir de que idade se pode comessar a torturar uma criança?” (KOHAN, 2005, p. 11). Inicialmente ele perturba-se com o erro ortográfico da palavra “começar”, que em vez de “ç”, foi escrita com “s”, mas logo as inquietações sobre o questionamento lido se transferem para a barbaridade do ato. O sargento Torres, seu superior, requer dele a resposta à pergunta do bilhete: “O que você acha, soldado?”. Este hesita, mas em obediência responde: “A partir do momento em que a Pátria o requeira” (KOHAN, 2005, p. 21). Então confessa, na narrativa, que dera tal resposta somente para agradar ao sargento, conforme seu pai lhe havia indicado: “o superior sempre tem razão, ainda mais quando não a tem [...] no serviço militar, convém nunca saber de nada” (KOHAN, 2005, p. 15, 17).

A criança alvo da possível tortura havia nascido em uma sala, nas dependências do quartel, onde a mãe estava detida, suspeita de participar de um grupo de resistência aos militares. Grávida, a prisioneira sofria vários tipos de torturas: no “trato retal”, “técnicas interrogativas de imersão”, “aplicação de correntes elétricas”, “golpes [...] dirigidos à zona abdominal”, “métodos de pressão psicológica” (KOHAN, 2005, p. 23-26), entre outros. Após intensas torturas, a mulher não pronunciara “nenhum dos nomes”, e por isso, “disseram que iam finalmente fuzilá-la tinham se cansado de esperar que colaborasse” (KOHAN, 2005, p. 42). Aquilo era uma farsa com o intuito de abalá-la psicologicamente, pois “voltaram a interrogá-la [...], exigem-lhe os nomes, os nomes, os nomes” (KOHAN, 2005, p. 43).

O recém-nascido é retirado da mãe pelos militares, que cogitam torturá-lo. Contudo, o doutor Padilha, médico responsável pela autorização da ação, incerto, resolve consultar instâncias superiores. O bilhete escrito pelo cabo Leiva, que questionava sobre a idade para começar a torturar uma criança, teve de ser entregue ao capitão Mesiano. Assim, o narrador-personagem, sendo seu motorista oficial, precisa localizar e informar seu superior sobre a urgência da resposta requerida: “localizar o doutor Mesiano e fazer com que respondesse a inquietude do doutor Padilha se converteu para mim numa questão de orgulho pessoal” (KOHAN, 2005, p. 44), diz o narrador. A partir de então, este é o fio condutor da narrativa, entremeado a lembranças de outros episódios testemunhados e vivenciados pelo narrador, como por exemplo o estupro coletivo de uma garota realizado por soldados, a agressão de uma mulher adúltera pelo seu marido (ajudado pelo amante) e a derrota da seleção argentina de futebol no campeonato mundial.

Nesse sentido, a glória das promessas de reconstrução do país, o orgulho dos convocados para o serviço militar e a esperança do povo se converteram em episódios de extrema violência, num país governado pela censura, pelo medo e pela opressão. Como assinala Sabrina Steinke em seu artigo “A ditadura e a transição para a democracia na Argentina

recente: desaparecimento de cidadãos e cidadania” (2001, p. 1), apesar da trajetória conflituosa no espaço político argentino de mais de 50 anos, este longo período de instabilidade e medo não deixara “marcas tão profundas em seus cidadãos” como aquele do processo de Reorganização Nacional imposto em março de 1976, que

acabou com o período democrático, e desta forma, impondo o poder do Estado por meio da força, feriu os direitos do homem e sua cidadania. Antes de desaparecer com pessoas, desapareceram seus direitos fundamentais. Perdeu-se o direito à vida, a liberdade de expressão, o direito de morrer com dignidade. (STEINKE, 2001, p.1)

Observa-se que os enredos de *Bêbados e sonâmbulos* (1996) e de *Dois vezes junho* (2005) apresentam o contexto da ditadura observado a partir de duas perspectivas que, embora diferentes, desencadeiam sentimentos semelhantes. No primeiro romance um ex-militar narra a loucura. No segundo, a convicção inicial, de outro ex-militar, termina em completo desânimo, como é evidenciado no final da narrativa onde o narrador-personagem reflete: “Ultimamente não consigo me lembrar de meus sonhos. Quando acordo, tudo se apaga” (KOHAN, 2005, p. 147), como se o vivido e o testemunhado fossem um sonho difícil de recordar.

### ESPIRAL, COLAGEM E DOBRAGEM: A ESTÉTICA DA MEMÓRIA

A memória em ambas narrativas é o elemento que conduz o desenrolar do enredo, compartilhando com o leitor as imagens de um passado recente, rememoradas pelos narradores. Nesse processo de rememoração, é possível perceber que os narradores-personagens estão em tempos cronológicos diferentes: um pouco mais distanciado do passado em *Bêbados e sonâmbulos* (1996) do que em *Dois vezes junho* (2005). As lembranças dos narradores situam-se em acontecimentos ocorridos nos contextos das ditaduras da década de 1970, isto é, no Brasil, no auge dos Atos Institucionais e, na Argentina, em um último governo militar marcado pela barbárie e pela arbitrariedade.

Ao término de cada romance é possível observar que ao invés de desvendar os questionamentos que motivam as ações dos narradores-personagens – para Guilherme, os motivos que explicariam a morte do pai e do irmão em um acidente de avião e, para o soldado argentino, com quantos anos é permitido torturar uma criança –, emaranham-se ideias desconexas apontando para lugar nenhum.

Tal efeito corresponde ao modo de utilização do recurso da memória como elemento estético nessas narrativas. Tomando como base a perspectiva de Bergson (1999) no tocante a função da memória de evocar percepções passadas para compreender o que se dá no presente, descritas mais acima, vê-se que os narradores-personagens, ao adentrarem em “lugar nenhum” de suas vidas do presente, percebem-se como sujeitos nulos, empurrados pelo sistema, e sem uma identidade própria buscam no passado fios que os conduzam aos desvendamento de sua condição atual, vidas resultantes de lacunas e lapsos que não lhes seriam possíveis compreender.

Dessa forma, Guilherme prestes a perde sua memória por completo, continua sem resposta clara para seu anseio. Por fim sua história pessoal perde o destaque enfatizando-se o destino duvidoso do suposto psiquiatra louco e sua esposa, ele ouve as notícias, recorda-se da mulher, desliga o rádio e acelera (CARVALHO, 1996, p. 112), de outra forma, uma história que não apresenta desfecho. O soldado argentino inerte diante da banalidade com a qual os militares enxergavam a situação do país, deixa o serviço militar e desse “sonho”, como ele mesmo categoriza, permanece em sua mente somente as lembranças de uma prostituta (KOHAN, 2005, p. 147) que conheceu na companhia de seu superior, capitão doutor Mesiano.

Essas memórias fragmentadas são lançadas nas duas narrativas de modo entrecortado e independente. No romance de Kohan, essa fragmentação, segundo Fernanda Clemilda Santos de Oliveira Dante em seu artigo: “*Dois vezes junho*, de Martín Kohan: uma análise estético-histórica” (2017, p. 5), “pode ser compreendida como um recurso utilizado para demonstrar o desenvolvimento da memória não linear do narrador”. Perspectiva essa que dialoga com a concepção apresentada por Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007, p. 98), afirmando que “o aspecto fragmentário de toda memória é evidente”, pois os relatos característicos da pós-memória são condicionados por esquecimentos e preenchimentos que se atualizam de acordo com as percepções requeridas pelo presente, havendo, desse modo, a conexão das lembranças pelo efeito da reelaboração do passado no presente (BERGSON, 1999).

O todo significativo da narrativa do ex-soldado argentino vai se constituindo por meio de fragmentos de variadas extensões e assuntos: a formação dos jogadores da seleção argentina: “Filol, Olguin, Galván, Passarella, Tarantini, Ardiles [...]” (KOHAN, 2005, p. 36); a mulher que foi obrigada a limpar os restos de seu parto: “arrumaram um balde e um trapo, e lhe ordenaram que limpasse o que tinha feito [...], ‘coloque a placenta no balde’ (KOHAN, 2005, p. 19); as anedotas de seu pai: “meu pai era um homem que gostava muito de contar anedotas” (KOHAN, 2005, p. 16); o adultério e a violência consequente; o fingimento do corpo nu de uma prostituta (KOHAN, 2005, p. 76, 78); “a garota que vem de bicicleta” e é violentada por cinco soldados (KOHAN, 2005, p. 81-84), são testemunhos entrecortados e rememorados a conta-gotas pelo narrador-personagem, causando um efeito de colagem, de quebra-cabeça, com peças que vão se unindo e fazendo sentindo na totalidade dos relatos, representando os rastros mnemônicos que se materializam na totalidade das lembranças (BERND, 2013).

No caso de *Bêbados e sonâmbulos* (1996), Suzana Scramim em *Literatura do presente* (2007, p. 154), destaca que a estrutura desse romance sempre está de acordo com o procedimento de dobragem e desdobragem da trama, de forma espiral, reforçando a ausência de sentidos das coisas. Desse modo, Jefferson Agostini Mello em “Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular” (2012), citando a análise do francês Fabrice Gabriel (1998) sobre esse romance, mostra, ainda que, como recurso estético, a narrativa foi elaborada,

como um quebra-cabeça e conduzida com uma virtuosidade suficientemente

alucinada, não se consegue resumir a intriga; ela funciona tanto como suspense quanto como metáfora da ficção, que multiplica os efeitos de espelho e as *mises en abyme*, para significar, no fim das contas, o arbitrário poético de toda fábula (GABRIEL, 1998 apud MELLO, 2012, p. 139)

É possível observar, diante dos aspectos apresentados por Scramim e Mello que no romance *Bêbados e sonâmbulos* as propriedades estéticas da narrativa apontam para a transfiguração do pensamento e memórias incertas do narrador-personagem, já que o quebra-cabeça que constitui o romance figura o mesmo quebra-cabeça contido nas lembranças que guiam a trajetória investigativa do protagonista.

Por meio das ideias apresentadas percebe-se nas ondulações representadas através das memórias dos narradores-personagens, a constituição da configuração estética dos romances. Em *Duas vezes junho* (2005), os processos de colagem dos fragmentos; em *Bêbados e sonâmbulos* (1996) o recurso de *mise en abyme* e o desenrolar do enredo em efeitos de dobragem e desdobragem e, sobretudo, o efeito espiral que tais elementos provocam nas narrativas, caracterizam a estética da memória exploradas por Martín Kohan e Bernardo Carvalho nestes romances.

Ao utilizar a memória como recurso estético ambos autores evidenciam por meio dos narradores-personagens a necessidade de expor uma revisão reflexiva sobre o passado. As ondulações, as lembranças apresentadas em camadas e desordenadamente, isto é, a dobragem e a desdobragem dos acontecimentos, desencadeiam nas narrativas o efeito espiral, de modo que, tal recurso estético mostra a afetação de fatos do passado que ainda permanecem nos indivíduos. Os traumas do testemunhado e do vivido são dispostos em lembranças difíceis de rememorar e quando os personagens decidem fazê-lo no presente, embora pareçam banais, percebe-se ao longo dos romances, que figuram peças de um quebra-cabeça nos quais ainda se debruçam para unir e completar lacunas de um tempo de vazios e dores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise proposta neste trabalho percorreu as concepções de memória apresentadas por Bergson (1999) e Sarlo (2005) com o intuito de observar a relação do passado com o presente, isto é, a mediação promovida pelos fios de lembranças passadas que se atualizam conforme são requeridas pela vivência do presente. A partir disso, observou-se que as personagens representadas, nos dois romances analisados, lidam com atmosferas distintas frente ao contexto de ditaduras em seus países, porém, ambos encaminham-se para uma semelhante aspiração: buscam no passado pistas que os ajude a compreender o presente de suas vidas nulas.

Assim, é possível constatar alguns pontos de aproximação entre a produção dos dois autores. As duas narrativas possuem narradores-personagens que, no presente, são ex-militares, as memórias tanto de Guilherme quanto as do soldado argentino não apresentam grande intervalo entre o acontecimento e a rememoração. Essas lembranças, por sua vez, são banais, sem importância para cada um dos narradores, que ao final seguem suas vidas:

um acelera o carro, após o sinal de trânsito abrir e, o outro concentra em perceber se as lembranças que possui de uma prostituta são ilusórias ou de fato foram experiências reais. Além dessas semelhanças, em *Bêbados e sonâmbulos* e em *Duas vezes junho* as memórias da ditadura recuperadas pelos narradores-personagens, por meio de recursos estéticos e literários, parecem estar concentradas em expor as verdades das ações praticadas por governos totalitários e opressores determinantes do passado recente de seus respectivos países e que parecem ter sido apagadas da memória do povo.

A partir dessas ideias, é importante destacar que o recurso da memória utilizado pelos autores, os efeitos de dobragem e desdobragem, a fragmentação, o entrecortar de lembranças dispostas em espiral pelos narradores, auxiliam na representação do sentimento de nulidade de um presente resultante do passado carregado de traumas e vivências esvaziadas. Em outras palavras, a estética da memória em *Bêbados e sonâmbulos* (1996) e *Duas vezes em junho* (2005) constitui a reprodução do testemunhado, e das impressões que os narradores-personagens tiveram acerca da barbárie e do caos de uma realidade afetada pelas infundadas ações de governos ditatoriais no Brasil e na Argentina. Sentimentos estes que transcendem a esfera individual e desnudam a apatia coletiva de sociedades construídas sob a dor, o medo e a desesperança.



## REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. Martins Fontes. São Paulo, 1999.
- BERND, Zilé. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DANTE, Fernanda Clemilda S. de O. *Duas vezes junho, de Martín Kohan: uma análise estético-histórica*. *Scripta Alumni*, p. 1-19, 2017.
- HOROWICZ, Alejandro. *Las dictaduras argentinas: historia de una frustración nacional*. Buenos Aires : Edhasa, 2013.
- KOHAN, Martín. *Ciências morais*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MELLO, Jefferson Agostini. Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular. *Revista Faac*, v. 2, p. 131-144, 2012.
- REZENDE, Maria José. A. *Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*. Londrina: Editora UEL, 2001.
- ROMERO, Luis Alberto. *Breve Historia Contemporánea de la Argentina 1916-2010*. 3 ed. Buenos Aires, 2012.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCRAMIM, Suzana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.
- STEINKE, Sabrina. A ditadura e a transição para a democracia na Argentina recente: desaparecimento de cidadãos e cidadania. In: II Semana Procad PUC-GO/UnB, 2011, Goiânia. *Anais II Semana Procad PUC-GO/UnB*, 2011.



---

## NO MEIO DOS ESCOMBROS, A MEMÓRIA. SHOAH E O TRAUMA NA QUEDA

[In the Middle of the Rubbles, the Memory. Shoah and Trauma in the Fall]

Jehnifer Penning<sup>1</sup>  
Helano Jader Cavalcante Ribeiro<sup>2</sup>

**Resumo:** A literatura e a história possuem muitas afinidades. Por ambas serem constituídas como narrativas, possuem a arte de contar histórias. Em vista disso, com esse trabalho, almeja-se em defender que é igualmente possível estudar e refletir acerca de algum fato histórico através do gênero literário como se fossem duas margens que se tocam e se mesclam. Assim, elenca-se como objeto de estudo o romance publicado em 2011, de autoria de Michel Laub, intitulado *Diário da Queda*. A obra em questão traz os conflitos dos personagens e sua relação com o trauma e a memória, em consequência das exposições ao choque vividos pelos personagens na Segunda Guerra. A proposta da pesquisa é refletir sobre esse período, cujas ruínas ainda pulsam no tempo-de-aqui-agora. Finalmente, tenciona-se responder a esses questionamentos no decorrer dessa pesquisa, sobretudo, com base nas teorias de Gagnebin (2009), Arendt (2012) e Adorno (1995). Conclui-se, através das discussões apresentadas, que existe a necessidade de discutir a *Shoah* no Brasil, uma vez que essa atrocidade aparece como mancha à história de todo ocidente e também porque no pós-guerra muitos imigrantes judeus vieram reconstituir suas vidas em território brasileiro, havendo, assim, a precisão de discutir seus passados e criar vínculos entre o ontem e o hoje.

**Palavras-chave:** Segunda Guerra; Literatura de Testemunho; Memória.

**Abstract:** Literature and history have many affinities. Because both are constituted as narratives, they have the art of storytelling. We would like, with this work, to defend that it is also possible to study and reflect on some historical fact through the literary genre as if they were two margins that touch and mix. Thus, we list as object of study the novel published in 2011, authored by Michel Laub, entitled *Diary of the Fall*. The work in question brings the conflicts of the characters and their relationship with trauma and memory, as a result of the exposures to the shock experienced by the characters in Second World War. Our proposal is to reflect on this period, whose ruins still pulsate in the *time-of-here-now*. Finally, we intend to answer these questions in the course of our research, mainly based on the theories of Gagnebin (2009), Arendt (2012) and Adorno (1995). It is concluded, through the discussions presented, that there is a need to discuss Shoah in Brazil, since this atrocity appears as a stain on the history of the whole West and also because in the post-war period many Jewish immigrants came to reconstitute their lives in Brazilian territory thus having the precision of discussing their past and creating links between yesterday and today.

**Key-Words:** Second World War; Literature of Testimony; Memory.

---

1 Doutoranda em Letras, área de concentração em Literatura, Cultura e Tradução na Universidade Federal de Pelotas. E-mail: j-penning@hotmail.com

2 Professor Adjunto no Curso de Bacharelado em Tradução na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: hjcribeiro@gmail.com

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O evento traumático que foi a Segunda Guerra Mundial aparece, recorrentemente, em obras de arte e na literatura. Ficções recontam e remontam a um passado não tão distante, que poderia ter sido verdade, com marcas que deveriam ser indelévels. É sabido que a história e a literatura andam juntas, e, ainda que por muitos essa ligação não seja assimilada, podemos dizer que ambas constituem uma tênue relação, posto que se fundam na narrativa. Com base nisso, percebemos a possibilidade de refletir acerca de fatos e contextos históricos através da literatura como duas forças indissociáveis.

Dessa maneira, a justificativa para o trabalho advém de reflexões levantadas a partir da narrativa de Michel Laub, 2011, *Diário da Queda*. Na obra, o narrador-personagem lida com questões memorialísticas e traumáticas em decorrência da Segunda Guerra, sendo seu avô um imigrante ex-prisioneiro do campo de concentração de Auchwitz. O narrador, que não é nomeado, assim como a maioria das personagens, vivendo em uma realidade totalmente diferente – Brasil, Porto Alegre, anos 80, vida confortável e facilitada pelo poder aquisitivo de sua família –, não compreende a necessidade de pensar sobre a *Shoah*, de considerar a sua história.

Estudar a Segunda Guerra Mundial é, sem dúvida, ainda fundamental na contemporaneidade. Entretanto, quando um fato pertence a uma determinada comunidade, *nação*, isto é, à determinada coletividade e não a outra, o mesmo fato torna-se distinto para cada olhar. A proximidade cultural e cronológica de cada sucedido, ainda, transformam-no em algo dotado de sentido e valores ou distanciam-no da necessidade de trazê-lo à tona. Por conseguinte, estamos falando do Nazismo. Reconhecemos que em território brasileiro tal atrocidade certamente não será entendida como foi na Europa. No entanto, queremos defender que no Brasil também há a necessidade de rememoração.

A propósito, Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar, escrever, esquecer* (2009), especificamente no ensaio *O que significa elaborar o passado?*, comenta sobre a facilidade que temos em deixar emudecido fatos da história. Segundo a filósofa, inclusive na própria Alemanha, as pessoas da geração pós-guerra insistiam em não falar no passado, em *esquecer* a Segunda Guerra Mundial. (GAGNEBIN, 2009) Se existia alguém que temia o esquecimento do Nazismo eram, sem dúvidas, os sobreviventes ao horror, posto que esses “não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem”. (Idem) Contudo, com a morte das testemunhas oculares da *Shoah*, compreendemos que vem aumentando o medo do esquecimento, uma vez que

meio século depois, a situação mudou. Dito brutalmente: conseguimos muito bem, se quisermos, esquecermo-nos de Auschwitz. Aliás, dadas a distância histórica e geográfica que separa o Brasil da Europa do pós-guerra, muitas pessoas entre nós nem precisam esquecer: simplesmente ignoram; ignoram, por exemplo, o que essa estranha palavra “Auschwitz” representa (GAGNEBIN, 2009, p. 99).

Pensando nesse sentido, trazemos os estudos Hannah Arendt (2012) e Walter Benjamin (2012), para falar de experiência enquanto conceito e compreensão, assim como reflexões acerca da memória e da necessidade de rememorar, o que contribui para a reflexão da

importância de estudar a Segunda Guerra na contemporaneidade. Ilustrando a ideia de memória, lembremos de um romance, do português Gonçalo Tavares, intitulado *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2015), cujo trecho torna-se cabível citar:

ver bem ao longe, querido amigo, é uma das grandes qualidades da memória; não se trata só de ver para trás, mas também de ver ao fundo; a memória está mais ligada ao bom observador no espaço do que ao bom observador no tempo (TAVARES, 2015, p. 32).

Em síntese, o que tencionamos é encontrar um caminho para dúvida que permeia nosso questionamento inicial; responder se é necessário explorar tais assuntos, primeiro, em território brasileiro, e, segundo, em período cronológico distante do acontecimento, o que se torna a principal tarefa para essa pesquisa.

## 2 RUÍNAS: A SHOAH, A LITERATURA E A MEMÓRIA

Para atender nossa proposta de estudo, temos como objeto o livro *Diário da Queda*, publicado em 2011, de autoria de Michel Laub. O enredo é construído em formato de diário, que o narrador escreve por volta dos seus quarenta anos ao sentir necessidade de fazer um balanço de sua vida, a fim de resolver questões do passado. Desse modo, o que está em xeque no romance são conflitos acerca da memória e conseqüentemente do trauma.

Ainda que exista um início gráfico para a narrativa, esse não segue uma linha cronológica. Os fatos são colocados ao passo que vão sendo recordados pelo narrador, e mesmo que a escrita esteja acontecendo por volta de seus quarenta anos, o primeiro fato a ser registrado remonta aos treze anos daquele que nos conta a história. Em síntese, *Diário da Queda* (2011) é composto em fragmentos que não se assemelham em ordem cronológica.

Pensando na literatura atual, da qual tal romance faz parte, dizemos que essa está cercada de escritos que descentralizam o sujeito, buscam um discurso não muito preocupado com coesão e linearidade, e, sim, retratam o caos da sociedade em que se inserem esses narradores. Concordando com Jorge Fernando Barbosa do Amaral (2014), o qual também analisa a narrativa em questão, “o discurso fragmentado é, assim, o discurso do sujeito nômade, impessoal. Do sujeito caótico”. (AMARAL, 2014, p. 84)

No entanto, em “Diário da Queda”, essa fragmentação não está a serviço dessa desterritorialização do sujeito e nem tampouco da impessoalidade do narrador. Na verdade, a pessoalidade e as raízes dos personagens são alguns dos pontos cruciais do livro e o caráter fragmentado do livro é o reflexo da sinuosidade com que a memória do narrador se movimenta. Então, o texto configura-se não apenas como o veículo de transmissão da mensagem, mas sim ele mesmo como elemento produtor de significados (AMARAL, 2014, p. 84).

Assim, o que está em questão é o próprio modo de construção da narrativa, que põe em evidência a memória e o modo como ela aparece nas recordações do narrador. A escrita,

dessa maneira, atua em conjunto com a memória. Como sabemos, o passado é recordado em parcelas e essas lembranças fragmentadas aparecem no livro, demarcando essa descontinuidade em representar esse mesmo passado.

A respeito do enredo, a história que retrata a personagem-narrador é a do avô, a do pai e conseqüentemente a sua, reconhecendo que todas elas estão intrinsecamente interligadas. O avô do narrador havia sido um imigrante europeu, judeu, ex-prisioneiro de campo de concentração. Nessa família, a questão judaica deve ser sempre lembrada, e as conversas giram em torno do Nazismo, do massacre e do sofrimento dos judeus; desse modo, não é permitido não reverenciar o passado dos descendentes do povo hebraico. O enredo, por conseguinte, é rodeado de conflitos entre gerações, espaço/tempo e religião.

A religião, a propósito, é vista de uma maneira bastante peculiar na narrativa. Começando pelo avô que, ao decidir não falar do seu passado, causa uma lacuna na história da família e sobretudo no quesito religião, uma vez que seu descendente, o pai do narrador, passa a carregar uma imagem totalmente depreciativa e negativa do judaísmo. Essa visão da religião judaica causa problemas na vida do pai, problemas ligados ao avô e às futuras gerações, posto que, como defende Lenida Kautz Menda: “na transgeracionalidade, as transmissões são inconscientes e poderão ser determinantes nas patologias das gerações seguintes”. (MENDA, 2013, p. 23)

Meu avô não escreveu nada sobre judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha avó. Nenhuma descrição das tentativas dela de entender a religião depois de se converter, os livros que ela leu, as idas dela à sinagoga sem que ele jamais a acompanhasse, as perguntas que ela fez sobre o tema sem que ele jamais desse mais que uma resposta lacônica. É possível que meu pai não tenha ouvido nenhuma frase dele a respeito quando criança, e muito poucas até completar catorze anos, uma explicação ou pista eventual sobre qualquer traço de identidade que o diferenciasse do mundo ao redor [grifo nosso] (LAUB, 2011, p. 30).

Como visto no fragmento acima, evidenciamos em primeira instância o fato de a religião não ser discutida na família. Pensando no judaísmo, dizemos que o caso da narrativa torna-se peculiar, reconhecendo que tal religião é historicamente carregada de tabus e preconceitos. No entanto, como o avô não passou nenhum ensinamento, nenhuma explicação da religião ao único filho, esse também não pôde sentir pela religião algo positivo. Para ele, ser judeu estava relacionado a algo muito negativo e preocupante; como o avô anulou o passado, o pai sentiu a necessidade de frisar a religião, ainda mais após o suicídio do avô.

Meu pai começou a se interessar por isso por causa da morte do meu avô, o que seria esperado numa circunstância assim, **porque religião não é algo em que você pense aos catorze anos, mesmo que essa religião tenha a carga histórica e cultural do judaísmo, e mesmo que meu pai soubesse que a recusa do meu avô em tratar do tema desde sempre não tinha sido apenas um capricho**, uma questão de gosto de um homem adulto que se interessa pelo que quiser, mas o sintoma de algo provavelmente visível na maneira de ele ser, de se mostrar diante da mulher e do filho e de todos [grifo nosso] (LAUB, 2011, p. 30-31).

O personagem-pai da narrativa adota, em vista disso, uma conduta obsessiva em assuntos de sua religião. A explicação para tanto, nas palavras do narrador: “é tentador dizer que a reação do meu pai ao ler os cadernos influenciou a maneira como ele passou a tratar não só do judaísmo como de todas as outras coisas”. (LAUB, 2011, p. 33) O narrador prossegue, dizendo que então, a partir da leitura dos cadernos<sup>3</sup> foi que o pai começou a lidar com a memória do avô e com todos a sua volta, principalmente a própria família, de uma maneira em particular. O filho, o narrador da obra, por sua vez, não compreende o fanatismo do pai pela religião e pela memória.

Um fator determinante para o estudo da Segunda Guerra no Brasil é a grande leva de imigrantes europeus que vieram para o país em meados do século XX. Cooperando com essa ideia temos Ilana Heineberg (2011), que nos fala que o “Brasil recebeu uma onda migratória judaica importante no pós-guerra”. (HEINEBERG, 2011, p. 117) Como defende a teórica,

os sobreviventes do Nazismo, rapidamente neutralizados brasileiros, sentem, cerca de trinta anos depois de terem se instalado, uma vez que eles e suas próprias famílias estão bem estabelecidos, a necessidade e o dever de contar o inferno ao qual sobreviveram. A consciência da iminência da morte e o desaparecimento das últimas testemunhas oculares da *Shoah*, reforçam o “apelo da narrativa” (DULONG, 1991 apud HEINEBERG, 2011, p. 117).

Contudo, o narrador sente-se diferente de seu pai em tempo e espaço; e, relacionando-o ao avô, a distinção se acentua ainda mais.

Lembremos do fenômeno da globalização, o qual tem o papel, entre outros, de agregar um novo sentido ao *local*, articulando espaços e tempos, diminuindo, aparentemente, distâncias e realidades. Mas nem sempre. Na obra de Michel Laub, *Diário da Queda* (2011), a personagem do avô chega ao Brasil, enfrenta o novo e o passado ele opta por emudecer. O que reparamos na narrativa, desse modo, é uma lacuna entre o *antes-agora*, e, sem referências sobre o decorrido, o pai do narrador buscou, em todas as alternativas, histórias que contassem o que pudera ter sido a vida do avô.

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 ao Brasil num daqueles navios apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarente, não importa, e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve (LAUB, 2011, p. 8).

Verificamos no trecho citado o conflito existente entre lidar com o novo e também com o velho, ou seja, a tentativa de esquecer, nesse caso o passado, e aceitar um futuro, ten-

<sup>3</sup> O avô deixou escritos dezesseis cadernos, onde contava sobre sua vida desde o dia em que chegara ao Brasil. No entanto, a escrita é extremamente surrealista, o que evidencia o trauma em relação ao passado e à própria religião.

tando conciliar os dois mundos e realidades. Ter sido prisioneiro de Auschwitz impediu que o avô recomeçasse sua vida, embora estivesse desembarcado em um país novo, muito longe e totalmente distinto da Europa. “Nos cadernos do meu avô não há qualquer menção a essa viagem. [...] onde ele embarcou, se ele arrumou algum documento antes de sair, se tinha dinheiro...” (LAUB, 2011, p. 8)

Viu-se, assim, que o avô não conseguiu, ou provavelmente preferiu não, estabelecer um vínculo com a vida que teve na Alemanha, causando uma ruptura entre o seu país de origem e a pátria em que passou a viver no pós-guerra. Lembremos da pergunta que faz Anne Dufourmantelle (2003), quando, em um livro, convida Jacques Derrida para falar da Hospitalidade: “o que se torna um ser humano quando o despojam, não das coisas, nem mesmo da casa, mas do que o liga à interioridade?” (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 116) Para muitas pessoas, a ruptura com *suas raízes* provoca um lapso muitas vezes irreparável na identidade.

Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez pra sobreviver, o que sentiu quando foi libertado, e posso imaginar a reação do meu pai ao ler o texto, seis meses ou um ano depois da morte do meu avô, e perceber essa lacuna (LAUB, 2011, p. 30).

Não há dúvidas de que a vivência no campo de concentração deseja ser esquecida, ou mais, apagada da memória. Gagnebin (2009) retoma Nietzsche para falar que existe um esquecer natural sadio e necessário para que se possa sobreviver. Porém, há vezes que o passado, ainda que paralisado, assombra o presente. É o caso do avô de *Diário da Queda*. “O peso do passado era tão forte que não se podia mais viver no presente; esse peso era insuportável porque era feito não apenas (!) do sofrimento indizível das vítimas, mas também, e antes de tudo, da culpa [...]”. (GAGNEBIN, 2009, p. 101)

Esse apagamento da história do avô fez diferença na vida das futuras gerações da família, como no caso do pai do narrador, por exemplo. O filho do avô, em busca de respostas, passou a imaginar como era a vida do seu pai sob o domínio de Hitler. Concordando com Berta Waldman, que escreve em seu estudo “Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira” (2015), dizemos que

se o avô não se refere a sua condição de imigrante e sua vitimização pelo nazismo, o pai o faz por ele, determinando o que *não* pode ser esquecido: o que uma maioria enlouquecidamente politizada é capaz de fazer com uma minoria, num esquema rígido de perpetrador e vítima (WALDMAN, 2015, p. 3).

Como lembrou Waldman (2015), não tendo respostas, o pai sentiu necessidade de conhecer o passado de sua família e buscou na literatura escrita pelos sobreviventes à *Shoah*.

Restou ao meu pai mergulhar naquilo que Primo Levi escreve a respeito: os homens que roubam a sopa uns dos outros em Auschwitz, os homens que mijam en-



quanto correm porque não há permissão para ir ao banheiro durante o expediente em Auschwitz, os homens que dividem a cama com outros homens e dormem com o rosto nos pés desses outros homens e torcem para que eles não tenham pisado no chão por onde passam os que têm diarreia, e a **capacidade de Primo Levi em dar dimensão** ao que era acordar e se vestir e olhar para a neve no primeiro dia de um inverno de sete meses em que se trabalha em jornadas de quinze horas com água pelos joelhos carregando sacos de material químico **ajudou meu pai a justificar os últimos anos de meu avô** [grifo nosso] (LAUB, 2011, p. 80-81).

Porém, o pai haver recorrido às narrativas disponíveis a respeito do Holocausto<sup>4</sup> para criar um passado para o avô, fez com que em nenhum momento se encontrasse a realidade. Uma porque eram estimativas, aproximações... poderia ter sido a vida do avô, mas nenhuma fonte confirmaria. O pai, desse modo, acaba entrando em uma neurose, insistindo incessantemente no assunto de Segunda Guerra e justificando toda a sua existência a partir de discursos fanáticos.

Christian Ingo Lenz Dunker, em seu artigo *Estrutura e personalidade da neurose: da metapsicologia do sintoma à narrativa do sofrimento* (2014), faz um estudo a respeito da neurose. Dunker cita Henry Ey para explicar o que vem a ser neurose, e segundo ele podemos dizer que são “perturbações dos comportamentos, dos sentimentos ou das ideias que manifestam uma defesa contra a angústia e constituem relativamente a este conflito interno um compromisso”. (EY, 1963, p. 145 apud DUNKER, 2014, p. 82)

O narrador explica sobre tal comportamento: “porque Auschwitz para ele nunca foi um lugar, um fato histórico ou uma discussão ética, e sim um conceito em que se acredita ou deixa de acreditar por nenhum outro motivo a não ser a própria vontade”. (LAUB, 2011, p. 108)

Compreendemos que esse trauma que fora a *Shoah*, pode ser estendido não só aos familiares de ex-prisioneiros de campos de concentração, não só a judeus, como propôs Márcio Seligmann-Silva em seu ensaio *A história como trauma* (2000). É claro que a esses citados o assunto toca bem mais, por ser uma realidade mais tangível. Mas é válido pensar enquanto um marco de todo o ocidente. Como lembra Hannah Arendt (2012),

o antissemitismo (não apenas o ódio aos judeus), o imperialismo (não apenas a conquista) e o totalitarismo (não apenas a ditadura) – um após o outro, um mais brutalmente que o outro – demonstraram que a dignidade humana precisa de uma nova garantia, somente encontrável em novos princípios políticos e em uma nova lei na terra (ARENDR, 2012, p. 14).

Nas palavras da teórica, podemos visualizar que os feitos do Nazismo, mormente, são a mancha que se estende por todo o ocidente e não somente à Europa. “Nunca antes nosso futuro foi tão imprevisível”. (ARENDR, 2012, p. 11) Ignorar o passado, deixando que o sim-

4 Optamos por utilizar as duas palavras para referirmo-nos ao massacre nazista, isto é, utilizaremos tanto Shoah quanto Holocausto. Essa última, no entanto, será empregada quando o intuito for empregar uma carga mais negativa/destruidora ao contexto.

ples correr do tempo acabe com as lembranças não é o ideal se o desejo é de compreender ou esperar por tempos melhores. Segundo Arendt:

já não podemos nos dar ao luxo de extrair aquilo que foi bom no passado e simplesmente chamá-lo de nossa herança, deixar de lado o mau e simplesmente considerá-lo um peso morto, que o tempo, por si mesmo, relegará ao esquecimento. A corrente subterrânea da história ocidental veio à luz e usurpou a dignidade de nossa tradição. **Essa é a realidade em que vivemos. E é por isso que todos os esforços de escapar do horror do presente, refugiando-se na nostalgia por um passado ainda eventualmente intacto ou no antecipado oblívio de um futuro melhor, são vãos** [grifo nosso] (ARENDDT, 2012, p. 14).

A memória está intimamente ligada à noção de experiência. Entretanto, ainda conforme Arendt (2012), sabemos que não basta olhar para trás e lamentar as crueldades e tiranias, é preciso compreendê-las; e “compreender significa, em suma, encarar a realidade, espontânea e atentamente, e resistir a ela – qualquer que seja, venha a ser ou possa ter sido”. (ARENDDT, 2012, p. 21)

Caminhando para as considerações finais dessa análise inicial, podemos dizer que há a necessidade, sim, de pensar ainda na contemporaneidade as questões elencadas. Berta Waldman (2015) cita Theodor Adorno dizendo que é sutil o propósito da memória:

ele não afirma que devemos nos lembrar sempre de Auschwitz, mas fazer tudo para que algo semelhante não se repita. Não defende as comemorações e a homenagens, mas uma luta contra o esquecimento. Se essa luta é necessária, é porque não só a tendência de esquecer é forte, mas também o desejo de esquecer (WALDMAN, 2015, p. 5).

Desse modo, se esquecermos o que foi Auschwitz estaremos assumindo a nossa pobreza frente à experiência que não temos. Tal qual Silvio Ruiz Paradiso (2009), “uma das formas de estudar essa hecatombe, na qual foram mortos seis milhões de judeus, é através da literatura e da crítica literária”. (PARADISO, 2009, p. 2) Seguindo no raciocínio, dizemos:

de acordo com uma tese de Jan Assmann (1992), **o passado só surge quando se pode remeter-se a ele**, sendo assim uma criação cultural. Nesse sentido, tal criação é revelada através de um autor, e este fragmentado por inúmeras identidades que coincidem com sua situação étnica (judaica) de (re)criar uma memória – uma terrível memória [grifo meu] (PARADISO, 2009, p. 1).

A literatura da *Shoah* tem grande importância para elucidar esse passado que muitas vezes insiste em sua mudez. Acrescentando-se a isso, e novamente concordando com Waldman, “um povo ‘esquece’ quando a geração que recebe o passado não o transmite à seguinte, ou quando essa geração recusa o que recebeu ou cessa de transmiti-lo”. (WALDMAN, 2015,

p. 7) Concebemos assim, duas formas de recuperar o passado: através da literatura e através dos ensinamentos que passam de geração em geração<sup>5</sup>.

Ao avô cabia o desejo recalcar suas memórias, posto que a realidade lhe fora cruel, imaginável. Contudo, esse desligamento com o passado fez com que o trauma jamais fosse perscrutado. O pai, filho do avô, ao perceber esse lapso da memória, e ao perder o seu pai precocemente por conta de suicídio, julga por correto que a história de sua família jamais poderia deixar de ser subsumida da história do mundo.

A teórica Gagnebin (2009) também comenta sobre o trabalho de memória que vem sendo feito após certo distanciamento cronológico entre o hoje e a Segunda Guerra. A filósofa e escritora suíça reconhece que após a morte dos sobreviventes ao Nazismo, a preocupação em resgatar essa memória aumenta.

Nos dias de hoje, quando os raros sobreviventes dos campos de concentração nazistas morrem, um depois do outro, de morte dita natural<sup>6</sup>, a injunção à lembrança assume uma conotação bastante diferente do trabalho de memória tal como se desenvolveu no fim da Segunda Guerra Mundial (GAGNEBIN, 2009, p. 98-9).

Vendo na morte de tais sobreviventes o fim da testemunha para tais atrocidades, a busca pela memória do que não pode ser silenciado, cresce em grande escala. Com base nesse trabalho de memória, sabemos que “até hoje o nome ‘Auschwitz’, símbolo da *Shoah*, continua sendo o emblema daquilo que *não pode, não deve ser esquecido*”. (GAGNEBIN, 2009, p. 98) Desse modo, Auschwitz “nos impõe um ‘dever de memória.’” (Idem) Em Gonçalo Tavares (2015), no já citado romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, a tarefa da memória é “não deixar que se instale qualquer tipo de trégua ou suspensão, por, enfim, não desistirmos”. (TAVARES, 2015, p. 33)

Cooperando com a ideia anterior, também vemos o narrador de Tavares (2015) comparar a memória a uma corrida de resistência. Trata-se de um feliz cotejo, posto que muitas vezes perguntamo-nos: qual é a verdadeira tarefa da memória? No entanto, hesitamos em responder essa pergunta, talvez porque não exista uma única resposta que dê conta de explicá-la. Nas palavras da obra: “Não há qualquer objetivo numa corrida de resistência. (...) Isso é uma corrida de resistência. Trata-se de resistir – insistiu –, não há mais nada.” (TAVARES, 2015, p. 107) A memória significa resistência.

Para concluir, trazemos novamente *Diário da Queda* (2011). Nas palavras do narrador: “em trinta anos será quase impossível achar um ex-prisioneiro de Auschwitz. Em sessenta anos será muito difícil achar um filho de ex-prisioneiro de Auschwitz”. E ele prossegue:

alguém lembra se morreram oitenta ou oitenta mil pessoas em Majdanek, duzentas ou duzentas mil pessoas em Sobibor, quinhentas mil em Belzec? Faz diferença

5 A história passada de geração em geração reflete o pensamento de Walter Benjamin acerca da experiência.

6 No excerto “de morte dita natural”, reconhecemos certa ironia na fala da escritora, posto que se sabe que muitos dos sobreviventes cometeram suicídio ou desencadearam doenças decorrentes do grande trauma psíquico pós-guerra. Assim, reconhecemos que embora não tenham morrido nos campos de concentração, o *Lager* foi o que lhes matou.

pensar em termos numéricos, no fato de que Auschwitz e os campos que seguiram o seu modelo mataram cerca de seis milhões de judeus? (LAUB, 2011, p. 118)

O narrador aponta ao fato de que até mesmo as mais cruéis desumanidades caem no esquecimento; e não será diferente com a Segunda Guerra, e, por consequência, com os campos de concentração. Assim, levanta-se a hipótese, na obra, que atrocidades, como o massacre dos judeus, podem voltar a acontecer. E isso revela o que está expresso claramente na narrativa, a *inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares*. (LAUB, 2011, p. 133) O trecho continua:

diante da qual não há o que fazer, o que pensar, nenhum desvio possível do caminho que meu avô seguiu naqueles anos, o mesmo período em que meu pai nasceu e cresceu e jamais poderia ter mudado essa certeza (LAUB, 2011, p. 133-134).

A falar das desumanidades, Márcio Seligamnn-Silva (2000) assume que “a *Shoah* é o superlativo por excelência da história. (...) tanto por causa da sua unicidade como também devido à impossibilidade de se reduzir esse evento ao meramente discursivo”. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 77). Entretanto, não defendemos que possamos atribuir ao Holocausto a ideia do superlativo. Concordamos, nesse sentido, com Gagnebin (2009), que fala na repetição dos fatos. Assim, não existem atrocidades idênticas, porém, elas são semelhantes. Cada terror presente na história é singular em sua essência.

A distinção entre idêntico e semelhante tem o mérito de ressaltar a singularidade dos acontecimentos históricos; a *Shoah* é singular sim e, nesse sentido restrito, única – mas não é o único acontecimento na longa cadeia de horrores, de aniquilações, de genocídios: há muitos outros acontecimentos diferentes, mas *semelhantes* no horror e na crueldade – a lista é lona e continua se alongando (...) (GAGNEBIN, 2009, p. 100).

Constatada a repetição na história, temos o fator que contribui ainda mais para o medo do pai do narrador de *Diário da Queda*, assim como também designa o próprio pensar do narrador: a incerteza. Não há nenhuma certeza que garanta o fim das guerras e dos genocídios e é essa inconstância que permeia não só as páginas do romance, mas também os dias da nossa existência. Portanto, não é preciso lembrar sempre do que passou; é preciso frisar, agora sim e sempre, que este passado pulsa no presente, uma espécie de *agoridade* cheia de história pronta para voltar.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma de nossas perguntas iniciais girava em torno da relevância de pensar a Segunda Guerra no Brasil, posto que não diz respeito a nosso passado imediato. Podemos responder que sim, é válido estudar o período nazista em território brasileiro. Como dito, com o grande número de imigrantes judeus vindos para o Brasil após a guerra, viu-se a necessidade

de pensar suas origens a fim de estabelecer um vínculo com esse passado e relacioná-lo ao presente. Esses imigrantes, por sua vez, trouxeram também traços de sua cultura que, ao entrar em choque com o espaço encontrado, deram início a uma nova cultura, composta por traços do estrangeiro e agora do novo nacional.

Assim como fora difícil às futuras gerações do avô de *Diário da Queda* prosseguir sem saber do passado, assim também o é difícil para a contemporaneidade de forma geral justificar suas vivências se não se deter a questionar e refletir sobre a sua história. Pensar na memória ajuda na elaboração da própria consciência de identidade e pode ser uma forma de também impedir que atrocidades aconteçam novamente.

Lembrando ainda da globalização, sabemos que fatos não são mais encerrados ou isolados no local em que acontecem, pois, estão intrinsecamente relacionados ao global, e, assim, é como se *todos* os acontecimentos estivessem *articulados*. Destarte, é necessário ponderar todos os acontecimentos que precisam permanecer como *aviso de incêndio*, isto é, como alguma alerta para o que já aconteceu e pode acontecer de novo.

Sabemos que na narrativa, um dos medos constantes do pai do narrador é o esquecimento das atrocidades nazistas, e, assim ele cita demais guerras e demais acontecimentos, dizendo que ninguém mais os recorda, o que possivelmente também poderá acontecer com a Segunda Guerra Mundial.

Fica a questão: uma ética com base na memória é condição *sine qua non* para que haja possibilidade de experiência que não seja a do silenciamento e para que possamos trabalhar o trauma [ali, uma vez, deslocado, recalcado para o inconsciente]. Trauma esse no sentido maior, que se mostra, também, como trauma de toda a humanidade. Hannah Arendt (2012) nos mostra com receio que jamais em outrora vivemos tempos tão sombrios e inseguros, mas que a barbárie sempre retorna.

Citando Adorno (1995, p. 45), dizemos que não basta simplesmente remetermos ao passado, mas sim é preciso um *esclarecimento*, ou, como visto em Hannah Arendt, é preciso pensar em termos de *compreensão*. “No fundo, tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente; se permanecemos no simples remorso ou se resistimos ao horror com base na força de compreender até mesmo o incompreensível”. (ADORNO, 1995, p. 45)

Nas obras literárias que recontam a história, encontramos o testemunho que possibilita uma visão ímpar e subjetiva do que encontramos escrito sob o senso comum. Dado que pensar na Segunda Guerra é uma *tarefa* necessária, visto que ainda lidamos com traumas desse Holocausto e que sabemos que a história sempre pode se repetir, ainda que de maneira diferente, defendemos que a partir da Literatura é possível encontrar um meio para refletir e elaborar estudos de caso, o que, assim, estará evocando a memória e pensando no presente o que não podemos deixar silenciado.

Finalmente, encerramos com base nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin; pensando no passado tendo em vista uma compreensão/esclarecimento (memória) e elaborando o luto/melancolia que a ele está atrelado (trauma). Esse é “um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos”. (GAGNEBIN, 2009, p. 105)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra [recurso eletrônico], 1995.

AMARAL, Jorge Fernando Barbosa do. A memória conflituosa em “Diário da Queda”. *LING. – Est. e Pesq.* Catalão-GO, vol. 18, n. 1, p. 79-88, jan./jun. 2014.

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras Escolhidas v. 1) – 8ª ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012.

DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. / Jacques Derrida [Entrevistado]; Anne Dufourmantelle. – trad. de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Estrutura e personalidade da neurose: a metapsicologia do sintoma à narrativa do sofrimento. *Instituto de Psicologia da USP*. São Paulo, v. 25, n. 1. p. 2014 ,96-77.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

HEINEBERG, Ilana. Dois olhares sobre a *Shoah* na literatura brasileira: uma leitura dos contos “O Retrato”, de Jacó Guinsburg, e “Na minha cabeça suja, o Holocausto”, de Moacyr Scliar. *WebMosaica. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*. Porto Alegre/RS – vol. 3, n. 2, jul/dez, 2011.

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

MENDA, Leniza Kautz. *Diário da Queda*: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade. *WebMosaica. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*. Porto Alegre/RS – vol. 5, n. 2, p. 20-30, jul./dez., 2013.

PARADISO, Silvio Ruiz. Identidade pós-moderna judaica na literatura de Holocausto. Uma análise em Moacyr Scliar. In: VI ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA CESUMAR, 2009, Paraná, *Anais*. Paraná, VI EPCC, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. – p. 73-98 – Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva (orgs.) – São Paulo: Escuta, 2000.

TAVARES, GONÇALO. *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WALDMAN, Berta. Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira. *Arquivo Maaravi – Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte/MG, v. 9, n. 17. 2015.

---

## OS ESCRITOS CRÍTICOS E POLÍTICOS EM MEMÓRIA POR CORRESPONDÊNCIA (2016), DE EMMA REYES

[Emma Reyes' Critical and Political Writings in Emma Reyes' Memoir by  
Correspondence (2016)]

Christine Gryscek<sup>1</sup>  
Altair Teixeira Martins<sup>2</sup>

**RESUMO:** *Memória por correspondência (2016)*, romance epistolar no qual encontram-se reunidas vinte e três cartas escritas por Emma Reyes (1919-2003), expõe uma tentativa de reconstrução e apresentação de um passado em um registro externo. Mas nos traz, antes de uma narrativa íntima, um retrato de uma sociedade colonizada católica e repartida em classes. Neste sentido, as memórias são, além de uma reconexão com seu processo de subjetivação, repletas de críticas políticas nas quais a narradora não economiza questionamentos e reflexões importantes a respeito do estado e da religião. Tal característica coloca a escrita de Reyes como *Literatura Menor*. O texto é de denúncia ao modelo de sociedade empregada por modelos tradicionalistas de um poder pastoral e as chamadas Instituições Totais, apresentando os detalhes das normas e das condutas disciplinares os quais foi obrigada a desempenhar durante seu crescimento e constituição de subjetividade, dentro do convento onde viveu a sua infância em sofrimento.  
**Palavras-chave:** Processo de Subjetivação; Subjetividade; Literatura Menor; Poder Pastoral; Instituição Total.

**ABSTRACT:** *The book of Emma Reyes: A memoir in correspondence (2016)*, is an epistolary novel in which are gathered twenty three letters written by the visual artist Emma Reyes (1919-2003) and it exposes an attempt to rebuild and present her past in an external record. However, it brings us, besides an intimate narrative, a portrait of a colonized catholic society, distributed in classes. In this sense, her memories are not only a reconnection with her process of subjectivation, but are filled with political criticism which do not spare important questions and observations about the state and the religion. This characteristic makes Reyes' writing as Literature Minor. Her text is a denunciation on the model of society employed by the traditions of a Pastoral Power and of the so-called Total Institutions showing the details of the norms and disciplinary conducts imposed on her during her growth and subjectivation constitution, inside a convent where she lived in suffering during her childhood.

**Keywords:** Subjectivation Process; Subjectivity; Minor Literature; Pastoral Power; Total Institution.

---

1 Mestranda em Escrita Criativa - PPGL (Pucrs) e em Psicologia Social e Institucional - PPGPSI (UFRGS). E-mail: christinegryscek@gmail.com

2 Professor da Faculdade de Letras e de Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), atuando no Programa de Pós-graduação.

## 1 ESCRITA VIVA

*Memória por correspondência* (2016) é um romance epistolar no qual se encontram reunidas vinte e três cartas escritas pela artista visual Emma Reyes (1919-2003) para seu amigo Germán Arciniegas, durante um período de aproximadamente 30 anos (1969-1997). As vinte e três cartas reunidas contam a infância de Emma, com detalhes preciosos, em uma tentativa de reconstrução e apresentação do seu passado em um registro externo, para além das lembranças carregadas em sua cabeça. Emma configura sua narrativa como uma escrita modelável, em que os traços de dureza são associados a pontos delicados e ao seu senso de humor. Assim, a escritora constrói para seu amigo, e depois para os demais leitores, um retrato seu quando criança, em um recorte específico de sua vida e experiências na Colômbia além de, em conjunto, apresentar o funcionamento de instituições sociais. Portanto, *Memória por Correspondência* (2016) é, antes de uma narrativa íntima, um retrato de uma sociedade colonizada católica e repartida em classes. As memórias estão repletas de críticas políticas nas quais a personagem Emma não economiza questionamentos e reflexões importantes a respeito do estado e da religião (Católica Apostólica Romana).

Deve lhe parecer estranho que eu consiga relatar com tantos detalhes e com tamanha precisão acontecimentos de uma época tão distante. Assim como você, também acho que uma criança de cinco anos que leva uma vida normal não conseguiria reproduzir a própria infância com a mesma fidelidade (...) nada nos escapava: nem gestos, nem palavras, nem ruídos, nem cores; tudo estava claro para nós. (REYES, 2016, p. 70)

Emma detalha como se a memória estivesse viva, traz em suas cartas confecções de uma infância presente em excesso, em uma escrita impregnada realidade. Neste sentido, coloco que “escrever é herdar um mundo com todas as suas fossilizações” (COSTA, 2017, p. 58), escrever é estar atento ao regime do tempo, é partilhar sensivelmente. Escrever é atuar entendendo que não existe ato sem significação e, ao mesmo tempo, é criar uma relação da mão que traça signos com o corpo que ela estende e dilata, uma relação do corpo com a alma que traz o ânimo e com os outros corpos que compartilham vivências; criar uma relação também dessa comunidade com sua alma (RANCIÈRE, 1995, p. 7). A artista conjuga o verbo escrever de modo primoroso, elegante e magistral, partilhando os afetos, as afecções e as reflexões adquiridas ainda enquanto criança. Relembro o que Gagnebin nos destaca: a escrita tem sido por muito tempo o rastro de maior duração que as pessoas podem deixar (2006, p. 114). Associo que a escrita de Emma, enquanto rastro, mostra as marcas que ressignificam a narrativa de sua vida (GAGNEBIN, 2006, p. 114), e escancara o marco abjeto, a descrição dos traumas, do corpo que relata mesmo em dano, do corpo que adoece, do corpo doente ou danificado que é a base evidencial de um importante e necessário testemunho contra o poder (FOSTER, 2014, p. 79), testemunho este que nos oportuniza um exercício da política de alteridade (ibid., p. 79). Exemplifico com um fragmento do relato contido ao final da carta quatro: “(...) a cara grudada no chão. Acho que, neste instante, de uma tacada só, aprendi o que é injustiça e descobri que uma criança de quatro anos já pode



sentir vontade de não querer mais viver e ser devorada pelas entranhas da terra” (REYES, 2016, p. 58). Este exemplo nos traz um corpo que fala de política com o próprio corpo, um corpo vivo, furtivo, pulsional, um corpo próprio, um corpo único (BARTHES, 2003, p. 193). “Perdi toda a resistência, estendi-lhe a mão, ela me pegou nos braços e começou a correr feito louca. Apertava-me com toda a força contra o corpo, quase sem respirar (...) Só parou ao alcançar a ponte” (REYES, 2016, p. 58). A escrita de Emma é uma escrita que passa pelo corpo, a escrita de um corpo que se expressa, de um corpo que conta, que surpreende e que decide. Escrita de um corpo-máquina de expressão que desorganiza as próprias formas, que desorganiza os conteúdos e que, com isso, marca as rupturas e derivações que daí nascem; as formas quebradas reconstituem outro conteúdo que estará (necessariamente) em ruptura com a ordem das coisas (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 57-58). E Emma concentra forças para aproximar-se do “excesso de realidade vivido” (ANTONELLO; GONDAR, 2014, p.100), cria um lugar para o irrepresentável ao conseguir escrever as suas próprias desgraças, transformando-as em linguagem (ibid., p. 102). A linguagem advinda do testemunho de Emma é configurada como uma linguagem do sensível, como uma linguagem literal, invocativa, ardente, criativa, invocada diretamente dos signos de percepção (ibid., p. 102). As cartas escritas se traduzem em um testemunho, uma tessitura narratológica implicada em um processo no qual a artista está assumindo uma nova posição subjetiva, não apenas reproduzindo o que foi traumático, mas configurando um processo criativo (ibid., p. 100).

**Figura 1** Bram VanVelde, Emma Reyes



**Fonte:** <http://www.emma-reyes.com/albums/periode-3/>. Acesso em 18/ 05/ 2020

## 2 REALIDADE RELATADA

A partilha da artista está implicada no que podemos classificar enquanto seu processo de subjetivação. Falamos, assim, do plano em que o processo da construção de si ocorre. Durante a leitura das vinte e três cartas, este processo é verificado de forma ampla em dois momentos: o primeiro é quando compreendemos que a autora passou por uma movimen-

tação de subjetividade em sua vida além-páginas, na qual se desenvolveu e se constituiu enquanto sujeito; e o segundo é resultado de suas lembranças através do acionamento das memórias, na reconstrução das vivências e dos fatos. É na escrita de seu testemunho, no ato da escrita, da criação de sua linguagem, que Reyes destaca suas experiências e reafirma as suas memórias, recontando para si e contando para o mundo como foi que se constituiu pessoa e quais foram os acontecimentos e desacontecimentos de sua história. Também conta por quais razões se acometeu, quais escolhas forçosamente realizou, e quais os medos e privações que a assolaram.

Assim, um processo de subjetivação está narrado nas páginas de *Memória por correspondência* (2006). Retomo colocando que a narrativa traumática, a narrativa de testemunho, a narrativa íntima política da artista, nos oferece a leitura de um processo de crescimento, de formação, de fatores que contribuíram com força para a formação de sua subjetividade. Por subjetividade entendemos, dentro da perspectiva pós-estruturalista, a constitutiva de um sujeito que “está sempre por se fazer” (HENNIGEN; GUARESCHI, 2006, p. 66). Tal sujeito (aqui retomo o nome “Emma Reyes”) “é visto como derivado de práticas sociais, econômicas, culturais, políticas.” (ibid., p. 66), “O sujeito não faz história, mas antes é construído pela mesma, de variadas formas, em diferentes épocas” (ibid., p. 66). O sujeito “(...) é um efeito das práticas de significação” (ibid., p. 66). A compreensão de Foucault sobre essa subjetividade à qual o sujeito se modela é trazida por Hennigen e Guareschi como “ (...) modo no qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade em que ele está em relação consigo mesmo” (2006, p. 66). Uma subjetividade que trata “(...) de uma consciência de si permanentemente em produção, uma formação existencial constituída em um determinado tempo-espaço” (ibid., p. 66). Finalmente, a ideia de processo de subjetivação pode ser definida como “(...) aquilo que está sendo permanentemente constituído culturalmente” (ibid., p. 66). Processo que envolve um “modo de vida” no qual o sujeito é constituído por meio da história e do tempo e pela relação que tem com as coisas. Também vai sendo constituído pelas relações, “ (...) compreendendo todas as práticas que envolvem o cuidado de si” (FREITAS; SILVEIRA; MASCIA, 2017, p. 581), “ora como extensão do cuidado com o outro”, (ibid., p. 581), “ora como cuidado de si para si mesmo” (ibid., 2017, p. 581). Finalmente, “(...) para Foucault, o sujeito vai sendo constituído, ele não existe a priori. A constituição do sujeito depende das relações de poder às quais está submetido em um determinado momento histórico” (ibid., p. 581). Isto é demonstrado em cada acontecimento narrado, em cada observação feita pela criança Emma. Sentimos na narrativa alguém que está sempre em relação, observando e sendo observada, seja por instituições, seja por medos, seja por pessoas. E é tão forte no livro a questão relacional que transcrevo uma passagem bastante significativa:

Fomos chamadas de Novas por mais de um ano até o dia em que chegou outra Nova e imediatamente recuperamos nossos nomes. Já estávamos nos acostumando, mas o fato de nos chamarem como a sra. María e Betzabé nos mudou completamente. Eu comecei a ganhar coragem para me afastar de Helena e conversar com outras meninas. (REYES, 2016, p. 114)

Emma estabelece elos de vida com o meio circundante, constituindo e sendo constituída pela própria rede, sendo sujeito-mundo, estando em relação de troca e produção

(TEDESCO, 2006, p. 361). A identidade, a subjetividade da autora-personagem, se refere principalmente às relações, a rede de conexões que a constituíram (ibid., p. 358).

Temos em *Memória por correspondência* (2016) um documento valioso para uma análise de subjetividade porque Emma não oferece uma personagem constituída de verdade de si, autêntica em si mesma, mas apresenta antes e constantemente, “(...) a construção móvel, fluída e nômade” (IONTA, 2011, p. 99). Encontramos, assim, uma personagem que avalia suas ações e pensamentos, e que registra um estatuto ético e estético da fabricação de si mesma (ibid., p. 99). Encontramos nesta narrativa uma literatura que “ (...) pode ser tão transgressiva quanto aquela que visa transpor o limite da linguagem” (ibid., p. 94), porque “ (...) trata-se de um se reinventar a si mesma na e pela escrita cotidiana” (ibid., p. 94). Na literatura de si, encontrada nas cartas pessoais (aqui, em Emma), percebemos uma lupa subjetiva, percebemos epístolas “(...) tingidas pela reflexão, introspecção, interioridade, intimidade” (ibid., p. 93). Percebemos uma escrita que “(...) tensiona as fronteiras exibição / contenção, presença / ausência, proximidade / distância, fala / escrita, realidade / ficção, dentro / fora” (ibid., p. 93). Ainda: insisto no papel ímpar das epístolas redigidas: é possível “(...) visualizar vetores que conjugam simultaneamente movimentos de desprendimento de si e auto elaboração” (ibid., p. 94), visto que capturam instantes fugidios e processos de metamorfose pessoal (ibid., p. 94).

E não me repreenda, porque se você acredita que basta ter ideias, lhes digo que se a gente não sabe escrevê-las de modo que sejam compreensíveis, é como se não as tivesse. Minha cabeça é um quarto abarrotado de trates velhos que nem sei mais o que são nem em que estado se encontram. (REYES, 2016, p. 103)

### 3 DENTRO E FORA

Ao contar-se e contar o meio que a circunda, denunciando-o e contrapondo-o, a autora participa de uma *Literatura Menor*. Pois considera-se, em termos de *Literatura Menor*, que as questões individuais estão diretamente relacionadas às questões políticas. “A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita em seu interior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40). Vemos na *Literatura Menor* de Reyes, um enunciado contaminado pelo campo político (ibid., p. 40). Vemos presentes no texto as três categorias de uma *Literatura Menor*: “a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação” (ibid., p. 40). Este dispositivo colocado pelos autores como menor é corrosivo, desafia politicamente e provoca uma “dissonância no modo de ser e estar dos indivíduos em sociedade” (IONTA, 2011, p. 94). Verificamos uma *Literatura Menor* em Emma também pelo fato da autora “estar a margem em relação a modelos canônicos” (BATALHA, 2014, p. 116). As características principais dos textos colocados como tradicionais, fecundados e canonizados são a linearidade, cadeia e evolução textual (ibid., p. 120). Já o trabalho de Emma é fragmentário, não linear, não apresenta uma “evolução”. Destaco outro ponto de consideração importante pensando no trabalho de Emma enquanto *Literatura Menor*: apesar de ser uma obra subestimada pelos discursos oficiais, estabelece um diálogo com “(...) o conjunto da

produção cultural em seu tempo” (ibid., p. 120). Ao ler e tomar nota de alguns critérios dos breves procedimentos propostos por Batalha (2014) para trazer o conceito de *Literatura Menor* e conseguir apontar a obra de Emma Reyes como tal, destaquei alguns pontos relevantes nos quais percebi um diálogo preciso e intenso da obra com a denominação. São estes alguns critérios colocados por Batalha (2014) que associo com a autora:

- 1) Critério estético: o texto de Emma é certamente desvinculado da noção de um ideal formal, sendo antes agregado à “insuficiência”, remete à uma falta, é fragmentário. Temos uma narrativa que nos remonta inteiramente à história oral, uma narrativa que se conta com a fala, boca e língua, uma contação de história. Uma contação de história em que a contadora desabafa até os lapsos que sente. Ilustro:

Você não me corrige e nem sei se o que escrevo é compreensível. Às vezes me parece confuso e não sei se, no conjunto, é possível acompanhar a história. Não tenho cópia, porque escrevo direto, e nem me lembro mais do que escrevi antes. (REYES, 2016, p. 35)

- 2) Critério sobre o que provoca estranhamento, que denota uma excessiva marginalidade, que mostra uma singularidade particular: uma peculiaridade notável em *Memórias por correspondência* (2016) é a naturalidade, ou uma tendência a naturalizar processos escatológicos em texto. Temos inúmeros exemplos de conteúdos diretamente relacionados a escatologia nas páginas. Aqui transcrevo um fragmento da carta de:

O da diarreia ia de mal a pior: de repente, sentou numa pedra e declarou que não ia mais prosseguir” (...) “Então, puseram-se a brigar. Um deles puxou uma faca e o da diarreia disse: - Não posso te matar porque preciso cagar. (REYES, 2016, p. 71)

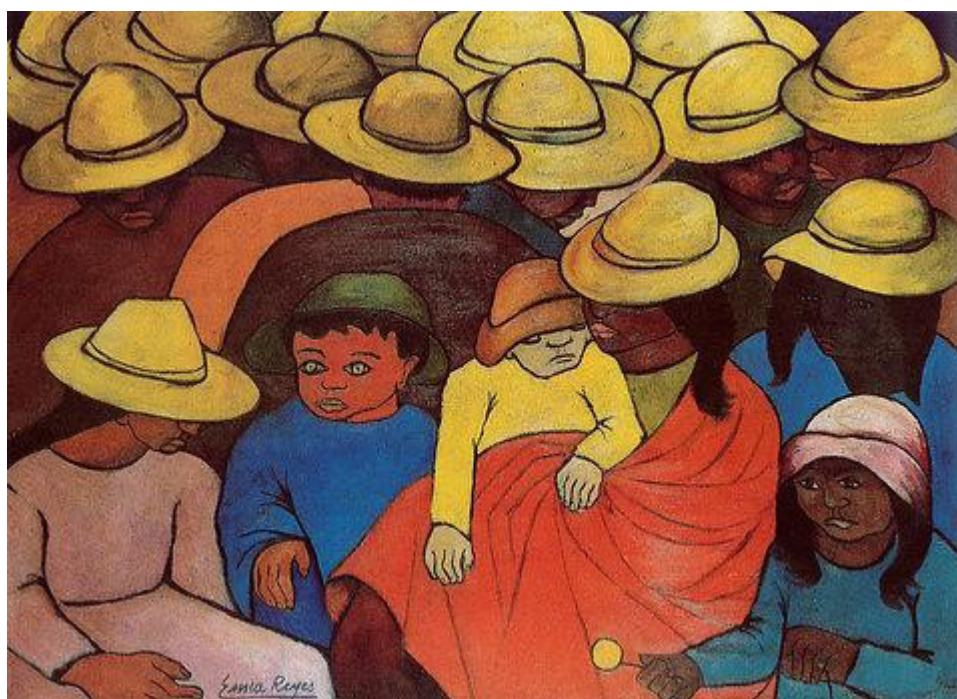
- 3) Critério decolonial: escritoras de países emergentes, escritoras que usam com propriedade a língua “maior” dos antigos colonizadores, mas fazem um uso da língua assumidamente menor. No caso de Emma, o uso da língua espanhola também constrói uma crítica à colonização da América do Sul, bem como colocar em questão as “heranças” deste trajeto. Temos um exemplo na seguinte passagem:

O novo padre era bem jovem; todas as meninas e as freiras falavam que era muito guapo. Todo dia eu escutava “guapo, guapo”. Explicaram-me que significava “bonito”. O guapo era de um lugar chamado Espanha, e foi esse pessoal da Espanha que nos trouxe Deus, Maria e todos os santos que tínhamos na capela. (REYES, 2016, p.175)

São nos livros não-canônicos, tal como este aqui trabalhado, que percebemos a diversidade de uma época. Porque os fenômenos de anacronismo e de desatualização de um mesmo momento da cultura são iluminados por estes escritos. O não-canônico tem instrumentos e opera também revelando a luz escondida de muitos momentos históricos (BATALHA, 2014, p. 120). A luz escondida resplandece porque no não-canônico se encerra um verdadeiro potencial explicativo: “ (...) parece possível podermos questionar a respeito de certas hierarquias estabelecidas e unificar o nosso olhar sobre um momento da história da literatura, revisitando o acervo do passado sob a ótica do presente” (ibid., p. 120). Neste sentido, Emma é bastante generosa com seus leitores ao oferecer marcadores sociais e institucionais,

apresentando um texto de denúncia ao modelo de sociedade gerenciada por modelos tradicionalistas advindos e enraizados pelo poder pastoral (Foucault). Também nos descreve os detalhes das normas e das condutas disciplinares que é obrigada a desempenhar durante seu crescimento e constituição de subjetividade, dentro da clausura. É com um relato bastante detalhado que a autora critica, não só a sociedade, mas as instituições fundadoras da América do Sul: “Nesse dia percebi com clareza que no convento (...) a humanidade se divide em classes sociais, e o poder é exclusivo das classes privilegiadas” (REYES, 2016, p. 144).

Figura 2 Les Débuts, Emma Reyes



Fonte: <http://www.emma-reyes.com/albums/periode-1/>. Acesso em 18/05/2020

#### 4 MEDO E DENÚNCIA

Nosso único inimigo era o diabo, sabíamos tudo sobre ele; sabíamos mais sobre o diabo do que sobre deus. Conhecíamos todos seus truques, todos os meios de que se valia para nos fazer cair em pecado. Também conhecíamos o inferno de ponta a ponta. Tínhamos a impressão de que poderíamos percorrê-lo de olhos fechados; sabíamos como eram os caldeirões de óleo fervente em que o diabo mergulhava os pecadores nus para, em seguida, arrancar-lhes o couro pedacinho por pedacinho. (...) Sabíamos tudo sobre o diabo, até porque não nos deixavam esquecer-lo. Se jogássemos as linhas fora, as freiras diziam que o diabo ia recolhê-las para nos torturar com elas no inferno, assim como fazia com a comida que jogássemos fora. Se confessássemos e comungássemos em pecado, ficaríamos cobertas de chagas imundas, nas quais o diabo depositaria vermes verdes, vermelhos e amarelos que nos devorariam. (REYES, 2016, p. 100-101)

Nas descrições acima, minuciosamente feitas como se voltasse à infância, como se voltasse a estar ali restrita, no convento, enclausurada; nelas encontramos detalhes, cores, uma narrativa disposta a nos passar os sustos, os medos, a instalação da insegurança na mente destas meninas “pobres”. Os relatos que acompanhamos são, principalmente, relatos de temor e medo, de trabalho e insatisfação. Entendemos que a narrativa completa uma intenção de aviso, de denúncia, uma rejeição de um sistema que perpetua relações de poder, que opera historicamente como locomotiva de um estado hierárquico, desigual e opressor. A ferramenta da opressão executada sobre as subalternas é desenvolvida naquelas infâncias pelo medo, como uma manivela “rápida” e eficiente para que houvesse disciplina, ordem, trabalho.

Nossa vida não tinha futuro e toda a nossa ambição era ir do convento direto para o céu, sem passar pelo mundo. No céu nos esperavam de braços abertos e entoando cânticos celestiais, os santos, os anjos, os arcanjos e os querubins, que, entre nuvens, nos conduziriam ao reino de Deus e da Virgem Maria para toda a eternidade. (REYES, 2016, p. 100)

As cartas funcionam como um compêndio de questões sociais gritantes, e o que não passa despercebido é a angústia e a frustração da autora-personagem com a “instituição Convento”, com o poder pastoral instituído e exercido pelas *sórores*. As relações de poder são intensas e exercidas de modo a manter o funcionamento do maquinário institucional. As cartas dedicadas aos relatos da moradia de Emma nesta “instituição Convento” são onze, e são nestas onze cartas que os esquemas são denunciados, os moldes opressores são verificados. “Fico muito aborrecida ao falar da organização, mas tenho de lhe dar uma ideia real e exata da vida que levávamos” (REYES, 2016, p. 88), confessa Emma à Gérman, após ter escrito: “ (...) o convento não era um orfanato, mas um lugar onde recebiam meninas pobres, com ou sem família, para ensiná-las a trabalhar (...) tudo o que produzíamos com nosso trabalho ia pras feiras, e você pode acreditar que produzíamos alguns milhares de pesos” (ibid., p. 88).

Benelli nos esclarece a definição de instituição total feita por Goffman (1987) como: “Local de residência e de trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por um período considerável de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada” (BENELLI, 2002, p. 52). Ele continua, pontuando que um dos modelos de instituições totais podem ser: “(...) estabelecimentos destinados a servir de refúgio do mundo, que também podem servir como locais de instrução para religiosos, tais como: abadias, mosteiros, conventos (ibid., p. 52). Este modelo de instituição fechado por muros tem algumas características que são distintivas: “(...) os indivíduos internados têm, como parte de suas obrigações, uma participação visível (...) nas atividades do estabelecimento” (ibid., p.52). Relata Emma:

A nossa vida estava direcionada a dois únicos e simultâneos objetivos: trabalhar o máximo para ganhar o que comíamos e, segundo as freiras, salvar nossas almas, protegendo-nos do pecado do mundo. Mas o preço que pagávamos para salvar nossas almas eram dez horas de trabalho por dia. (REYES, 2016, p. 98)

A “Participação obrigatória na atividade da instituição é (...) um símbolo do compromisso e da adesão do indivíduo” (BENELLI, 2002, p. 53). O que é contado nas onze cartas destinadas ao momento de sua vida em uma instituição total, o convento, é o modo de operação entre os muros, o aparato disciplinar que colocava todas as garotas internas em um regime específico de trabalho, que gerava lucro e renda para as freiras e comunidade, e que para elas gerava uma tentativa de garantia em um espaço sagrado: “As freiras falavam do pecado, do diabo, do céu, do inferno, de salvar nossas almas, de ganhar indulgências, de nos arrepender de nossos pecados, de agradecer à Virgem a graça de nos receber na sua casa...” (REYES, 2016, p. 91). Os discursos e práticas se associam aos saberes e poderes, atuando na produção da subjetividade dos atores institucionais. As fases das atividades diárias das internas eram acompanhadas por um grupo grande de pessoas, e, assim como se atua em uma instituição total, todas eram “(...) tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer as coisas em conjunto” (BENELLI, 2002, p. 53). Também em uma instituição total, as atividades são estabelecidas de modo rigoroso, em um fazer contínuo, de modo que uma atividade leva a outra e uma sequência de atividades é sobreposta (ibid., p. 53). Há um sistema de regras explícitas pelo grupo dirigente (ibid., p. 53): “Você já percebeu que, com essa infinita variedade de trabalhos, as freiras acabavam encontrando alguma serventia em cada uma de nós (...) Durante meses, passei 10 horas por dia, indo de um ralo para o outro, sem poder sentar nem por um instante” (REYES, 2016, p. 107). Brites esclarece que o aspecto disciplinar, ou seja, que o aparato da disciplina e que o aparato da norma não tiveram dificuldades de se impor porque se integravam nos antigos esquemas e são uma “herança das comunidades monásticas” (BRITES, 2007, p. 174), ou seja, o trabalho executado por Emma e pelas outras garotas dentro do convento estiveram compactuando com um aparato maior, com uma formatação social que previa e executava diversas formas de controle. O controle imposto ali entre os muros conectava-se com o maquinário do Estado, que previa docilizar corpos e disciplinar vidas. Brites argumenta: “ (...) já mesmo no séc. XIX as congregações religiosas tinham dado uma preciosa ajuda quando foi necessário utilizar populações rurais na indústria e acostumá-las ao trabalho em oficinas, nas chamadas fábricas-conventos” (ibid., p. 174) e complementa: “ (...) para que fosse mais rentável, mais eficiente, mais útil, mais produtivo, o todo teria de ter um efeito superior à soma das forças elementares que o compunham” (ibid., p. 174). Aparece Emma, ilustrando: “Durante o expediente, era estritamente proibido conversar. Só nos permitiam perguntar, em voz baixa, coisas relacionadas ao trabalho. Em cada bastidor ou peça importante, havia uma menina responsável pelo trabalho que dirigia as ajudantes” (REYES, 2016, p. 109). Brites enfatiza que a norma em conjunto com a vigilância, “Tem um poder que obriga à homogeneidade, à existência de um corpo social homogêneo” (2007, p. 176). Acrescento ainda, que o corpo social homogêneo, advindo da norma e da disciplina instaurados duramente pelas superiores, aparece enquanto resultado de uma instituição total, de um híbrido social que se faz “Viveiro ou uma estufa que funciona como instrumento para modelar, mudar e transformar pessoas” (BENELLI, 2002, p. 53). Compreendemos que no Convento desenhado por Emma em palavras, assim como em outros conventos, seminários e mosteiros, existe um poder disciplinar predominante em toda sociedade moderna. Este poder é colocado através de tecnologias, técnicas, procedimentos e estratégias produtivas que intencionam o controle, o adestramento e a modelagem dos corpos que estão ali enclausurados. Não se trata de repressão ou de mutilação, antes trata-se de agir sobre estes corpos, produzindo sujeitos e subjetividades dóceis (ibid., p. 66). A disciplina empregada pelas *sórores* é uma técnica

de poder que visa fabricar sujeitos, de modo a torná-los otimizados e úteis, corpos submissos que apresentem uma subjetividade docilizada (CANDIOTO, 2012, p. 20). A autora confirma:

Verificava se tínhamos nos penteado, se estávamos de pés limpos (...) e se a bata de ir à missa não estava suja, rasgada ou mal passada (...) Cada uma das freiras tinha um genuflexório e um banco que ficava estrategicamente nos corredores para poder controlar os nossos movimentos e os nossos gestos. (...) (REYES, 2016, p. 95)

“Não podíamos pedir explicação de nada, tudo era pecado e ponto final” (REYES, 2016, p. 100). O retrato da obediência e humildade cristãs confirmados pela narradora tratam-se de uma “Submissão contínua e infinita de um homem a outro, do sujeito a seu pastor” (PRETES; VIANNA, 2014, p. 135). Entendemos na leitura que a religião católica é colocada fora de questionamentos e que a fé é determinada mesmo sem o entendimento prévio das garotas que a recebem. Percebemos o emprego de um poder pastoral, de um poder em que aquele que é dirigido, governado, não obedece necessariamente a uma lei, mas antes, um princípio, objetivando alcançar algo importante para si (ibid., p. 135). No poder pastoral, o rebanho se caracteriza essencialmente pela submissão, pela obediência total e irrestrita da autoridade daquele que o governa (ibid, p. 135). No caso de Emma e de suas colegas, eram empregados o respeito e submissão absoluta às *sórores* e aos bispos, sem maiores questionamentos. “– Creio, minha filha, que você deve tirar essa ideia da cabeça. Sou eu que estou lhe mandando. Não pense mais nisso” (REYES, 2016, p. 153). Seguindo a lógica do poder pastoral, no convento habitado por Emma era o pastor que sabia o que era “ (...) melhor para a salvação de seu rebanho e que caminhos devem seguir para a consecução de tal fim” (PRETES; VIANNA, 2014, p. 135), e ali, cada ovelha deveria aceitar a autoridade do pastor, porque ele representava “ (...) a vontade do próprio Deus” (ibid., p. 136).

A forte narrativa é finalizada com a contextualização de sua percepção das contradições do poder pastoral e institucional ali exercidos. Emma colecionou mais um abuso, desta vez, executado por um padre: “De repente, ele me abraçou pela cintura, empurrou minha cabeça para trás, beijou a minha boca e apertou meus peitos com as duas mãos” (REYES, 2016, p. 179). Neste momento, a jovem fez os cálculos das incoerências que ali permaneciam e, a partir daí, “Tudo relacionado ao convento – as freiras, os padres, Maria e o menino Jesus – me fazia sofrer, e não queria mais ver nada disso” (ibid., p. 180). A autora escolhe terminar a narrativa dissertando críticas ao poder pastoral e à “instituição convento” e, de modo brilhante, relata sua fuga da atmosfera opressora, metaforizando: “Fazia muito tempo que deixara de ser menina. Não havia ninguém na rua além de dois cachorros magros, e um estava cheirando o rabo do outro” (ibid., p.181). Adulta, Emma escreveu.



Figura 3 P, Emma Reyes



Fonte: <http://www.emma-reyes.com/albums/periode-2/content/p/>. Acesso em 18/05/2020

## REFERÊNCIAS

- ANTONELLO, D. GONDAR, J. E quando não há fios lógicos? *Cad. Psicanál.* - CPRJ, Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, p. 89-112, jan./jun. 2014
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. de Paulo Soethe (Coord.) Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BATALHA, M. C. O que é uma literatura menor? What is minor literature? *Revista Cerrados*, vol. 22, n. 35, p. 113-134, 2014.
- BENELLI, S. J. Vigiar e punir no manicômio, na prisão e no seminário católico. *Revista de Psicologia da UNESP*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 51-68, 2002.
- BRITES, I. A centralidade de Vigiar e Punir. História da violência nas prisões, na obra de Michel Foucault. *Revista Lusófona de Educação*, Lisboa, v. 10, n. 10, p. 167-184, 2007.
- CANDIOTTO, C. Disciplina e segurança em Michel Foucault: a normalização e a regulação da delinquência. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, vol. 24, n. spe., p. 18-24, 2012.
- COSTA, L. B. *58 combates para uma política do texto*. São Paulo: Lumme Editor, 2017.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Kafka - Para uma literatura menor*. 1. ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2003.
- FREITAS, A. P. SILVEIRA, C.R. MASCIA, M. A. A. O “ser consigo” ao toque do clarim: educação, processos de subjetivação através das “escritas de si”. *Revista Eletrônica de Educação*. São Carlos, v. 11, n. 2, p. 578-593, 2017
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HENNIGEN, I. GUARESCHI, N. M. F. A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos. *Psicologia da Educação*, São Paulo, s/v, n. 23, p. 57-74, dez. 2006.
- IONTA, M. Escrita de si como prática de uma literatura menor: cartas de Anita Malfatti a Mário de Andrade. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 91-101, janeiro-abril/2011
- PRETES, E. VIANNA, T. Do pastorado ao governo (bio)político dos homens: notas sobre uma genealogia da governamentalidade. *Revista Epos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan-jun 2014.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita/ Jacques Rancière*. Trad. Raquel Ramallete [et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

REYES, E. *Memória por correspondência*. Trad. Hildegard Feist. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEDESCO, S. As práticas do dizer e os processos de subjetivação. *Revista Interação em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 357-362, 2006.

Imagens anexadas retiradas de: <http://www.emma-reyes.com/albums/>

Figura 1 *Bram VanVelde*, Emma Reyes Fonte: <http://www.emma-reyes.com/albums/periode-3/>. Acesso em 18/ 05/ 2020



---

## ACONTECIMENTO DISCURSIVO EM *MAFALDA*: ECOS DA MEMÓRIA DO CICLO DE -AZOS

[Discursive Event in Mafalda: Memory Echoes of the azos-Cycle]

Luciane Botelho Martins<sup>1</sup>

**Resumo:** À luz da Análise de Discurso de filiação francesa, este artigo propõe reflexões sobre o papel da “memória” no “acontecimento discursivo” marcado no modo de dizer da protagonista de tirinhas argentinas – *Mafalda*. Assim, a partir da concepção de acontecimento discursivo como o “encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, 2008, 17), empreendemos nosso gesto de leitura dividindo a pesquisa em três momentos: no primeiro descrevemos o acontecimento histórico *Cordobazo*, no segundo discutimos sobre a memória discursiva e o discurso fundador e no terceiro apresentamos nosso gesto de leitura a partir do *corpus*, formado pela tirinha publicada originalmente na edição da revista em que o acontecimento histórico é noticiado. Ao concluir a análise, observamos que o discurso político-irônico de Mafalda contribui na estabilização de sentidos produzidos pelo acontecimento discursivo na medida em que a memória une o processo linguístico (marcado no sufixo -azo) ao acontecimento histórico.

**Palavras-chave:** Memória; Acontecimento Discursivo; Discurso Fundador; Mafalda.

**Abstract:** In the light of the French Discourse Analysis, this article proposes reflections about the role of “memory in “discursive event” which is set in the saying way of the protagonist of Argentinean comic strips - Mafalda. Thus, from the conception of a discursive event as the “encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, 2008, 17), we have undertaken our gesture of reading dividing the research into three moments: in the first one, we describe the historical event *Cordobazo*. In the second part, we discuss about memory and also about the founding discourse, and in the third, we present our gesture of reading considering the *corpus* formed by the comic strip originally published in the same magazine’s edition where is reported the historical event. In concluding the analysis, we observe that Mafalda’s political-ironic discourse contributes to the stabilization of the senses produced by the discursive event as memory unites the linguistic process (set in the suffix -azo) with the historical event.

**Keywords:** Memory; Discursive Event; Founding Discourse; Mafalda.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela UFPel (2020), professora da Prefeitura Municipal de Rio Grande, RS. E-mail: lucianebrmk@hotmail.com.

## INTRODUÇÃO

Primeiramente, é preciso antecipar que o trabalho que estamos apresentando constitui um dos recortes da tese “Memória e resistência: um estudo sobre o pré-construído e o discurso transversal através da ironia em Mafalda”, pesquisa que visou compreender os processos discursivos em funcionamento na ironia, considerando o papel da memória e da história em dois funcionamentos do interdiscurso: o pré-construído e o discurso transversal. Neste recorte, nosso objetivo é mostrar o funcionamento da “memória” no “acontecimento discursivo” linguisticamente marcado pelo sufixo -azo no texto híbrido<sup>2</sup> – tirinha de Mafalda, uma produção argentina que no âmbito da circulação vem rompendo fronteiras geográficas e linguísticas (Mafalda possui 27 traduções, incluindo a Língua Guarani). Diante disso, tendo como escopo teórico metodológico a análise de discurso de filiação francesa, buscamos com esta pesquisa contribuir com os estudos de leitura/interpretação do gênero híbrido – tirinha. Para dar conta do objetivo proposto neste artigo, delineamos o trabalho da seguinte forma: num primeiro momento, apresentaremos o fato que constituiu o acontecimento histórico na Argentina – o Cordobazo – noticiado no mesmo suporte midiático em que Mafalda originalmente também circulou – Revista Siete Dias Ilustrados; em seguida, retomaremos os conceitos que envolvem o funcionamento da memória discursiva (pré-construído e discurso transversal) na acepção de Pêcheux (2009), o discurso fundador, conforme aponta Orlandi (1993) e o acontecimento discursivo, segundo Pêcheux (2008). Elencados os conceitos, passaremos ao processo de leitura da tirinha que apontará que a memória resiste no discurso político irônico, uma vez que se materializa como acontecimento discursivo por meio dos sentidos produzidos pela sincronia entre as linguagens verbal e não verbal.

### ACONTECIMENTO HISTÓRICO COMO PONTO DE PARTIDA

Em 1969, a Argentina vivia sob o comando de um governo autoritário, cujo chefe maior era o presidente golpista<sup>3</sup> – General Onganía. Assim, dado o descontentamento de trabalhadores e estudantes, em dia 29 de maio de 1969 deu-se em Córdoba<sup>4</sup> aquele que viria a ser o primeiro e mais violento confronto dentre tantos que marcariam a história de luta do país contra regimes autoritários. Na época, a CGT (Confederação Geral do Trabalho) havia organizado uma mobilização junto aos trabalhadores das fábricas automotivas que culminaria em uma greve geral com data prevista para 30 de maio. No entanto, de forma

---

2 Entende-se por texto híbrido aquele cujo sentido é construído a partir do trabalho conjunto entre duas linguagens: a verbal e a não verbal.

3 O General Onganía destituiu o Presidente eleito democraticamente – Arturo Illia – e assumiu o poder com o apoio das Forças Armadas e da mídia impressa em 1966, permanecendo no poder até 1970.

4 Córdoba é a capital da província argentina que recebe o mesmo nome. A cidade de Córdoba está separada da capital federal Buenos Aires por aproximadamente 695 Km.

desarticulada com outras lideranças da CGT, o vadorista<sup>5</sup> Elpidio Torres (também líder sindical) propôs que a parada começasse quatorze horas antes. Diante dessa orientação, cerca de cinco mil trabalhadores e estudantes atendendo ao chamado saíram pelas ruas de Córdoba em um protesto que durou 48 horas. Em entrevista ao *La Izquierda Diario*<sup>6</sup>, o historiador Leonidas Ceruti explicou que,

El movimiento obrero industrial se hizo cargo de ese liderazgo social y arrastró al pueblo todo a la lucha antidictatorial. Se retomó la vieja tradición, que cuando fueron agredidos los trabajadores en todo el mundo han respondido tomando en sus propias manos, y organizando su defensa (CERUTI, 2017).

Como podemos observar através das palavras do historiador, o objetivo do movimento era lutar contra a ditadura instaurada pelo General Onganía, bem como, contra sua política de governo. Nesse ponto, convém ressaltar a importância desse movimento, porque foi ele que deu início a uma série de outros movimentos conhecidos por compor o ciclo de “azos”. Esses movimentos tinham em comum um mesmo objetivo: combater os governos autoritários. Nesse cenário, é relevante destacar que diferentes partidos políticos se uniram, de radicais a nacionalistas e, claro a esquerda de raiz marxista, a qual agregava à luta comum de enfrentamento aos governos autoritários o desejo de formar uma revolução de liberação social e nacional, em prol de uma sociedade socialista na Argentina.

Diante disso, o que chamou a atenção e motivou esta pesquisa foi o fato de a revista *Siete Dias Ilustrados*<sup>7</sup> não ter publicado nenhuma explicação sobre as motivações que geraram o confronto que ficou conhecido como *Cordobazo*, pelo contrário, as imagens impactantes mostravam a destruição nas ruas da cidade de Córdoba, bem como as imagens do grupo de trabalhadores que foi detido pela polícia, entre eles o líder do movimento – Elpidio Torres – que rapidamente foi condenado pelo tribunal militar a cumprir uma pena de quatro anos e oito meses pelo “crime” de incitação à rebelião, nos termos publicados na revista. Frente ao exposto, observamos que a posição assumida pela revista é clara: ela está funcionando como porta-voz do governo e não em defesa dos direitos dos trabalhadores e dos estudantes. A posição assumida pela revista é tão identificada com o governo que ela dedica uma página inteira com a cobertura e trechos do pronunciamento de Onganía sobre o conflito. O texto apresentado com o título “Los ecos del *Cordobazo*” explica que em virtude do acontecimento em Córdoba, o presidente precisou valer-se dos meios de comunicação

5 O termo “vadorista” era a denominação utilizada por aqueles que seguiam a orientação de Augusto Timoteo Vandor, um líder sindical que se opôs a Juan Domingo Perón assim que o presidente foi destituído do cargo em 1955. Vandor, na época, foi responsável pela divisão interna na CGT (formada pelos “vadoristas”, que não tinham espaço para agir e pelos “participacionistas” que acatavam as decisões impostas pelo governo, sem reagir).

6 A entrevista concedida ao Jornal on-line *La Izquierda Diario* pelo historiador Leonidas Ceruti, está disponível para consulta em <<http://www.laizquierdadiario.com/Que-fue-el-Cordobazo-y-cuales-fueron-sus-consecuencias>>

7 A revista *Siete Dias Ilustrados* foi uma revista de grande circulação na Argentina, sobretudo pelo seu diferencial que era a cobertura de acontecimentos por meio de fotojornalismo. Foi nesta revista que as tirinhas de Mafalda circularam no período compreendido entre de julho de 1968 a junho de 1973, momento em que Quino, decide parar a produção inédita das tirinhas de Mafalda.

– rádio e TV – em 4 de junho, para informar a população sobre algumas mudanças, entre elas: a renúncia de todo o seu gabinete; a troca do comando das pessoas que o assessoravam (a pedido das Forças Armadas); e, a aprovação de uma nova lei (mais severa) contra comunistas. É possível notar que em vários trechos da matéria, a revista transcreve fragmentos da fala de Onganía, entre os quais destacamos:

“No todo lo hecho en estos últimos años está bien hecho”, [...] “pero habría que rastrear mucho en la historia para encontrar otros tres años tan llenos de realizaciones”;

“No habrá retroceso ni debilidades, no habrá flaquezas”;

“Las Fuerzas Armadas se encuentran, hoy más que nunca, unidas al servicio de los objetivos señalados el 28 de junio de 1966” (ONGANÍA, 1969, p. 13).

As transcrições revelam o discurso de um presidente golpista reafirmando o seu poder pela força militar como justificativa para a manutenção da ordem e de uma Revolução Argentina – motivos que o levaram a intervir e impedir que o mandato do presidente legitimamente eleito pelo povo - Illia - fosse concluído a seu tempo. Dito de outro modo, Onganía não demonstra qualquer declinação ao diálogo com os manifestantes, revelando-se ainda mais prepotente e autoritário do que antes. E, é em meio a esses acontecimentos históricos que a tirinha de Mafalda, objeto deste estudo, foi produzida e é identificada aqui como sequência discursiva de referência para que a partir dela possamos desenvolver nossa pesquisa sobre o funcionamento da memória e do acontecimento discursivo.

## MEMÓRIA E ACONTECIMENTO DISCURSIVO: DOIS CONCEITOS DA AD

Para Pêcheux “nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior” (2010, p. 56), isso significa dizer que a memória não se limita a saberes fixos e absolutos, pelo contrário, a memória é lugar de saberes que sofrem reformulações, dissensões e apagamentos. A partir da compreensão da memória como sítio dos sentidos em movimento é que Pêcheux (2009) problematiza os dois funcionamentos da memória: o pré-construído (como conjunto de dizeres já-ditos e esquecidos que emergem no intradiscurso) e o discurso transversal (como um modo dizer implícito, cujo sentido traz sustentação ao dito), revelando as posições no discurso. Isso implica dizer que as palavras adquirem sentidos na relação que estabelecem com as formações ideológicas inscritas pelas posições ocupadas pelo sujeito que as enuncia. Contudo, é de suma importância destacar que, assim como a memória, as Formações Discursivas - FDs não são lugares absolutos e os efeitos de sentidos não possuem natureza fixa e homogênea, estando, portanto, sujeitos a rupturas pontuais, conforme aponta Orlandi (1993).

Essas rupturas pontuais são responsáveis pelo que Orlandi (1993) conceituou como **discurso fundador**, isto é, a autora definiu como discurso fundador um “marco” que instala



condições para a formação de “novos” discursos, “filiando-se à sua própria possibilidade, instituindo em seu conjunto um complexo de formações discursivas, uma região de sentidos, um sítio de significância que configura um processo de identificação” (p. 24) para um determinado grupo social. Entretanto, é necessário lembrar que não podemos confundir o discurso fundador com a origem do dizer, pois os dizeres constituem um conjunto de *já-ditos*, os quais ocupam lugares relativos, não fixos das Formações Discursivas, conforme definiu Pêcheux (2009).

Orlandi, ao tratar desses “lugares” reafirma que “essa questão do ‘lugar’ fica assim re-significada a partir do fato de que há uma história de constituição dos sentidos, ou seja, eles não são considerados em sua ‘essência’” (1993, p. 7), até porque a ideia de um sentido fixo é inadmissível na teoria discursiva com a qual estamos trabalhando. Assim, a autora esclarece que a relação dos sentidos com o lugar ocupado “não é nem direta, nem automática, nem de causa e efeito, e nem se dá termo-a-termo” (ORLANDI, 1995, p. 113), mas se constitui a partir de uma “necessidade do sentido no universo simbólico”. A autora se refere à historicidade, outro conceito caro à Análise de Discurso e cujo trabalho está no jogo entre a história do sujeito e a história do sentido, pois não há sentido sem história (a história prevê a linguagem de sentidos). Resulta daí que historicidade não é sinônimo de história, pois a história é fixa, absoluta e dada. A historicidade diz respeito a um processo de constituição de sentido que, ao longo do tempo, pode estabilizá-lo, mas jamais fixá-lo, visto que a partir de seu caráter não-absoluto, qualquer sentido está sujeito a deslizamentos e deslocamentos passando a constituir um sentido-outro. Nesse ponto, a autora ressalta que “a organização dos sentidos é trabalho do ideológico” (1993a, p. 7), daí a possibilidade de ruptura no/do sentido, visto que conforme aponta Pêcheux (2009) “Não há ritual sem falhas”, ou seja, o discurso como fundador, “cria uma nova tradição, ele re-significa o que veio antes e institui aí uma memória outra” (ORLANDI, 1993b, p. 13).

Assim, é importante lembrar que quando pensamos em **memória discursiva** estamos pensando a memória como efeito, como sítio onde a materialidade discursiva é estruturada, um lugar de repetição e regularização de dizeres. Nos termos de Pêcheux (2010), pensar a memória discursiva é pensar a “condição do legível em relação ao próprio legível” (2010, p. 52).

Com vistas nisso é que Orlandi (1993b) designou como “filiação”, ou seja, como discurso fundador o fenômeno em que o “novo” instala-se e produz o efeito de permanente, momento em que o “*já-dado*” intervém no “novo” produzindo um sentido-outro. Conforme aponta Orlandi (1993b), o discurso fundador é capaz, em si, de muitos sentidos entre os quais estão aqueles que dão origem a uma nova ordem do discurso.

É importante destacar que ao tratar das filiações históricas em memórias, Pêcheux explica que essa organização juntamente com as “relações sociais em redes de significantes” (2008, p. 54) é o que possibilita a ligação, identificação e transferência entre o *outro* da história e o *outro* da linguagem. Segundo o autor, ao tratarmos sobre a relação desses *dois outros*, não estamos tratando “de duas fases sucessivas, mas de uma alternância ou de um batimento” (2008, p. 54). Nos termos do autor,

...todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho [...] de deslocamento no seu espaço (PÊCHEUX, 2008, p. 56).

Em outras palavras, quando de modo contingente, o fato linguístico do equívoco opera na ordem do simbólico (estrutura) e, nessa operação, há “pega”<sup>8</sup>, segundo a terminologia apresentada por Althusser (1982), surge o acontecimento. Daí a afirmação de Pêcheux de que o **acontecimento discursivo** define-se pelo “encontro de uma atualidade e uma memória” (2008, 17).

Já no que concerne a memória e seu funcionamento através da repetibilidade, Pêcheux justifica que o processo não é fechado porque a memória não é uma esfera plena, cujo conteúdo é homogêneo, ela é sim, “espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos, de regularização... um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (2010, p.56). Daí a possibilidade de movimento dos sentidos problematizada por Indursky. A autora destaca que a repetição “pode levar a um deslizamento, a uma ressignificação, a uma quebra do regime de regularização”, e isso decorre do fato de que “o sujeito do discurso pode contraidentificar-se com algum sentido regularizado ou até mesmo desidentificar-se de algum saber e identificar-se com outro” (2011, p. 71). E, é com base nisso, que a Análise de Discurso está pensando a resistência, isto é, como sentido que irrompe revelando o que de alguma forma está ali, permanecendo, pois, conforme apontam Ernst-Pereira e Quevedo, ao descrever o funcionamento do discurso transversal no texto híbrido (charge de Latuff), embora o “dizer esteja aparentemente fora do que é dito (embora seja um não-dito que significa pelo efeito de sua presença-ausência), é no que é dito que esse dizer é atualizado como *echapéé*, que funciona à revelia do sujeito que o avaliza” (2013, p. 338). A partir disso, nossa leitura desdobra-se sobre a materialidade – tirinha de Mafalda, um texto híbrido, cujo discurso assume o caráter irônico para dizer aquilo que não pode, não deve ser dito, mas que via memória resiste como eco de um acontecimento discursivo.

## MAFALDA COMO MATERIALIDADE DE UMA MEMÓRIA QUE RESISTE

A tirinha que constitui a sequência discursiva que analisamos neste trabalho foi publicada poucos dias depois do conflito Cordobazo, na mesma edição da revista *Siete Dias*

8 Segundo Althusser, a estabilidade de um sentido/saber vem da consumação e reconhecimento de fatos dados pela fixação – “pega” – de um encontro entre processos sem sujeito. Nos termos do autor, “...uma vez consumado o fato, se instaura o reino da Razão, do Sentido, da Necessidade e da Finalidade. Mas esta consumação do fato é somente um puro efeito da contingência, dado que depende do encontro aleatório dos átomos como consequência do desvio, do *clinamen*” (1982, p. 11). Melhor dizendo, a consumação de um fato resulta de um encontro que é da ordem do contingente, daí a denominação de desvio. Segundo o autor, “qualquer coisa não pode produzir qualquer coisa, mas só os elementos destinados, graças à sua afinidade, a encontrar-se e a “pegar” uns sobre os outros” (1982, p. 27-28) é que pode constituir uma forma, uma estrutura.

*Ilustrados* que trata sobre o acontecimento histórico conforme descrevemos na primeira parte deste artigo. É importante destacar que o Cordobazo está sendo tomado não só como um acontecimento histórico, mas também e principalmente como um acontecimento discursivo. Tal afirmação encontra sustentação na teoria materialista porque no que concerne o campo do discurso é importante atentar ao fato de que o termo “Cordobazo”, cujo recurso à morfologia possibilita a formação do novo vocábulo a partir da anexação do sufixo “azo” ao nome próprio<sup>9</sup> “Córdoba”, passa a constituir-se como acontecimento discursivo, na medida em que esse processo linguístico encontra-se afetado pelo acontecimento histórico da sublevação e resistência e pela produção de uma agitação das filiações sócio-históricas de identificação (cf. Pêcheux, 2008), sobretudo porque esse processo de identificação passa a designar outros movimentos de resistência na Argentina com características similares. Em outras palavras, o acontecimento marcado linguisticamente pelo acréscimo do sufixo formador originariamente de aumentativo em espanhol ao substantivo próprio de natureza topográfica e, conseqüentemente, pelo efeito de sentido daí resultante, ligado à luta e à resistência dos oprimidos frente à dominação atua nas redes de memória e passa a designar outros eventos por um processo de ressignificação, entre os quais estão o Rosariazo e o Vi-borazo, por exemplo.

Diante disso, passemos ao processo de análise, atentando para cada elemento (formulação verbal e visual) que compõe a sequência discursiva materializada na figura a seguir.

**Figura 1:** Crescimento truculento



**Fonte:** QUINO. Siete Dias 08 a 14-06-1969, Año 3, N° 109, p.32.

A tirinha formada por quatro quadros assimétricos já aponta na forma de apresentação uma ruptura com o que é esperado enquanto estrutura tirinha. Isso encontra sustentação em Martignone & Prunes (2010), sobretudo quando os autores comparam Mafalda a outras produções locais. Os autores destacam que Mafalda revolucionou o mundo dos quadrinhos argentinos porque rompeu com a modelo tradicional da época, que repetia uma estrutura de quadros simétricos, com uma única protagonista, cuja característica era “la caricatura

<sup>9</sup> Gramaticalmente, os nomes próprios identificam um referente único com identidade distinta dos demais referentes e também não trazem uma descrição de seus referentes como os substantivos comuns. (cf. NEVES, 2000) Portanto, os nomes próprios topográficos aí se enquadram, na medida em que denominam um determinado lugar e não o descrevem. Entretanto, seu emprego junto com o sufixo “azo”, dadas as condições histórias de emprego, tomam uma configuração particular, não apenas de identificação de um lugar específico, mas de luta antiditatorial organizada pelos sindicatos de Córdoba com o apoio de estudantes universitários, de partidos políticos e do povo.

descarnada de un estereotipo porteño incorrigible e inmodificable” (p. 34), ou seja, o modelo tradicional refletia em um humor previsível, enquanto em Mafalda, segundo os autores,

Quino optó por presenta una galería de personajes más variada y compleja, donde cada personaje representara una o varias ideas o tipos. El mecanismo, o la gracia de la tira, aquí ya no consiste en la burla-celebración del estereotipo, sino en los conflictos que surgen a causa de las diferentes filosofías de vida de los protagonistas, de sus diferentes actitudes hacia el mundo y las personas que los rodean y con los cuales tienen que ingeniar selas para convivir (MARTIGNONE & PRUNES, 2010, p. 34)

Através de Mafalda, Quino apresenta uma nova forma de “fazer tirinha”, pois suas personagens refletem as diferentes formas de pensar os conflitos, as angústias e as inquietudes da sociedade. Decorre daí uma abordagem distinta das personagens, as quais são tomadas tanto sob o ponto de vista psicológico quanto sob o ponto de vista social, refletindo, dessa forma a realidade argentina, mesmo que essa realidade corresponda a de uma parcela dessa sociedade – aquela que se autodeclarava como classe média. Martignone & Prunes acrescentam ainda que Quino,

...al tratar mayormente de temas, costumbres y personajes del propio país, establece una diferencia de base con las tiras norteamericanas y posibilita una mayor identificación por parte del lector nacional al que está dirigida, de esta manera, puede explicarse en parte la enorme repercusión de Mafalda, que tan inteligentemente retrató nuestras costumbres y lenguaje. Aun cuarenta años más tarde, frases, personajes y chistes siguen siendo perfectamente reconocibles dentro de la cultura argentina (2010, p. 77).

Nesse sentido, os autores reforçam que Mafalda representa um marco no processo que renovou a tirinha argentina pelo “novo” instaurado no estilo e caráter estético, na variedade de personagens e nos temas de relevância locais. Isso posto, nos é permitido pensar a tirinha como um gênero discursivo específico que trabalha a produção e a circulação de sentidos, constituindo-os discursivamente não somente pelo que diz, mas pelo modo como diz, valendo-se do entrelaçamento de recursos dos campos verbal e não verbal.

Voltando leitura da tirinha, na primeira cena, temos ao centro, a figura da protagonista que, ao caminhar pelas ruas da cidade portenha, passa por dois homens brancos e bem

vestidos que refletem a imagem da classe média<sup>10</sup> argentina. Notamos que, enquanto os homens conversam, Mafalda apenas os observa atentamente. A imagem da protagonista já aponta de antemão um sentido de preocupação frente ao dizeres dos sujeitos que representam uma parcela da sociedade argentina – a classe média. Quanto ao enunciado produzido por uma das figuras “¡Hay que darle tiempo al país! En algunas cosas, poco a poco, se nota un desarrollo”, podemos identificar que há o funcionamento de um discurso transversal (memória), na medida em que se estabelece uma relação de causa e efeito entre tempo despendido e desenvolvimento econômico. Dizeres já ditos antes em outro lugar, portanto, retornam no discurso produzido pelos interlocutores ouvidos por Mafalda. O último enunciado, produzido por Mafalda, é marcado ironicamente pelo discurso do autoritarismo que, para “manter a ordem”, utiliza-se da força. Situa-se no eixo parafrástico, remetendo a já-ditos pelo presidente durante seu pronunciamento em rede nacional: “No todo lo hecho en estos últimos años está bien hecho”, [...] “pero habría que rastrear mucho en la historia para encontrar otros tres años tan llenos de realizaciones”<sup>11</sup> (Onganía apud Siete Dias, 1969, p. 13).

Podemos dizer ainda que, no processo de produção do dizer dos interlocutores observados pela protagonista há um efeito claro do trabalho da ideologia conforme explica Žižek,

... a ideologia não é simplesmente uma “falsa consciência”, uma representação ilusória da realidade; antes, é essa mesma realidade que já deve ser concebida como “ideológica”: “ideológica” é uma realidade social cuja própria existência implica o não-conhecimento de sua essência por parte de seus participantes, ou seja, a efetividade social cuja própria reprodução implica que os indivíduos “não sabem o que fazem”. “Ideológica” não é a “falsa consciência” de um ser (social), mas esse próprio ser, na medida em que ele é sustentado pela “falsa consciência” (1996b, p. 305-306).

A partir disso, podemos afirmar que ambos: o presidente enquanto sujeito e a personagem (homem branco) enquanto efeito-sujeito, são interpelados ideologicamente pelo mesmo saber, trata-se do trabalho da memória funcionando na tirinha como discurso transversal, em que o dito produzido pelo sujeito-presidente retorna no eixo parafrástico do dizer do interlocutor da tira, produzindo um efeito de sentido estável, aquele que reafirma que o governo está no caminho certo e que por isso é preciso paciência por parte da população.

<sup>10</sup> A partir de Adamovsky (2012), podemos definir a **classe média** como uma classe forjada, isto é, uma classe que se estabiliza durante o primeiro mandato do governo Perón, quando o então presidente aposta em melhorias nas condições/relações de trabalho, dividindo o proletariado em classe trabalhadora e classe média. Perón compreendia que o trabalho era o motor do país, sinônimo de desenvolvimento e prosperidade e que, portanto, entendia a necessidade de ter a classe trabalhadora ao seu lado. Por essa razão investiu nela e na “higienização dos costumes” dessa classe, pois seu projeto era a formação de uma identidade nacional argentina. Isso promoveu uma divisão: nativos, negros e imigrantes mestiços de poucas posses formaram a classe operária. Já os imigrantes portadores de algum bem, pequenos proprietários, comerciantes, docentes e profissionais ascenderam e formaram uma outra classe (a classe média). Adamovsky (2012) destaca ainda que o projeto que deu origem a classe média não foi um projeto social, mas um projeto político. Nesse sentido vale registrar que essa classe média, que “ganhou corpo” ao longo do governo de Perón, foi a mesma que fez frente no processo que o levou a renunciar ao segundo mandato, bem como a mesma que “encabeçou” a série de movimentos golpistas que vieram na sequência, instalando governos interventores e extremamente autoritários.

<sup>11</sup> O trecho do discurso de Onganía poder ser assim traduzido: “Nem tudo o que foi feito nestes últimos anos está bem feito, [...] no entanto, temos que rastrear muito na história para encontrar outros três anos tão cheios de realizações”.

A passagem para a segunda cena, nos mostra que Mafalda continua caminhando, ela está em movimento enquanto observa a figura de um policial que está parado, de costas e com as mãos postas para trás. O sentido produzido pela imagem do policial é um sentido de vigilância passiva, visto que teoricamente ao policial argentino compete a função de manter e zelar pela segurança da população. No entanto, convém observarmos que o fato de a figura ter sido retratada de costas produz um sentido de passado, ou seja, o clima de paz e tranquilidade é algo que não corresponde mais ao tempo presente da narrativa. Podemos notar, ainda, que a imagem vista em segundo plano, não apresenta um cenário urbano, mas uma espécie de cenário retrô, composto apenas por uma nuvem e um galho com folhas. Nesse sentido, reafirmamos: a cena produz um efeito de sentido que rememora um passado.

É, pois, na passagem do segundo para o terceiro quadro que podemos observar o processo de construção dos sentidos que promove uma ruptura. Principalmente, porque há uma mudança brusca na composição da cena. O terceiro quadro traz, em segundo plano, um cenário urbano, sentido produzido a partir de marcas imagéticas, tais como: construções residenciais, cerca de madeira e árvore sem folhas (sem vida). Chama-nos atenção, a mudança na forma como a árvore aparece nessa cena, pois ela produz um duplo efeito: o de que o tempo passou e o de que tempos difíceis estão por vir (esse sentido apoia-se na própria natureza das estações do ano, em que o outono como estação de transição, é prenúncio de tempos difíceis – o inverno –, ritual que se materializa pelo cair das folhas, já secas e sem vida). Mafalda ao compor esse segundo plano da imagem é graficamente produzida em tamanho menor que o normal, além disso, a protagonista se depara com a figura de um militar bem diferente daquela retratada na cena anterior. Ou seja, Mafalda se vê diante da figura de um militar em posição de combate, sentido produzido pelo gesto de segurar um bastão proporcionalmente maior que o comum e pela indumentária em que o sapato dá lugar às botinas e o *cap* dá lugar ao capacete (indumentária usada em situação de confronto e/ou de guerra). Podemos observar ainda que, compondo a imagem encontra-se a parte traseira do camburão – um veículo parado – que produz o sentido de que o militar não se encontra só, pelo contrário, ele pode contar com o apoio de outros militares. Notamos que diante dessa cena, a expressão de Mafalda também muda. A expressão inicial de reflexão e preocupação dá lugar a um misto de medo, decepção e tristeza.

Mas entre tantos elementos, o que chama nossa atenção encontra-se no quarto e último quadro em que o sujeito protagonizado por Mafalda produz “um dizer”, o qual se materializa sob a forma de pensamento “Y en otras, de golpe y porrazo, un crecimiento”<sup>12</sup>. Podemos observar que o dito é contraditório se pensarmos a relação “desenvolvimento” - “crescimento” versus crescimento da violência. Notamos que, é na segunda opção que o efeito de sentido de “crescimento”, quando enunciado pelo sujeito protagonizado por Mafalda, reside, já que se trata de um desenvolvimento que se dá às custas do crescimento da violência ou, em outros termos, um desenvolvimento que só é possível mediante um controle autoritário regido por práticas de violência e de opressão, sentido sustentado pela análise do funcionamento da ironia<sup>13</sup>.

12 Traduzido como: “E em outras, um crescimento truculento”

13 O trabalho completo sobre o funcionamento discursivo da ironia encontra-se descrito na tese de doutorado de Martins (2020), sob o título: “Memória e resistência: um estudo sobre o pré-construído e o discurso transversal através da ironia em *Mafalda*”.

Mas, voltemos à formulação verbal: “Y em otras, de golpe y porrazo, un crecimiento”. Nela, há pelo menos três elementos sobre os quais nossa atenção se volta para desenvolver essa reflexão: *golpe*, *porrazo* e *crecimiento*. Podemos pensar, primeiramente, o termo golpe como um elemento de referência que se faz recuperável pela relação que estabelece com a segunda cena (que contém a imagem do policial que mais parece um civil, dada sua tranquilidade). Se remontarmos a história, veremos que o General Onganía, durante o período que participou da construção das condições junto à mídia impressa para o golpe de 66, também refletia uma imagem de tranquilidade, ou seja, as características agrupadas na figura do policial fazem funcionar por meio da memória a correspondência ao conjunto de características de Onganía antes do golpe. Sua retórica reforçava a urgência na retomada do desenvolvimento e do crescimento da Argentina. No entanto, sabemos que após a tomada de poder, via golpe, até mesmo seus aliados viram-se surpresos com tom autoritário que o golpista deu ao seu governo, pois até a revista criada para o fim específico de construir elementos para o golpe de 66, por meio de discursos que desqualificavam o governo legítimo de Illia e apontavam Onganía como “solução” – *Primera Plana* – foi fechada assim que o interventor assumiu o poder, deixando perplexa toda a equipe da revista que o havia apoiado incondicionalmente.

Assim, ao observarmos os dois quadros, percebemos uma mudança na forma como o policial é retratado no segundo e na forma como aparece o militar no terceiro (de passivo a agente; de passado a presente), as duas imagens apontam para o processo de militarização da polícia, um processo característico de governos autoritários na Argentina. Transformação que, desse modo, coincide com a que ocorreu com o governo argentino (antes de 66; depois de 66).

Outro elemento extremamente importante e que motivou essa análise é a “coincidência” na escrita do vocábulo *porrazo*, o qual nos faz, imediatamente recuperar, via memória, o acontecimento discursivo marcado pelo *Cordobazo*.

Frente ao exposto, somos autorizados a dizer que o discurso irônico, como efeito de dissonância entre sentidos em disputa, toma forma a partir da relação que os elementos da última formulação verbal (golpe e porrazo) estabelecem como já-ditos que retornam no intradiscurso (segunda e terceira cenas da tirinha) sob a forma de pré-construídos, mais especificamente nas figuras do policial e do militar. Dito de outro modo, por meio de uma anáfora discursiva<sup>14</sup> o linguístico (golpe - porrazo) retoma no visual (policial - militar) elementos de saber que são da ordem da memória de dizeres – do interdiscurso.

Com base nisso, podemos pensar em duas formações discursivas distintas para a materialidade significativa, uma FD do Estado Democrático e outra opressora – a FD do Estado Autoritário, para as quais os termos “desenvolvimento” e “crescimento” são elementos de saber comuns, mas que, uma vez produzidos por formações discursivas diferentes produzem sentidos, também, diferentes.

Frente ao exposto na análise, podemos inferir que a posição-sujeito assumida por Mafalda, na tirinha, enuncia um dizer que produz um sentido de denúncia da violência de

14 De acordo com Indursky, “A anáfora discursiva constrói-se, pois, sobre um dito retomado na superfície textual e sobre um já-dito retomado na exterioridade do texto. [...] é sobre o segundo que se ancora a referência do dizer atual e a coerência discursiva. É ainda em relação a este segundo laço coesivo que o sujeito do discurso toma posição” (1995, p. 07, grifo da autora).

estado, ou seja, o sujeito vale-se de uma expressão comum às duas FDs (desenvolvimento e crescimento), mas que associada à “golpe” e “porrazo” revelam o lugar onde o sentido é produzido – FD do Estado Autoritário. Ou seja, temos um sentido de resistência construído por meio da ironia, uma vez que o sujeito protagonizado por Mafalda joga com os sentidos de duas ordens de forma simultânea, gerando um efeito de dissonância à medida que atualiza no nível enunciativo um acontecimento discursivo, marcado no duplo sentido de “golpe” e na presença do sufixo –azo no vocábulo “*porrazo*”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de discurso, ao surgir na França na década de 60, teve como materialidade para observação de seu funcionamento o discurso político produzido pela linguagem verbal. Aos poucos, a teoria viu-se desafiada a abrir-se para outras materialidades, entre as quais está o texto híbrido tirinha que produz sentido a partir das relações que a sincronia da linguagem verbal com a linguagem não verbal produz ao ser submetido ao processo de leitura pelo sujeito-leitor. E foi diante do desafio de ler discursivamente o texto do gênero tirinha que a tese e, conseqüentemente este trabalho foi surgindo.

Vimos ao longo do artigo que o acontecimento histórico em Córdoba não só foi marcado linguisticamente pelo acréscimo do sufixo –azo como evento, mas também e sobretudo, foi marcado como movimento de luta e resistência aos governos autoritários, inaugurando uma nova ordem à medida que “funda” uma série de outros eventos. Com base nisso sustenta-se que o *Cordobazo* funcionou como discurso fundador (Cf. Orlandi, 1993b) no conceito que Pêcheux (2008) denominou como acontecimento discursivo.

A partir disso, é possível observar que o discurso político e irônico de Mafalda revela por meio do funcionamento da memória um discurso de resistência aos regimes golpistas/autoritários tanto quanto os acontecimentos históricos, ao jogar com os sentidos que o linguístico e o imagético assim imbricados produzem ao serem discursivizados. Dito de outro modo, o jogo simultâneo entre duas ordens, dado por formações discursivas antagônicas entre si (FD Democrática e FD Autoritária) característica constitutiva do discurso político-irônico produzido em Mafalda aponta no modo de dizer dado pelo acréscimo do sufixo –azo em *porrazo* o papel da memória no processo que faz emergir o acontecimento discursivo e os sentidos de resistência nele historicizados.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMOVSKY, E. *Historia de la Clase Media Argentina – apogeo y decadencia de una ilusión*, 1919-2003. 5ª ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2012.

ALTHUSSER, L. *A corrente subterrânea do materialismo do encontro (1982)*. Disponível em <<https://www.marxists.org/portugues/althusser/1982/mes/corrente.pdf>> Acesso em: 05/11/2017.

ERNST-PEREIRA, A. & QUEVEDO, M. *Pré-construído e discurso transverso: ferramentas de derrisão em uma charge de Latuff*. In: Desenredo - Revista do programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. Volume 9, Nº 2, pp. 325-339 – jul./dez. 2013. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:i9yVS99cNncJ:seer.upf.br/index.php/rd/article/view/3851+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Acesso: 08/01/2020.

INDURSKY, F. *Da anáfora textual à anáfora discursiva*. Anais do I Encontro do CELSUL. Florianópolis, UFSC, nov. 1995.

INDURSKY, F. A memória na cena do discurso. In: INDURSKY, F; MITTMANN, S; FERREIRA, M. C. L. (Orgs.). *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011, p.67-89.

LEVÍN, F. *Humor gráfico – Manual de uso para la historia*. 1ª ed. Argentina: Ediciones UNGS, 2015.

[MARTIGNONE, H. & PRUNES, M. \*Historietas a diário – Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días\*. Buenos Aires: Libreria, 2010.](#)

MARTINS, L. B. *Memória e resistência: um estudo sobre o pré-construído e o discurso transversal através da ironia em Mafalda*. (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

ORLANDI, E. Prefácio. In: ORLANDI, Eni.(Org.). *Discurso Fundador*. Campinas: Pontes, p. 7- 9, 1993a.

ORLANDI, E. Vão surgindo sentidos. In: ORLANDI, Eni.(Org.). *Discurso Fundador*. Campinas: Pontes, p. 11-25, 1993b.

ORLANDI, E. *Texto e Discurso*. *Organon*, vol. 9, n. 23. 1995. <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29365/18055>

PÊCHEUX, Ml. *O discurso – estrutura ou acontecimento*. [trad.] Eni Orlandi. Campinas. SP: Pontes Editores, 2008.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas. SP: Editora Unicamp, 2009.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da Memória*. [trad.] José Horta Nunes. Campinas. SP: Pontes Editores, 2010, pp. 49-56.

SIETE DIAS ILUSTRADOS. Revista, Año 3, Nº 109, 08 a 14-06-1969.

ROMERO, L. A. *História contemporânea da Argentina*. [Trad.] Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

ŽIŽEK, S. Como Marx inventou o sintoma?. In: ŽIŽEK, Slavoj (org). *Um mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996b, pp. 297-331.

---

# MEMÓRIAS E RESISTÊNCIA NA POÉTICA DAS ESCOLAS DE SAMBA

## [Memories and Resistance in the Poetics of Samba-Schools]

Jackson Raymundo<sup>1</sup>

**Resumo:** Gênero artístico criado na periferia urbana, o desfile de escolas de samba deu origem a um novo gênero cancional, o samba-enredo, que tem na sua poética a forte presença da História. Reproduzindo as tensões da realidade brasileira, os discursos hegemônicos e contra-hegemônicos, as escolas de samba veem nos períodos de “gritos de contraviolência” (POLLAK, 1989) extravasar ciclos de crítica política e social na estética de seus desfiles e na poética de sua canção. Neste artigo, após contextualizar a relação entre memória e carnaval, se fará um Estudo de Caso de dois desfiles de 2020, compreendendo-os sob os Estudos Interartes (CLÜVER, 2006): o da Grande Rio, *Tata Londirá: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias*, e o da Mangueira, *A verdade vos fará livre*. Em comum, o fato de evocarem discursos de resistência e fazerem emergir memórias que estavam submersas, silenciadas (POLLAK, 1989), tecendo outras narrativas acerca do imaginário nacional.

**Palavras-chave:** Samba-Enredo; Carnaval Brasileiro; Escolas De Samba; Canção Popular; Memória.

**Abstract:** Artistic genre created in the urban periphery, the samba-school parades originated a new song genre, the samba-enredo, which has in its poetics the presence of History. Reproducing the tensions of the Brazilian reality, the hegemonic and counter-hegemonic discourses, the samba-schools see in periods of “screams of contraviolence” (POLLAK, 1989) spill out cycles of political and social criticism in the aesthetics of their parades and in the poetics of their song. In this article, after contextualizing the relationship between memory and carnival, a Case Study of two parades in 2020 will be made, understanding them under Interart Studies (CLÜVER, 2006): that of Grande Rio, *Tata Londirá: the Canto do Caboclo in Quilombo de Caxias*, and of Mangueira, *The truth will set you free*. In common, the fact that they evoke speeches of resistance and provoke the emergence of submersed memories, silenced (POLLAK, 1989), building other narratives about the national imaginary.

**Keywords:** *Samba-Enredo*; Brazilian Carnival; Samba-Schools; Popular Song; Memory.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, área de concentração Literatura. E-mail: jackson.ufrgs@outlook.com

## 1 INTRODUÇÃO

O desejo de comunidades periféricas de contar a sua história através de seu próprio olhar e representando-se a si mesmas tem no Brasil uma de suas expressões mais pujantes nos desfiles de escolas de samba.

Muito mais do que um momento de festa e folia, constituiu-se como arte no sentido pleno da palavra. Amalgamando diferentes linguagens artísticas e midiáticas - a música, a dança, a poesia, as artes visuais, o teatro, o circo, a robótica, o cinema, a moda etc. -, as escolas de samba consolidaram um *gênero artístico* novo, “capaz de rivalizar com as outras grandes manifestações estéticas”, como define o intelectual gaúcho Luiz Paulo de Pilla Vares (in: FISCHER & SEDREZ, 2000, p. 90), que pode ser considerado o “maior complexo de exposições artísticas do mundo moderno” (MUSSA & SIMAS, 2000, p. 9) Entre as criações advindas dessa nova manifestação cultural tipicamente brasileira, está o samba-enredo, gênero cancional que anualmente se renova e tem o papel de embalar o cortejo de centenas ou milhares de componentes ao longo de um tempo determinado, representando um enredo (texto geralmente em prosa) e reproduzindo aspectos que remontam à tradição e à memória coletiva da agremiação e sua comunidade.

Lugar de escolarização e letramento tardios, e de desigualdades sociais e raciais estruturantes, o Brasil passou diretamente “dos meios orais para o rádio e a televisão (meios de massa), sem passar pelo estágio do letramento sistemático da escola”, afirma José Miguel Wisnik citando uma fala de Antonio Candido (in: OLIVEIRA, 2016), apesar de o país possuir uma “alta literatura”. A canção popular, assim, tornou-se um dos principais meios de comunicação de massa, e o espaço encontrado por pessoas oriundas das classes populares para viver de sua arte e narrar o seu cotidiano, seus amores e memórias de si e de seus antepassados.

## 2 A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS POR MEIO DA CANÇÃO DE CARNAVAL

Situada entre o campo da cultura oral e da cultura de massa, a canção popular brasileira gradualmente se converteu em um dos principais produtos culturais do país. O samba urbano, gênero fundado por negros da periferia do Rio de Janeiro e impulsionado pelas nascentes indústria fonográfica e a radiofusão, na primeira metade do século XX se firma como o gênero por essência “brasileiro”, sendo também o símbolo da “identidade nacional” - tal qual o tango na Argentina e no Uruguai, a cúmbia na Colômbia, o fado em Portugal, entre outros.

Se o samba já se transformava em gênero dominante no rádio e no mercado de discos, o encontro do gênero com o carnaval fez surgir as escolas de samba, no início dos anos 1930, que revolucionariam os eventos momescos. Mais disciplinadas e procurando retratar fatos e personagens da cultura brasileira, em suas primeiras décadas basicamente repetiram as narrativas da historiografia oficial. É a partir dos anos 60 que novas narrativas têm vez, dando visibilidade a heróis e heroínas negros que não estavam nos livros de História, como Zumbi dos Palmares, Chica da Silva, Chico-Rei, entre outros. Manifestação cultural viva,

abrangente, construída coletivamente, ao longo do tempo as escolas de samba representaram memórias e discursos hegemônicos e contra-hegemônicos, transpondo para o carnaval os variados dissensos que permeiam a complexidade das relações sociais, políticas e econômicas brasileiras.

A memória é vista por Pollak (1989) como o território da disputa. A preferência dada pela história oral à análise dos excluídos pela historiografia hegemônica fez da “empatia com os grupos dominados” uma regra metodológica. A oposição entre “memória oficial” e “memória nacional” é acentuada. Diz o autor:

[a história oral] acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes. (POLLAK, 1989, p. 4)

Com o poder de mobilizar milhares de pessoas e, no caso de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, serem televisionadas para o Brasil e o mundo, poucas das expressões artísticas de algum modo massivas ecoam tanto para o grande público as memórias coletivas das comunidades marginalizadas o quanto os desfiles das escolas de samba. Como diz Pollak, é nos momentos de crise em que as “memórias subterrâneas” afloram e jogam para o centro da arena os conflitos existentes na sociedade.

A questão da memória perpassa terrenos diversos da teoria literária. Está, particularmente, ligada ao épico, gênero sustentado pela tradição oral, pelo discurso coletivo, ou em prol de uma coletividade, e por temáticas que comumente associam-se a disputas entre comunidades, povos, nações. A característica predominantemente oral da épica faz com que não se perca com o tempo; a memória assegura a sua continuidade.

A épica, ainda, está imbricadamente ligada à História, diferentemente de outros gêneros literários. Como diz Walter Benjamin (1983, p. 65), “nesse caso, a História se comportaria em relação às formas épicas como a luz branca em relação às cores do espectro”. Na tradição grega, Mnemosine é a personificação da memória, que assim sintetiza a simbiose entre épica e memória:

A memória é a capacidade épica por excelência. Só graças a uma memória abrangente pode a épica, por um lado, apropriar-se do curso das coisas e, por outro, fazer as pazes com o desaparecimento delas.

Mnemosina [sic], A que se Recorda, era entre os gregos a musa do gênero épico. [...] A lembrança instituiu a corrente da tradição que transmite o acontecido de geração a geração. Ela é a musa da épica, em sentido lato. Abarca o conjunto das formas singulares do épico, inspiradas por ela. [...] Ela funde a rede que todas as histórias interligadas formam no final. Uma história emenda na outra [...]. Esta memória é épica – o elemento de musa que impele a narrativa. (BENJAMIN, 1983, p. 66-67)

A historiografia literária, de modo geral, aponta a épica como algo restrito ao passado e de presença escassa no Brasil. Contudo, é no gênero cancional criado por negros da periferia urbana do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, de nenhum ou pouca escolarização, que o gênero renascerá sob nova forma, porém com uma poética que carrega diversas características do tradicional gênero literário. Contrariando a tendência lírica da canção popular contemporânea, o samba-enredo pode ser considerado o “único gênero épico genuinamente brasileiro”, definem Mussa & Simas (2010):

Entre as espécies de samba, o samba de enredo é certamente a mais impressionante. Porque não é lírica – no que contraria uma tendência universal da música popular urbana. [...]

Mais do que isso, por que o samba-enredo é um gênero épico. O único gênero genuinamente brasileiro – que nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente, sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica, literária ou musical, nacional ou estrangeira. (MUSSA & SIMAS, 2010, p. 9-10)

O gênero samba-enredo surgiu tendo a História como uma de suas marcas principais. Em 1938, a União das Escolas de Samba exige no regulamento dos desfiles a obrigatoriedade de apresentações “de acordo com a música nacional”, não permitindo que os enredos trouxessem “histórias internacionais, em sonho ou em figuração” (CABRAL, 2011, p. 128). A regra perdurou até a década de 1990. Essa característica amalgamada à História fez com que os compositores de sambas-enredo criassem “verdadeiros poemas épicos”, mesmo “sem qualquer conhecimento didático da estrutura”, ressalta Tinhorão (1974, p. 174).

Em tese de doutorado sobre a poética cancional das escolas de samba do Rio de Janeiro - ou seja, sobre o samba-enredo -, Autor (2019), inspirado livremente no modelo historiográfico de Fernand Braudel (1992) adaptado para a teoria literária por Franco Moretti (2008), estrutura a história do gênero em “longuíssimas durações”, “longas durações”, “ciclos” e “eventos”. Entre os “ciclos”, que são aqueles em que o amálgama entre história e forma artística se dá de modo mais explícito, estão aqueles de destacada crítica política e/ou social. O pesquisador localizou dois: meados dos anos 1980 até o fim do decênio e os anos finais da década de 2010.

Os dois momentos históricos foram (e são) turbulentos na história do Brasil: o primeiro, marcado pela redemocratização após mais de 20 anos de ditadura militar - e com o fim da censura, a possibilidade de voltar a recorrer a temas e léxicos antes proibidos. No segundo, o país vive uma convulsão após a eleição de 2014, acentuada pela crise econômica, tendo como fatos notórios a operação Lava Jato, o golpe parlamentar de 2016, a retirada de direitos trabalhistas e sociais em 2017, o assassinato de Marielle Franco e a prisão de Lula em 2018, e a ascensão da extrema-direita que culmina na eleição de Jair Bolsonaro.

Se durante os áureos tempos da democracia brasileira os enredos críticos praticamente haviam sumido - assim como ocorrera durante a ditadura, mas por outras razões -, na segunda metade da década de 10 deste século voltam com tudo. A desigualdade social e os ataques contra os direitos dos trabalhadores, a violência policial contra a juventude negra,

a LGBTfobia, as tragédias ambientais, o preconceito contra os imigrantes, a intolerância religiosa, a perseguição institucional contra o próprio carnaval, praticamente nada escapa.

Para exemplificar, em 2018, a campeã foi a Beija-Flor, com o tema *Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu*<sup>2</sup>; a agremiação cantou versos como “Oh, pátria amada, por onde andarás? / Seus filhos já não aguentam mais”. Surpreendendo, a vice-campeã Paraíso do Tuiuti, no melhor resultado de sua história, abordou os 130 da abolição, questionando: *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*<sup>3</sup>; em seu desfile, patos batendo panelas manipulados como marionetes, uma carteira de trabalho rasgada, entre outros elementos cênicos, representavam um posicionamento perante aquele contexto histórico.

Em 2019, a campeã foi a Mangueira, com o enredo *História pra ninar grande*<sup>4</sup>, que buscou desconstruir a narrativa hegemônica ao contar a “história que a história que não conta”, como fala um de seus versos. Já na comissão de frente, uma galeria de heróis emoldurados é desfeita e eles, fora do quadro, são minúsculos: seus lugares são tomados por índios, negros e pobres e uma menina negra, segurando uma faixa com a inscrição “Presente”, remete a Marielle e à maioria do povo que não se viu representada nos livros de História até agora. Diversos de seus versos se tornaram antológicos no refazimento do que seria a memória nacional: “Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento”; “Eu quero um país que não está no retrato”; “Não veio do céu / Nem das mãos de Isabel / A liberdade é um dragão no mar de Aracati”; “Brasil, chegou a vez / De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês”.

O número de enredos críticos foi crescendo ano a ano, até se tornar praticamente uma regra implícita no carnaval de 2020. Sob enfoques bastante distintos, todas as escolas de samba fizeram alguma manifestação crítica - seja no samba ou no desfile, ou em ambos. Para o *corpus* deste trabalho, foram selecionados dois desfiles que tiveram em comum a temática religiosa: o da Grande Rio, escola que ficou com o vice-campeonato, cujo título foi *Tata Londirá: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias*; e o da Mangueira, que buscou apresentar uma narrativa contra-hegemônica sobre Jesus Cristo através do enredo *A verdade vos fará livre*.

Antes de seguir, alguns pressupostos. Primeiro, como referido inicialmente, entende-se aqui o desfile de escolas de samba não como mera “folia” carnavalesca, e sim como gênero artístico, com uma profusão de linguagens concomitantes. Nisso, são de bastante valia como referências teóricas os Estudos Interartes e os Estudos de Intermidialidade (CLÜVER, 2006). Ao analisar o objeto simbólico na centrifugação de diferentes linguagens artísticas ou midiáticas, essa perspectiva auxilia na análise de uma forma que é por essência mista, incapaz de ser devidamente estudada em sua complexidade sob apenas um ângulo.

[...] elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm

2 BEIJA-FLOR, 2018: “Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu”. A autoria do samba-enredo: Di Menor BF, Kiraizinho, Diego Oliveira, Bakaninha Beija Flor, JJ Santos, Julio Assis e Diogo Rosa.

3 PARAÍSO DO TUIUTI, 2018: “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”. A autoria do samba-enredo: Cláudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Zezé e Aníbal.

4 MANGUEIRA, 2019: “História pra ninar gente grande”. A autoria do samba-enredo: Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino e Manu da Cuíca.

dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizessem justiça - até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O fenômeno dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade”. (CLÜVER, 2006, p. 19)

Além desse encontro de linguagens que funda uma manifestação artística nova, exigindo também novos parâmetros de análise, o desfile de escolas de samba possui como algumas de suas características a competitividade, já que as entidades disputam um certame anual subordinado a regras, carregam a representação de uma bandeira e sua comunidade, o que acentua o tom coletivo da exibição e a ideia de continuidade de uma tradição. Por fim, sublinha-se que é no que pese as escolas de samba terem vida ao longo do ano e ser o desfile precedido de muitos ensaios e do trabalho de diversos setores, é na avenida que ele se concretiza. Não há alegoria, samba-enredo, encenação de comissão de frente ou bateria que se realize fora da passarela, no tempo estipulado.

Assinalando o que é próprio dos estudos de canção, ressalta-se que não basta se limitar à letra da canção. Gênero também híbrido, a canção é feita de letra e melodia. No caso do samba-enredo, a sua análise deve se consolidar é na performance no decorrer do desfile, ainda que a canção seja conhecida antes de sua entrada na “avenida”.

Do mesmo modo, tem-se como pressuposto que a análise do samba-enredo não pode estar dissociada de sua performance e sua representação no desfile, ainda que tecnicamente seja impossível um olhar global do mesmo - na literatura escrita, todo o conteúdo está na palavra publicada; no cinema, tudo se passa nos limites da tela; na música, o contato se faz na audição da gravação; enquanto isso, no desfile de escolas de samba cada espectador assiste um fragmento de uma apresentação que reúne milhares de integrantes e que não é a mesma ao longo do percurso.

Diante desses pressupostos, o estudo de caso analisará não apenas os sambas-enredo de 2020 das escolas escolhidas, Grande Rio e Mangueira, mas também a sua performance no desfile, além do próprio desfile.

### **3 ESTUDO DE CASO: OS DESFILES E OS SAMBAS-ENREDO DE GRANDE RIO E MANGUEIRA EM 2020**

O carnaval de 2020 no Rio de Janeiro, mantendo a tendência da segunda metade da década de 2010, foi repleto de temas e versos de crítica política e/ou social. Algumas foram mais diretas, como a Portela, que, ao falar dos indígenas que formaram o Rio de Janeiro, exclama, numa menção implícita ao “capitão” presidente da República e ao “bispo” prefeito: “Índio pede paz, mas é de guerra / Nossa aldeia é sem partido ou facção / Não tem bispo, nem se curva a capitão”. Outras agremiações desenvolveram enredos e letras mais sutis na sua crítica, como o Salgueiro, que homenageou Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro do Brasil: “A luta me fez majestade / Na pele, o tom da coragem / Pro que está por



vir... / Sorrir é resistir!”, diz a letra, simbolizando na pele negra a coragem e invocando a resistência por meio do humor - e, de modo extensivo, pela arte.

A transformação do carnaval carioca em fins da década de 10 é concomitante à ascensão de uma nova geração de carnavalescos<sup>5</sup>. Em um contexto de escassez econômica e de mudanças políticas que atingiram fortemente o carnaval, o padrão financeiro do evento mudou bastante, fazendo com que os dirigentes procurassem nomes menos conhecidos, e mais adequados à nova realidade, para dirigir a parte artística de suas escolas. Isso propiciou uma significativa revitalização retórica e estética, em que ganha destaque o enredo mais “conceitual” em detrimento dos enredos patrocinados ou de celebração a pessoas famosas. Daniela Name (2020) compara esses novos carnavalescos, a quem chama de “geração de narradores”, aos mestres populares da tradição oral, os griôs.

Esta geração de narradores age como os mestres da tradição oral com origem nas muitas nações indígenas e identidades africanas que irrigam nossa cultura popular. Griôs. Primos-irmãos, em nosso território, da personagem Sherazade, de *As mil e uma noites*, eles apostam na narrativa bem construída como uma forma de sobrevivência e conquista de mais uma aurora, mais uma passagem da escola da qual assinam a direção artística.

Todos os carnavalescos citados por Name são referenciais quando se fala desse ciclo do carnaval de fins dos anos 2010: Leandro Vieira, a dupla Leonardo Bora e Gabriel Haddad, Jack Vasconcelos e Jorge Silveira. A autora não aprofunda em seu texto, mas pode-se incluir aí nomes como Marcus Ferreira e Tarcísio Zanon, carnavalescos da Viradouro, campeã do carnaval 2020, também com enredo “conceitual”. Para esta análise, serão aprofundados os desfiles assinados por Leonardo Bora e Gabriel Haddad na Grande Rio e por Leandro Vieira na Mangueira.

### 3.1 GRANDE RIO: *TATA LONDIRÁ: O CANTO DO CABOCLO NO QUILOMBO DE CAXIAS*

Após tropeços nos anos anteriores - a penúltima colocação em 2018 e, na sequência, uma “virada de mesa” para reverter o rebaixamento, e um modesto 9º lugar em 2019 -, a Grande Rio decidiu olhar para dentro de sua própria comunidade e fazer o seu primeiro enredo de temática negro-brasileira desde 1994 homenageando uma personalidade da cidade de Duque de Caxias, sede da escola: o babalorixá e bailarino Joãozinho da Goméia. Através desse reconhecimento, o enredo tematizou também a intolerância religiosa contra a religiosidade de matriz africana, apresentando o samba-enredo mais comemorado do ano de 2020.

O propósito de evocar uma personalidade que mexesse com a memória coletiva da comunidade de Duque de Caxias estava claro para os carnavalescos, bem como a intenção de visibilizar uma figura esquecida pela historiografia oficial. Disse Leonardo Bora em entrevista (SOUZA, 2020):

5 Para quem não é familiarizado com o universo das escolas de samba, explica-se que “carnavalesco” é o nome dado ao responsável pela direção artística do desfile. Portanto, uma figura central para o bom desempenho da agremiação.

“Determinados veículos da imprensa acompanhavam cada passo dele, o enterro foi um mega acontecimento e que está fixado na memória coletiva da cidade de Caxias, sendo amplamente noticiado por toda a imprensa televisiva, radiofônica e escrita no Brasil. É mesmo uma grande celebridade, mediador cultural e artista que não está no panteão da glória perante muitas pessoas, que ainda perguntam ‘quem foi Joãozinho?’ então o carnaval tem esse papel social, de olhar para figuras apagadas, que passaram por uma espécie de apagamento histórico que está diretamente relacionado ao racismo, a homofobia, ao preconceito que permanece infelizmente agindo contra as religiões de matriz africana.”

A seguir, descreve-se e comenta-se fragmentos do desfile da Grande do Rio a partir do acompanhamento da cobertura televisiva (TV Globo) e de observações próprias do autor ao assistir a apresentação no sambódromo.

A Comissão de Frente, intitulada “Ponto riscado”, exhibe as saias das iaôs se transformando em roncó, que é a casa do caboclo. Após um momento em que o guia espiritual de Joãozinho da Goméia, o Pedra Preta, dança sozinho, as baianas viram caboclos, saem do roncó e sobem em um elemento cenográfico retratando um lago, onde, nas águas, a performance expressa a passagem de Joãozinho da infância à juventude e à vida adulta. Um enorme leque se abre na parte traseira da performance salta a frase “Respeita o meu axé”, junto do símbolo da escola.

O mestre-sala e a porta-bandeira, representando “Exu e pomba-gira”, são os responsáveis por “pedir licença”. Cercados por guardiões, encenam movimentos dos orixás e são seguidos da ala “Noites de Ihambupe”, que retrata os sonhos e pesadelos de Joãozinho na infância.

O carro abre-alas, ponto alto de toda escola de samba, teve como motivo “Raízes ancestrais”. Com uma estética bastante africana, com máscaras geledeés, esculturas em palhas, animais típicos etc., teve também a inspiração icônica nas pinturas de Caribé. A tradicional ala das baianas desfilou fantasiada de “Festa na Goméia”. O segundo carro alegórico teve como título “Xirê: Foi na roça da Goméia, aos pés de uma gameleira”, exibindo esculturas, algumas móveis, de diversos orixás. Foi procedido por alas como “Caboclo jaguará - Terra”; “Caboclo taperoá - Fogo”; “Caboclo ventania - Ar”; “Cabocla jurema - Água”, até chegar ao terceiro carro. Em “Quando baixam os caboclos na Baixada”, a Goméia é transformada em festa dos caboclos; a estética é indígena, com grafismo de diferentes povos nativos.

A homossexualidade e o lado carnavalesco do protagonista são representados no quarto setor, que traz alas simbolizando as vedetes, o segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira, com o tema “Cores do arco-íris”, cercado por guardiões com um arco-íris na cabeça, referenciando-se tanto a Oxumaré quanto à comunidade LGBT. O tripé “Pavão Dourado” carrega a lembrança de quando Joãozinho se vestia inspirado na vedete Virgínia Lane. A alegoria “Um saravá pra folia” sintetiza as facetas carnavalesca e *queer* de Joãozinho da Goméia, com mais de 30 *drag queens*, serpentinas e outros elemento da cultura momesca.

O último setor apresenta o lado “influente” do homenageado e fecha com uma invocação da tolerância religiosa. Alas exibem estandartes estampando o rosto de personalidades que visitaram o terreiro de Goméia, como Getúlio Vargas; o grupo performático encena

“Balé afro”, remetendo à experiência do protagonista como bailarino e professor de dança e ao seu papel relevante para a popularização das danças dos orixás; uma ala tematiza *Copacabana Mon Amour*, filme de 1970 dirigido por Rogério Sganzerla, que teve a participação de Joãozinho. Um tripé intitulado “Quem faz a sua gira com fé” mistura o ambiente do cassino da Urca à estética africana. Alas referem-se à militância negra (a ala mirim “Sementes do quilombismo”) e ao candomblé (“Raio de Iansã, vento de matamba”; “Herdeiros da Goméia - povo de axé” e, para encerrar, o carro alegórico final, “O revoar da liberdade”, traz como destaques Mãe Sandra da Goméia, a herdeira espiritual de Joãozinho, lideranças religiosas de diferentes credos e personalidades negras, como a escritora Conceição Evaristo.

O samba-enredo<sup>6</sup> da Grande Rio, tal qual no desfile, inicia com uma invocação ao caboclo de Joãozinho da Goméia, o Pedra Preta. Outros caboclos e orixás que remetem à trajetória de Goméia são chamados, reforçando a proteção espiritual para o desfile.

É pedra preta!

Quem risca ponto nesta casa de caboclo

Chama flecheiro, lírio e arranca toco

Seu “serra negra” na jurema, juremá

Pedra preta!

O assentamento fica ao pé do dendezeiro

Na capa de Exu, caminho inteiro

Em cada encruzilhada um alguidar

As diferentes faces de Joãozinho são narradas na segunda estrofe. No trecho, bem como no conjunto da letra, por vezes é permitida mais de uma leitura semiótica. Os versos são mais simbólicos do que descritivos. A versificação melódica garante uma sonoridade que se aproxima de danças rituais do candomblé.

Era homem, era bicho flor

Bicho homem, pena de pavão

A visão que parecia dor

6 ACADÊMICOS DO GRANDE RIO, 2020: “Tata Londirã: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias”. Autoria do samba-enredo: Dere, Robson Moratelli, Rafael Ribeiro e Toni Vietnã.

Avisando Salvador, João!

No camutuê Jubiabá

Lá na roça a gameleira

“Da Goméia” dava o que falar

Na curimba feiticeira

Após o refrão intermediário invocar o orixá Oxóssi, a estrofe seguinte prossegue na narração de aspectos da vida de Joãozinho da Goméia. A sua saga da Bahia até Duque de Caxias, onde forma o terreiro que seria nacionalmente conhecido, é destacada. O verso “malandro, vedete, herói, faraó” busca sintetizar a multiplicidade de personalidades que envolvem o personagem.

É isso, dendê e catiço

O rito mestiço que sai da Bahia

E leva meu pai mandingueiro

Baixar no terreiro, Quilombo Caxias

Malandro, vedete, herói, faraó

Um saravá pra folia

Bailam os seus pés

E pelo ar o bejoim

Giram presidentes, penitentes, yabás

Curva-se a rainha

E os ogans batuqueiros pedem paz

O refrão derradeiro é uma explosão. Após uma saudação vibrante ao candomblé, a afirmação do nome religioso de Joãozinho - Tata Londirá -, a letra finaliza com um apelo à tolerância religiosa.

Salve o candomblé, eparrei Oyá

Grande Rio é Tata Londirá

Pelo amor de Deus, pelo amor que há na fé

Eu respeito seu amém

Você respeita meu axé

### 3.2 MANGUEIRA: A VERDADE VOS FARÁ LIVRE

A proposta do carnavalesco Leandro Vieira para o desfile da Estação Primeira de Mangueira foi ousada: contar a biografia de Jesus Cristo, a figura mais central da civilização ocidental. Porém, em uma perspectiva alternativa, contra-hegemônica. Em tempos de polarização política em boa medida permeada pelo fundamentalismo e por pós-verdades, foi o desfile bastante atacado antes e depois pelas redes e por líderes da extrema-direita.

Já na comissão de frente a perspectiva ficava bastante explícita. Intitulada “Seu nome é Jesus da gente”, tem como primeiro cenário cubos coloridos que formam, simultaneamente, um palco e uma cruz. Buscando refletir sobre quem seriam os amigos de Cristo hoje, surge a “galera do rolé”; o figurino é de jovens da periferia (jeans rasgados, bonés, muito colorido). Na performance, os quadrados se levantam, dando origem à palavra “Jesus”. Enquanto os jovens dançam, a polícia surge para “dar uma dura” neles, colocando todos contra a parede e dando-lhes cacetadas, encobrendo o nome “Jesus”. O próprio Jesus Cristo é agredido pela polícia. Os cubos se transformam em baile *funk* na favela da Mangueira e na quadra da escola. É lá que Jesus ressuscita.

Na sequência, o casal de mestre-sala e porta-bandeira: ele de Jesus, com uma coroa de espinhos; ela de Mangueira. Na representação, Jesus corteja a escola. Em certo momento da performance, na estrofe iniciada com “Favela, pega a visão...”, os passos de samba se convertem em *funk*, no compasso dado pela bateria no trecho.

O primeiro tripé mostra a chegada dos três reis magos. O carro abre-alas, “O Menino Jesus”, mostra um Jesus negro na manjedoura. Ao lado dele, o cantor e compositor Nelson Sargento, presidente de honra da Mangueira, representa José, e a cantora Alcione é Maria. Atrás e bem grande, um Menino Jesus rei e negro, em estilo barroco, cercado por anjos tocando instrumentos musicais.

Um setor representando as passagens bíblicas e as parábolas traz é seguido por um Cristo, maltrapilho, chegando a Jerusalém sobre um burro. O nome do elemento cenográfico é “Cristo em situação de rua”. O segundo carro, chamado de “O templo transformado em mercado”, traz o ator Humberto Carrão interpretando “Jesus combativo”, remetendo à passagem em que expulsa os mercenários da fé. Em tons mais escuros, alas simbolizam os personagens malquistos: fariseus, Herodes, Pôncio Pilatos... A bateria desfila de caveira e, de modo inédito, a rainha da bateria, fantasiada de “Jesus mulher”, não samba.

O terceiro setor exhibe as dores e o martírio de Cristo. O carro alegórico “As faces dolorosas da paixão” destaca um coração esfaqueado; nas laterais, pinturas e esculturas que remetem à Via Sacra; nas faces do Jesus carregando a cruz, ele é negro, índio, mulher.

Para não deixar dúvidas da faceta humanista escolhida para o enredo, a ala das baianas tem como tema “A intolerância é uma cruz”: as anciãs representam as ialorixás que têm seus templos vilipendiados pelo fundamentalismo. Uma ala traz a frase “Bandido bom é bandido morto” inscrita numa cruz; o rosto aparece semi-coberto e, na frente da fantasia, “Fé no pai”.

O quarto carro, chamado “O calvário”, apresenta aquela que foi possivelmente a imagem do carnaval 2020. Uma grande cruz traz uma escultura de Jesus como um jovem mestiço e de cabelo descolorido, com o corpo crivado de balas; acima da cruz, a inscrição “Negro”. A veste é apenas um pano em verde e rosa. Em volta, diversos outros crucificados: os/as LGBT, as mulheres, os negros etc.; sua cruz carrega a inscrição “Só ame”.

A parte final do desfile representa a ressurreição de Jesus Cristo. A ala “Maria Madalena ano 2000” tem como fantasia um véu e um esplendor nas cores do arco-íris, símbolo do movimento LGBT, com cruz de espinho na cabeça e a frase “Vai tacar pedra?” no estandarte. No setor ainda desfilam grupos tradicionais da escola, como a Velha Guarda e as musas. Fechando, o último carro alegórico, “Jesus ascende ao céu”, carnavaliza a narrativa. Numa reprodução do morro de Mangueira, ao centro uma escultura de Jesus (negro) segura balões em forma de coração no verde-rosa da escola, num clima de festa e alegria.

O amálgama entre o desfile e o samba-enredo<sup>7</sup> é total. A primeira estrofe apresenta quem é o “Jesus da gente”. Não é aquele homem branco de olhos claros da iconografia cristã eurocêntrica. É negro, índio, mulher, um moleque do Buraco Quente - uma das comunidades do morro de Mangueira.

Eu sou da Estação Primeira de Nazaré

Rosto negro, sangue índio, corpo de mulher

Moleque pelintra do Buraco Quente

Meu nome é Jesus da gente

Longe de ser um filho das elites, tampouco um acomodado, esse Jesus é de família pobre e disposto a lutar. O verso final da estrofe, bisado, conecta a narrativa do enredo ao universo das escolas de samba.

Nasci de peito aberto, de punho cerrado

Meu pai carpinteiro desempregado

<sup>7</sup> ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA, 2020. “A verdade vos fará livre”. Autoria do samba-enredo: Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo.

Minha mãe é Maria das Dores Brasil

Enxugo o suor de quem desce e sobe ladeira

Me encontro no amor que não encontra fronteira

Procura por mim nas fileiras contra a opressão

(BIS) E no olhar da porta-bandeira pro seu pavilhão

A crítica começa a se acentuar a partir da terceira estrofe. Em tom de questionamento, o eu-cancional se revolta contra a indiferença e à falta de compreensão daquilo que seria a sua verdadeira mensagem. O verso “Porque de novo cravejaram o meu corpo” remete ao extermínio da juventude negra, um problema onipresente na realidade brasileira.

Eu tô que tô dependurado

Em cordéis e corcovados

Mas será que todo povo entendeu o meu recado?

Porque de novo cravejaram o meu corpo

Os profetas da intolerância [...]

Invocando a necessária solidariedade para que haja um futuro decente, o trecho seguinte também faz uma das mais contundentes críticas ao presidente Jair Messias Bolsonaro, entusiasta da indústria armamentista:

Favela, pega a visão

Não tem futuro sem partilha

Nem messias de arma na mão

Favela, pega a visão

Eu faço fé na minha gente

Que é semente do seu chão

Versos posteriores trazem referências às raízes da comunidade mangueirense e ao seu desejo de dias melhores. O refrão final celebra outro tipo de fé, a fé no samba, e, indiferente

às acusações de pecado, reforça o compromisso com a continuidade dessa tradição.

Mangueira

Samba, teu samba é uma reza

Pela força que ele tem

Mangueira

Vão te inventar mil pecados

Mas eu estou do seu lado

E do lado do samba também

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em quase um século de existência, as escolas de samba constituíram-se como gênero artístico, além de fundarem gêneros nas diferentes linguagens artísticas. Revolucionaram o carnaval e ajudaram a formar um símbolo de “brasilidade” para dentro do país e o exterior. Na canção popular, o seu gênero samba-enredo construiu uma verdadeira “poética da brasilidade”, assentada simultaneamente nas memórias comunitárias e na representação de memórias nacionais, na reprodução de discursos hegemônicos e na afirmação de discursos contra-hegemônicos, na manutenção do *status quo* e na resistência ao poder dominante. Uma poética radicada na diversidade como elemento distintivo do povo brasileiro.

A noção de pertencimento está interligada à formação de coletividades, entre elas a nação, e levando-se para o plano estudado neste texto, para uma escola de samba e a sua performance no transcurso de um desfile. Diz Pollak:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra. como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas. aldeias. regiões, clãs, famílias, nações etc. (POLLAK, 1989, p. 9)

Esse pertencimento é marcado por tensões entre forças dominantes e dominadas e, ainda que a vitória das primeiras tenha como consequência o trauma e a imposição de um esquecimento, há um intervalo, que “pode contribuir para reforçar a amargura, o ressentimento e o ódio dos dominados, que se exprimem então com os gritos da contraviolência” (POLAK, id., p. 9).



São esses “gritos de contraviolência” das memórias oprimidas ou esquecidas ao longo de um período histórico que geram momentos na cultura, e aqui destacadamente na narrativa das escolas de samba, em que a estética e o discurso se transformam em arma para aqueles que estavam silenciados. Nesses ciclos imbricados com a História, a potência simbólica e política das escolas adquire outro patamar.

Os desfiles e canções mencionados no Estudo de Caso são bons exemplos da potência que as escolas de samba se convertem nesses “ciclos críticos” do carnaval.

A Mangueira, após o desfile apoteótico de 2019, quando a imagem de Marielle Franco e de outros heróis e heroínas “que a história não conta” carregou a escola para um desfile emocionado e tecnicamente perfeito (não perdeu um décimo sequer na apuração), em 2020 manteve a relevância e seus questionamentos ecoaram fortemente no debate público. A tentativa de demonstrar um Jesus Cristo bem diverso daquele berrado por certas lideranças religiosas não só provocou memórias individuais que cotidianamente se incomodam com o fundamentalismo, como tentou construir outra memória acerca da personagem basilar da civilização ocidental. A Grande Rio, por sua vez, evocou uma figura querida por sua comunidade, reanimando uma memória que estava adormecida na própria agremiação, e fez um brado em defesa da tolerância religiosa e contra as discriminações.

Em sua trajetória de nove décadas, as escolas de samba foram uma das manifestações que, sob qualquer perspectiva, mais conseguiram retratar o Brasil e seus contrastes. Na sua sazonalidade, mostram que, talvez, é no carnaval que o povo brasileiro pode ser quem realmente – e é quando as memórias que estavam submersas, esquecidas, silenciadas, encontram as melhores condições para emergirem.

## REFERÊNCIAS

AUTOR. Tese (Doutorado em Letras) - xxxxxxxxxxxx

BENJAMIN, W. et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BRAUDEL, F. *Escritos sobre a História*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CABRAL, S. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. FALE/UFMG, 2006, p. 107-166.

MORETTI, F. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MUSSA, A.; SIMAS, L. A. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 238p.

NAME, D. *Uma geração de narradores*. Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2020/03/07/uma-geracao-de-narradores/>. Acesso em: maio de 2020.

OLIVEIRA, D. “A ligação entre música e literatura é forte”, diz Wisnik. *A Tarde*, 2016. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1754461-a-ligacao-entre-musica-e-literatura-e-forte-diz-wisnik-premium>. Acesso em: maio de 2020.

PILLA VARES, L. *Samba: a arte total*. In: FISCHER, Luís Augusto; SEDREZ, Mariângela (org.). *Conversas entre confetes*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2000. P. 87-97.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2. n. 3, 1989, p. 3-15.

SOUZA, G. Gabriel Haddad e Leonardo Bora, carnavalescos da Grande Rio: ‘Não existe o ‘correto’ em arte’. *Carnavalesco*, 2020. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/gabriel-haddad-e-leonardo-bora-carnavalescos-da-grande-rio-nao-existe-o-correto-em-arte/>. Acesso em: maio de 2020.

TINHORÃO, José R. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

---

## A REPRESENTAÇÃO DA TORTURA EM DOIS CONTOS DE JÚLIO CÉSAR MONTEIRO MARTINS: “O MÉTODO” E “A POSIÇÃO”

[The Representation of Torture in Two Short-Stories by Júlio César Monteiro Martins: “O Método” and “A Posição”]

Arnaldo Franco Junior<sup>1</sup>

**Resumo:** Nos contos “O método” e “A posição”, produzidos nos anos 70 do séc. XX, o escritor Júlio César Monteiro Martins (1955–2014) explora o motivo da tortura, denunciando-a como prática banalizada no horizonte repressivo criado pela ditadura civil-militar implantada no Brasil a partir de 1964. Neste artigo, faremos uma leitura crítica dos dois contos, cotejando-os para refletir sobre a problemática da representação da violência extrema na literatura e suas implicações estéticas e éticas.

**Palavras-chave:** Conto; Júlio César Monteiro Martins; Representação; Tortura; Violência.

**Abstract:** In the short stories “O método” and “A posição”, produced in the 70’s, the writer Júlio César Monteiro Martins (1955–2014) explores the theme of torture, denouncing it as a trivialized practice in the repressive horizon created by the civil-military dictatorship implanted in Brazil since 1964. In this article, we will make a critical reading of the two short stories, comparing them to reflect on the problem of the representation of extreme violence in literature and its aesthetic and ethical implications.

**Keywords:** Júlio César Monteiro Martins; Representation; Short-story; Torture; Violence.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: arnaldo.franco-junior@unesp.br

## INTRODUÇÃO

Júlio César Monteiro Martins (1955 - 2014) é um escritor da geração que, estreando nos anos 60-70 do séc. XX, enfrentou o adverso contexto de violência e repressão política, censura às artes e à imprensa criado pela ditadura civil-militar implantada no Brasil a partir de 1964. Literariamente, ele se vincula à geração de Caio Fernando Abreu, Luiz Fernando Emediato, Domingos Pellegrini Jr., Jefferson Ribeiro de Andrade e Antonio Barreto, com os quais dividiu a antologia *Histórias de um novo tempo – o novíssimo conto brasileiro*, publicada pela Codecri, editora do jornal O Pasquim, em 1977.

Residindo na Itália a partir de 1994, o escritor desenvolveu a sua carreira publicando tanto lá quanto aqui. No Brasil, seus livros mais conhecidos são: *Torpalium* (1977), *Sabe quem dançou?* (1978), *A oeste de nada* (1981), *Muamba* (1985), *O espaço imaginário* (1987). Além disso, participou das antologias: *O erotismo no conto brasileiro* (Brasil, 1980), *Histórias de amor infeliz* (Brasil, 1985), *Um prazer imenso* (Brasil, 1986), *Fora da ordem e do progresso* (Brasil, 2004).

De sua produção inicial, vamos aqui estudar “O método” e “A posição”, contos em que o motivo da tortura se destaca, ganhando duas diferentes abordagens literárias que, quando comparadas, nos levam a pensar sobre a problemática vinculada à representação da violência extrema na literatura e nas artes.

## “O MÉTODO” E OS RISCOS DO APELO AO SENSACIONAL

O conto “O método” faz parte do livro *Histórias de um novo tempo – O novíssimo conto brasileiro*, coletânea publicada em 1977 e um dos grandes sucessos editoriais da editora Codecri, vinculada a *O Pasquim*, grande sucesso da chamada imprensa nanica na década de 70 do séc. XX. Nessa coletânea, o conto é datado de 13 de abril de 1976. Foi escrito, portanto, já sob a abertura política promovida, sob a tutela da ditadura civil-militar, entre 1975 e 1985.

“O método” narra uma sessão de tortura que resulta no assassinato brutal de uma jovem por três homens num porão do que, por efeito de sugestão, é, talvez, uma instituição prisional. Regina, a vítima, é uma jovem de 17 anos, e seus algozes são três homens que, por sugestão do texto, são torturadores profissionais. Levada ao porão pelos três, a jovem é amordaçada e amarrada, sem calcinha, com as pernas abertas, e, depois, torturada com uma cobra, que, agredida pelos homens, entra-lhe pela vagina e se aninha em seus intestinos, matando-a enquanto os torturadores gargalham.

O conto evidencia o investimento que parte da produção literária brasileira dos anos 70, já sob a abertura política, fez na explicitação realista-naturalista para representar a violência urbana e, também, a violência e o terrorismo de estado. Pela ultraviolência, marcada pela ênfase na descrição do método utilizado para torturar e assassinar a jovem, o conto atinge em cheio o que Antonio Candido identifica, em “A nova narrativa” (1989) como o objetivo de causar um choque no leitor. Segundo o crítico, na nova narrativa:

“O ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o sketch, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante.

Ao mesmo tempo, nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade.

Talvez, por isso, caiba refletir, para argumentar, sobre os limites da inovação que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo. Aliás, a duração parece não importar à nova literatura, cuja natureza é freqüentemente a de uma montagem provisória em era de leitura apressada, requerendo publicações ajustadas ao espaço curto de cada dia. Dentro desta luta contra a pressa e o esquecimento rápido, exageram-se os recursos, e eles acabam virando clichês aguçados nas mãos da maioria, que apenas segue e transmite a moda”. (CANDIDO, 1989, p. 214).

Vejamos como se dá a construção deste efeito de choque em “O método”.

Em seu primeiro parágrafo, o conto nos apresenta Regina, a vítima, encarcerada:

Os três homens empurraram Regina escada abaixo e deixaram-na sozinha durante alguns minutos numa sala subterrânea, ou porão espaçoso. Das paredes negras e nuas brotavam manchas esverdeadas de limo. Os cantos do salão não eram atingidos pela débil luz central e pareciam esconder pequenas feras. Quatro colunas finas sustentavam o teto. Na mais próxima à lâmpada eram vistos alguns corpos nus desenhados, dois corações flechados e a frase “mamãe, eu te amo” (MARTINS, 1977, p. 19).

A narrativa começa *in media res*, modo de sugerir que a curta sequência de ação que constituirá a história narrada no conto é a fase final de um processo anterior de aprisionamento: “Os três homens empurraram Regina escada abaixo e deixaram-na sozinha [...] numa sala subterrânea, ou porão espaçoso” (MARTINS, 1977, p. 19). O motivo da violência já se manifesta em “empurraram [...] escada abaixo”, articulando-se com a descrição de um espaço fechado que remete à ideia de prisão.

A caracterização do espaço subterrâneo é lúgubre: espaçoso, iluminado por uma “débil luz central”, com paredes “negras e nuas” manchadas de limo, sustentado por “Quatro colunas finas”. Por meio da caracterização dos cantos da sala subterrânea, que “pareciam esconder pequenas feras”, e dos “corpos nus”, dos “corações flechados” e da frase “mamãe, eu te amo” inscritos numa das colunas, o narrador reforça o motivo da violência. Estes elementos funcionam como índices do horror que caracterizará o suplicio da jovem Regina pelos três algozes, além de reforçarem a sugestão de que se trata de um espaço para-

-institucional vinculado a uma prisão: uma câmara de tortura subterrânea.

À caracterização da situação dramática no 1º parágrafo segue-se uma caracterização dos torturadores entremeada com o início da descrição da tortura:

Dos três homens que retornam, munidos de uma lanterna, um par de luvas de operário, uma caixa de madeira e uma corda, apenas um havia trocado palavras com Regina anteriormente. Exatamente o que parecia ser o mais velho, careca e de bigodes. Havia perguntado sua idade. Dezesete, disse a moça. Falou algumas obscenidades também, que ficaram sem resposta. Eles agora riem enquanto descem, e o bafo azedo de suor e pinga se mistura ao cheiro de mofo.

O careca tira a camisa, estende-a sobre o chão, senta-se sobre ela de pernas cruzadas e acende um cigarro. Um outro calça as luvas. O terceiro arrasta Regina para a coluna mais próxima e a amarra fortemente, sentada no chão. Retira do bolso uma estopa, que é empurrada entre seus dentes, e finaliza amordaçando-a com a perna de uma calça (MARTINS, 1977, p. 19–20).

As personagens são caracterizadas por breves traços que as identificam como tipos: Regina, jovem de dezessete anos, é a vítima; os homens que a subjagam são os algozes anônimos que têm poucos traços físicos: o mais velho é careca e tem bigode; o segundo usa luvas; do terceiro nada se sabe além das ações que realiza. Eles riem enquanto levam a moça para o subterrâneo, exalando cheiro de suor e pinga. A divisão binária entre vítima e algozes acirra, no conflito dramático, o motivo da violência porque o apoia sobre outras divisões binárias: fraco X forte (um contra três), mulher X homem, jovem X adultos. Tudo isso concorre para que, dado o desenvolvimento da ação dramática que destaca o método empregado na tortura e no assassinato da vítima, afirme-se um triunfo do vício sobre a inocência (três viciosos homens sádicos adultos contra uma adolescente frágil e inexperiente), uma vitória, enfim, do mal contra o bem. Por um lado, isto potencializa o impacto de choque do conto em razão da exacerbação conferida à violência descrita, fazendo com que o leitor experimente o espanto e o horror diante do que lê – sobretudo se contextualizar historicamente o conto. Por outro lado, e considerando-se o fato de que a concisão que reduz a descrição da ação dramática a elementos mínimos produz um efeito de descontextualização espaçotemporal, o choque produzido pela descrição da tortura pode suscitar uma leitura da violência representada no conto como um fim em si mesmo, favorecendo uma recepção perversa afeita ao sadismo. Observe-se:

O careca então se ergue, aproxima-se da garota com o cigarro entre os dentes arreganhados, num ar de deboche, levanta seu vestido e retira lentamente a calcinha dizendo: “Fica quieta, sua putinha, que eu conheço uma baranga lá na zona que daria tudo para estar no seu lugar”. Os outros se estufam de rir. Os olhos de Regina mergulham sobre sua face lívida.

O velho se afasta. O das luvas abre a caixa de madeira e retira com cuidado uma

cobra surucucu de dorso amarelo-escuro e aproximadamente um metro e meio de comprimento. A cobra é suspensa como um troféu, para que todos a vissem bem e ovacionassem como bárbaros. O tal que a havia amarrado, sentou-se sobre sua perna direita e empurrou com os pés e mãos a perna esquerda, abrindo um vão irreversível.

O das luvas sacode a surucuru, retorcendo-a e gritando: “Fica nervosinha, sua puta! Fica louca, sua viada! Espuma, seu demônio!” A cobra se enroscava e desenroscava com enorme rapidez, irritada, ou, talvez, amedrontada. As luvas estrangulavam seu corpo grosso como vela de sacristia. O ofídio vibrava elétrico.

Após a excitação, o animal foi deitado ao chão, entre as pernas de Regina, com a cabeça voltada para o oásis de pelos que circundava seu poço ainda virgem.

Os dedos do homem se abriram e a cobra, solta, procurou passagem para a toca possível, onde pudesse ficar oculta de seu estrangulador (MARTINS, 1977, p. 20–21).

Os termos “garota” e “virgem” e o riso dos homens destacam, pelo acirramento das polaridades binárias acima descritas, a condição de vítima inocente de Regina e a monstruosidade sádica de seus algozes. A ausência de elementos que se prestem a uma contextualização histórica mais precisa da ação dramática confere atualidade à história narrada, mas, exatamente por isto, instala-se no horizonte da leitura a possibilidade incômoda da recepção perversa. Desconsiderados os vínculos do conto com a violência de estado realizada durante a ditadura civil-militar no Brasil, ele pode perigosamente ser lido como conto de terror esvaziado de conteúdo crítico. O método que ele pretende denunciar como prática sistemática de tortura que se exacerbou a ponto de vitimar inocentes, tornando-se, por vezes, divertimento de sádicos protegidos pelo aparato institucional e/ou para-institucional ligado à repressão política e ao terrorismo de estado<sup>2</sup>, pode, em razão da ausência de elementos que favoreçam a contextualização histórica, esvaziar o efeito de choque de suas funções crítica e política.

Pode-se argumentar que a ação e os efeitos da censura explicam, parcial ou integralmente, esta ausência de elementos capazes de contextualizar de modo mais efetivo o sen-

---

<sup>2</sup> Em 19 de agosto de 2014, a jornalista Mirian Leitão revelou, em depoimento ao jornalista Luiz Cláudio Cunha do site *Observatório da Imprensa*, ter sido torturada, nua e grávida, com uma cobra durante sua prisão na ditadura civil-militar: “Fiquei presa ali, no 38º Batalhão. Os torturadores vieram de fora e, depois, sumiram. Eles trouxeram a cobra. Eu lembro que chamavam o pior dos torturadores, o dono da cobra, de *Dr. Pablo*. // *Dr. Pablo* era o codinome de um dos mais truculentos oficiais do DOCI-CODI do II Exército, na Rua Barão de Mesquita, no bairro carioca da Tijuca: Paulo Malhães, coronel do Centro de Informações do Exército (CIE)” (CUNHA, 2014, s/p. – grifos no original). A cineasta Lúcia Murat, em reportagem do jornalista Daniel Fávero, contou: “Me puseram de novo no pau de arara. Mais espancamento, mais choque, mais água e dessa vez entraram as baratas. Puseram baratas passeando pelo meu corpo, colocaram uma barata na minha vagina. Hoje parece loucura, mas um dos torturadores, de nome de guerra Gugu, tinha uma caixa onde ele guardava as baratas amarradas por barbantes e através do barbante ele conseguia manipular as baratas pelo meu corpo” (FAVERO, 2014, s/p.). O depoimento de Murat, bem como de outras mulheres torturadas, encontra-se também no artigo “Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura”, de Maria Amélia de Almeida Teles (2015).

tido crítico do conto. Sob o risco da censura e de tornar-se vítima da violência do aparato repressor mobilizado pela ditadura para neutralizar e, por vezes, exterminar os adversários, muitos escritores e artistas deslocaram para o contexto sócio-histórico e político imediato de recepção de suas obras a função de completar e dar acabamento ao sentido daquilo que nelas é sugerido, entredito ou não-dito. Isto, porém, embora possa constituir-se numa explicação válida, não impede que, no caso deste conto, a possibilidade de uma recepção perversa se instale no horizonte da recepção. Concorre para isso a circunscrição da tortura representada no conto sob o signo da monstruosidade. Sua violência é tão exacerbada que beira o absurdo, revelando que o conto se instala no fio da navalha entre o propósito de constituir-se como literatura de denúncia politicamente engajada na crítica às atrocidades da ditadura civil-militar e o risco de reduzir-se a narrativa de terror que faz da ultraviolência um divertimento esvaziado de ambições políticas e de função crítica.

Os longos dentes e a língua bifurcada do bicho, experimentando seu refúgio, provocaram a primeira ponta de dor. Quando a cabeça penetrou em sua metade, escorreu um filete de sangue que formou uma pequena poça na altura do joelho. A carne da moça tremia como um todo, o suor frio transformava sua pele numa superfície pegajosa. As escamas da surucucu lanhavam interna e externamente, pintando as coxas com manchas vermelhas. Só o tronco de cipó agora aparecia, como uma cauda histérica da própria Regina, oscilante como a do cão acariciado.

O das luvas segurou o ofídio pela ponta e empurrou-o para dentro, ajudando-o a se abrigar. A parte visível do imenso verme já estava coberta de um sangue grosso, adolescente. O homem levantou parcialmente a cobra e, colocando a mão por baixo, fez cócegas em seu ventre. Do meio do peito da menina saiu um grunhido fundo, um assobio, Regina gania seu suplício. A surucucu já desaparecera até o meio, e se acomodava entre os irmãos intestinos. A mordança se tingia de sangue. O queixo pendia inerte, tocando as cordas. Os três homens gargalhavam suas doenças. (MARTINS, 1977, p. 21).

A gradação progressiva construída pela descrição do método de tortura empregado contra a vítima atinge o seu clímax nos dois últimos parágrafos acima citados. Violência e sadismo atingem, aí, o seu ponto máximo, precipitando, depois, um desfecho disfórico em que, como dissemos, a perversidade triunfa sobre a inocência – o mal se afirma em triunfantes gargalhadas. O traço realista-naturalista empregado na descrição da tortura intensifica o efeito de choque produzido pelo conto, inscrevendo-o no campo do sensacional. Este é mais um dado que confirma certa limitação de seu alcance crítico. O método nele descrito situa a violência da tortura no campo do excepcional, do monstruoso – dois traços fortes do apelo sensacionalista. Acresce-se a isso o fato de que este método de tortura e assassinato é uma espécie de paródia demoníaca da defloração de uma virgem no ato sexual, equivalendo a um estupro dantesco que articula violência e sexo. Ora, o sensacionalismo é, tanto no jornalismo quanto na literatura realista-naturalista, o elemento que favorece um esvaziamento das implicações sociais, políticas, históricas e/ou culturais do fato narrado – dado eviden-



te, segundo Barthes (2007), no *fait divers*<sup>3</sup>, a notícia miúda, e em determinadas expressões do naturalismo brasileiro nos séculos XIX e XX (Aluísio Azevedo e Nelson Rodrigues, p. ex.<sup>4</sup>). Como se dá este esvaziamento? Fundamentalmente pelo tratamento conferido ao fato relatado como algo que se situa exclusivamente na esfera individual dos envolvidos. Deste modo, o crime ganha foros de excepcionalidade, de monstruosidade, de loucura ou perversão, de maldade, enfim, em razão de serem obliterados os seus vínculos com a sociedade em que se manifesta, e o criminoso, compreendido sob os rótulos do monstro, do louco, do perverso, converte-se numa encarnação do mal: depois de supliciar Regina com uma cobra surucucu, os “homens gargalhavam suas doenças”.

“O método” narra de modo esquemático a curta sequência de ação dramática que converte em história narrada. O esquematismo o aproxima da estrutura do sketch, mas com a distinção de pretender suscitar, pelo impacto da descrição da tortura e de seus efeitos, o horror<sup>5</sup>. A curta extensão do conto e o esquematismo que caracteriza a construção da história narrada reforçam o apoio em clichês – construção de personagens tipo que tendem à estereotipia; redução do conflito dramático ao maniqueísmo; supressão de dados que permitissem uma contextualização histórica mais efetiva da história narrada; emprego de clichês para caracterizar o espaço em que ocorre a ação dramática (o porão escuro, sujo, malcheiroso) – que limitam o alcance crítico e a possível contundência política do texto, que desloca fortemente para a recepção a tarefa de contextualizar histórica e politicamente aquilo que lê.

Considerados o seu contexto imediato de produção e recepção, 2ª metade dos anos 1970, sua inclusão na coletânea *Histórias de um novo tempo* a partir da qual ele alcançou

3 Segundo Barthes, “o *fait divers* [...] é uma informação total, [...] imanente; ele contém em si todo seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinios, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos [...]; no nível da leitura, tudo é dado num *fait divers*; suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace; sem duração e sem contexto, ele constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito [...]. É sua imanência que define o *fait divers* (2007, p. 57-58).

4 Veja-se, por exemplo, o episódio da personagem Pombinha em *O cortiço*, que encarna a “tese” de que se contrariado o impulso sexual natural, dele resulta uma sexualidade degenerada. Pombinha passa de virgem do cortiço a mulher de sexualidade desregrada. No caso de Nelson Rodrigues, é recorrente em sua obra a “tese” de que a degeneração sexual e moral da família patriarcal decorre invariavelmente de uma falha moral do pai patriarca – o que projeta, por efeito de choque e inversão, nas obras do autor, a ideia de que a família patriarcal, com toda a sua hierarquia calcada em moralismo, repressão sexual e hierarquia machista, é um ideal inquestionável mesmo que o pai patriarca falhe, pois é a sua falha que a obra de Rodrigues castiga, explorando o que estabelece como os efeitos dessa falha (incesto; sexualidade degenerada; homossexualidade; desregramento sexual e moral). Esta tese é, aliás, o fundamento da dramaturgia e das principais narrativas rodriguianas.

5 Em *Literatura e vida literária* (1985), Flora Sussekind faz uma crítica ao que acredita ser “uma marcante preferência do público literário brasileiro pelos tristes e detalhados relatos de torturas, perseguições policiais e confinamentos [...] Essa ávida leitura da experiência carcerária ou da narrativa dos sofrimentos alheios parece apontar no sentido de um grande mea culpa da classe média que apoiou o golpe militar de 1964 e a subsequente militarização da sociedade brasileira e, desencantada, começa a se penitenciar ficcionalmente pela repetida leitura de suas consequências. Ou, caminho inverso, trata-se de uma outra geração de leitores cujo conhecimento da história recente do país, fragmentário e contraditório, se procura ordenar e reinterpretar com base nas versões não oficiais a que se começa ter acesso com o aparecimento de um volume maior de publicações de depoimentos, memórias e romances políticos. O que ocorre sobretudo a partir de 1975. E, de maneira acentuada, depois da anistia, já no Governo Figueiredo”. (SUSSEKIND, 1985, p. 44).

um maior número de leitores, e, também, a idade com que o autor o escreveu e publicou (entre 19 e 21 anos), torna-se compreensível a ênfase no objetivo de chocar por efeito de uma denúncia calcada na descrição da tortura em “O método”.

A ausência de dados que permitam uma contextualização histórica mais precisa parece ambicionar aproximar a história narrada em “O método” de um efeito kafkiano segundo o qual o horror se encontraria tão profundamente naturalizado que se universalizaria, virtualmente, como risco para qualquer um que pudesse ser tomado como vítima de sádicos amparados institucional ou para-institucionalmente pela ditadura civil-militar. O problema é que tal ausência de dados passíveis de contextualização histórica mais efetiva cria uma ambiguidade incômoda, fazendo com que o conto fragilize a possibilidade de vincular o horror narrado à ação repressiva da ditadura civil-militar. Se isto é dado como pressuposto na relação entre o conto e seu contexto imediato de produção e recepção, fica, num contexto posterior, fragilizado, requerendo do leitor um repertório e um comportamento, uma leitura, enfim, que lhe permita resgatar dados para efetivar a contextualização histórica do texto.

Por fim, observe-se que o recurso a um narrador de 3ª pessoa com foco narrativo narrador onisciente neutro (FRIEDMAN, 2002, p. 174–175), que dá ênfase ao mostrar, estabelece um distanciamento entre aquele que narra e a história narrada. Se, por um lado, estes recursos de distanciamento concorrem para uma *naturalização* do horror mostrado, por outro lado enfraquecem o horror que pretendem produzir exatamente por efeito de tal naturalização, que circunscreve a história narrada, como já dito, nos campos do monstruoso, do excepcional e do sensacional.

## “A POSIÇÃO” E A IMAGINAÇÃO DO HORROR

O conto “A posição” foi publicado no livro *Sabe quem dançou?*, de 1978. Neste conto, um narrador de 1ª pessoa conta a história da morte de seu amigo Pedro, torturado e assassinado. A tortura e a morte, aqui, são imaginadas por este narrador – o que confere peso dramático a seu exercício de imaginação, pois, ao realizá-lo, ele se revela também uma vítima dos efeitos dessa tortura que resultou em assassinato.

A fábula do conto é simples: um narrador nos conta que seu amigo, Pedro, morreu após sofrer tortura, imaginando, ao narrar, como o amigo teria vivido a sua agonia.

O ângulo de visão com que a história é narrada (narrador de 1ª pessoa) indica que o narrador conta de sua perspectiva individual, mesmo quando oferece, na narrativa, dados que parecem resultar de uma posição onisciente. Além disso, o recurso à primeira pessoa confere à história narrada o estatuto de um testemunho, colocando em primeiro plano não apenas o horror sofrido por Pedro na tortura mas também o sofrimento daquele que o imagina e narra.

Meu amigo Pedro morreu de cabeça para baixo, como uma galinha ou uma fruta madura.

Seus pés estavam amarrados por uma corda grossa, que se prendia a um gancho no teto. Suas mãos estavam atadas e quase tocavam o soalho.

Pedro estava nu, e seu corpo longo e nobre parecia uma estátua de um prédio em demolição.

Veza por outra Pedro era balançado como um pêndulo, a marcar ele mesmo seus segundos de agonia.

Sua cara estava vermelha.

Seus pés estavam brancos (MARTINS, 1978, p. 117).

No início do conto, acima citado, observa-se um deslizamento da 1ª pessoa (“Meu amigo Pedro morreu...”) para uma aparente 3ª pessoa que narrará de modo supostamente mais objetivo como se deu a morte de Pedro. Por meio deste recurso, instala-se, na narração, um aparente distanciamento entre a história narrada e aquele que narra, recurso que torna possível a narração do horror, configurando um testemunho de 2º grau, já que o narrador não viveu o horror que narra, mas sofre os seus efeitos.

Toda a descrição do corpo – sua posição, os detalhes que o singularizam na posição em que se encontra, indicando os efeitos da tortura (corpo alongado; cara vermelha; pés brancos) – é efetuada a partir deste deslizamento de uma 1ª pessoa para uma aparente 3ª pessoa. O distanciamento, porém, é interrompido para ceder lugar à imaginação do narrador de 1ª pessoa nos dois parágrafos finais do trecho citado – fato que o final deste primeiro trecho do conto confirmará: “[...] foi bom que eu não estivesse ao lado dele quando tudo aconteceu” (MARTINS, 1978, p. 117). Na caracterização do corpo de Pedro já se manifesta uma descrição resultante do exercício de imaginação do narrador, o que colocará em primeiro plano o seu próprio sofrimento:

A dor começou nas pernas, e foi tomando a coluna e a cabeça como se fosse uma água que escorresse.

O chão se aproximava na medida em que as vértebras se afastavam umas das outras.

Enquanto pendia, Pedro só conseguia pensar

que sua mulher, sua mãe e seus filhos estariam vomitando desespero àquela hora.

que foi bom que eu não estivesse ao lado dele quando tudo aconteceu.

que havia a lei da gravidade.

que talvez ela não fosse a única.

que ele precisava de uma ambulância e de um médico.

que ele não tinha instituto.

que ele seria notícia em todos os jornais do dia seguinte.

que ele não seria notícia em jornal algum.

que ele gostaria de ser um elástico.

que ele gostaria de não ser.

que ele talvez não fosse mais.

que há meses estava naquela posição.

que talvez alguém pintasse ou escrevesse tudo aquilo.

que lá fora chovia.

que não adianta represar os rios, se não se pode parar a chuva (MARTINS,1978, p. 118).

Embora testemunha de 2º grau, o narrador se aproxima do lugar do sobrevivente. Não o sobrevivente que confere efeito de verdade a seu testemunho porque viveu na carne o horror que narra, mas aquele que, tendo partilhado de uma experiência comum, teve a sorte de escapar do mesmo destino funesto. O enunciado “que foi bom que eu não estivesse ao lado dele quando tudo aconteceu” em que o narrador assume, interpretando, a voz do outro, põe todos os dados enumerados entre a voz do herói e a do narrador, o que prova a partilha da mesma experiência ainda que pela sugestão de um relato da vítima, o qual, não tendo de fato ocorrido, torna-se possível pela projeção e ocupação do lugar do outro, modo de manifestar o sofrimento do outro pela manifestação de quem testemunha essa transposição de lugares.

A enumeração dos possíveis pensamentos de Pedro na posição em que fora colocado constrói uma gradação progressiva cuja função é, pois, simultaneamente, representar a dor do torturado e o sofrimento daquele que sabe que poderia estar junto do amigo, compartilhando do mesmo destino. Há uma espécie de *dupla filtragem*, digamos assim, que caracteriza a representação da tortura neste trecho em que os possíveis pensamentos de Pedro são imaginados pelo narrador, e ela intensifica o efeito dramático do conto, reduplicando a dor e pondo o leitor no circuito desse diálogo. Não há, aqui, ênfase na descrição realista-naturalista da tortura tal como aquela realizada em “O método”, mas investimento numa subjetivação do horror que põe em primeiro plano os seus efeitos sobre as vítimas de 1º e 2º graus (o que, neste último caso, inclui o leitor).

Construindo um paralelismo, o narrador contrapõe à enumeração dos possíveis pensamentos de Pedro uma enumeração de fatos externos e simultâneos à sessão de tortura:

Isso eram pensamentos que se justapunham na cabeça de Pedro, como automóveis em um grande engarrafamento. Mas Pedro não sabia

que sua mãe havia morrido na noite anterior.

que lá fora era sol quente.

que fazia pouco mais de doze horas que estava naquela posição.

que jamais sairia vivo daquela posição.

que ninguém sabia onde ele estava.

que, no fundo, todos sabiam onde ele estava.

que seus pés já estavam podres, por falta de circulação.

que seu pênis estava ereto, com o sangue concentrado.

que era o dia da partida final do Campeonato.

que todos torciam pelo seu time.

que eu escreveria esta história.

que ele fedia como um porco selvagem.

que um de seus olhos havia saltado da órbita.

que tudo não passaria de suicídio por remorso.

que seu sangue sofreria o mesmo milagre dos pães (MARTINS, 1978, p. 118–119).

Destaque-se, inicialmente, a oposição entre o enunciado atribuído a Pedro na série enumerativa anterior – enquanto pendia, “**Pedro só conseguia pensar / que sua mulher, sua mãe e seus filhos estariam vomitando desespero àquela hora**” (MARTINS, 1978, p. 118 – grifos nossos) – e o enunciado assumido pelo narrador na presente série enumerativa: “**Mas Pedro não sabia / que sua mãe havia morrido na noite anterior**” (MARTINS, 1978, 118 – grifos nossos). Com a incompatibilidade entre o que Pedro supostamente pensava e o que já

não sabia, intensifica-se o drama descrito.

No que se refere à enumeração daquilo que Pedro não sabia, cria-se ainda um contraste entre o sofrimento da vítima, que perde inclusive a consciência do próprio corpo, e a indiferença do mundo (“lá fora era sol quente”; “ninguém sabia/todos sabiam onde ele estava”; “era o dia da partida final do Campeonato”). Destacamos, aqui, os elementos que constituem os dois últimos enunciados desta enumeração. No primeiro caso, a afirmação “tudo não passaria de suicídio por remorso” alude, ironicamente, às explicações oficiais para “suicídios” que teriam sido cometidos por suspeitos de subversão quando de seu interrogatório por autoridades policiais e/ou militares – dos quais o mais famoso foi o do jornalista Vladimir Herzog. No segundo caso, a referência ao milagre da multiplicação dos pães ganha foros de ironia amarga, antecipando o final terrível da vítima.

A própria caracterização do corpo de Pedro nesta segunda série de enumerações é imaginária. O deslocamento do plano do registro realista-naturalista para o plano do registro imaginário sublinha, em termos de representação, o sofrimento daquele que sobreviveu a uma morte que bem poderia ter sido a sua. O sofrimento, a angústia e a impotência deste, digamos assim, sobrevivente de 2º grau redobram, em intensidade, os efeitos da tortura e do assassinato político, revelando que seu alcance transcende os limites individuais da vítima, marcando a própria sociedade. Passa-se, portanto, da esfera do horror individualmente vivido pela vítima para uma constatação de que tal horror se configura como risco a qualquer membro da sociedade que o instituiu. Converte-se, deste modo, a vivência individual (*erlebnis*) em experiência comum (*erfahrung*), para usarmos aqui de um ensinamento de Walter Benjamin (1986) em seu ensaio sobre o narrador.

Imaginada é também a sequência que resultará na morte de Pedro:

Alguém sugeriu que se amarrasse um paralelepípedo na cabeça do Pedro. Um paralelepípedo é um cubo de granito. Granito é uma matéria de outra densidade da que estava pendurada. E outro alguém pensou em jogar água para que o homem acordasse. A água, de densidade oposta à do granito, foi lembrada por ser de temperatura mais amena. E outro mais advertiu que o homem estava morrendo, e que não havia interesse nenhum na sua morte. Da morte desconheço mais que tudo a densidade, temperatura e volume.

Há meia hora Pedro havia parado de escutar as vozes. A saliva cremosa que escorria de sua boca encontrava as raízes dos cabelos.

Sua cara estava roxa.

Seus pés estavam roxos.

Os homens então tomaram ciência de que ele estava mesmo morrendo. Um deles subiu numa escada, segurando o corpo de Pedro pela cintura, e virou-o repentinamente para a posição normal.

Foi quando a cabeça de meu amigo Pedro explodiu como uma bomba (MARTINS, 1978, p. 119).

A reconstituição imaginária do que teria ocorrido na sessão de tortura que resultou em morte da vítima intensifica o impacto da violência e o efeito de horror daquilo que é narrado. O sadismo dos torturadores é reforçado na possível sugestão, feita por um deles, “de que se amarrasse um paralelepípedo na cabeça do Pedro” (note-se que o uso de “do”, aí, sublinha o laço afetivo entre o narrador e a vítima). O pensamento, também imaginado, de outro dos torturadores de jogar água para “que o homem acordasse” se integra aos possíveis suplícios infligidos à vítima. A suposta advertência de que Pedro estava morrendo e que “não havia interesse nenhum na sua morte” confere à tortura relatada o estatuto de prática rotineira, institucionalizada. A descrição imaginada do corpo no final – “saliva cremosa [...] escorria de sua boca”; “Sua cara estava roxa”; “Seus pés estavam roxos” – recupera, via paralelismo, o corpo supliciado inicialmente imaginado pelo narrador, indicando sua morte iminente. O mais importante de tudo o que aí é imaginado é a constatação de que a tortura e a morte dela resultante são evidências de um mal naturalizado na rotina de trabalho dos que as perpetram – dado evidente na ação final de virar repentinamente o corpo de Pedro, produzindo a sua morte.

A morte também é, no final do conto, objeto da especulação imaginária do narrador. Observe-se:

foi quando meu amigo Pedro reuniu suas últimas forças para cuspir bem no meio daquela cara inexpressiva que o fitava.

Ou

foi o tempo que sobrou para que o meu amigo Pedro perguntasse a quem pudesse ouvir sua débil voz: “Será que vocês têm filhos?”

Ou

foi quando o seu cérebro esvaiu junto com o sangue uma última e muda ideia, de que findando ele ou todos os homens, tudo continuaria a ser muito relativo.

Ou

foi quando ele percebeu uma sensível melhora, e calou-se. Sem saber que metade de seu corpo já havia apodrecido. Sem imaginar a discreta espreita de todos

os insetos.

Ou

foi quando ele sentiu-se desatado, e carregando as sobras de vida das suas mãos ao seu próprio pescoço, terminou o serviço que os homens deixaram incompleto. Assim era Pedro, acostumado à competência. E assim Pedro era, que nada deixava incompleto (MARTINS, 1978, p. 119–120).

A enumeração das possíveis ações de Pedro quando, recolocado abruptamente em posição normal, se aproxima da morte põe em relevo as reações do narrador diante da morte do amigo. Na comparação “explodiu como uma bomba” insinua-se uma hipérbole que sugere a intensidade da dor do narrador diante da morte de Pedro e, a partir daí, a reconstituição imaginária dessa morte dá expressão àquilo que o narrador experimenta ante ela: a) sede de vingança ao imaginar que Pedro cuspira na “cara inexpressiva que o fitava”; b) indignação e espanto ao imaginar que Pedro interpelara seus algozes perguntando se tinham filhos (ao apelar para sua suposta humanidade, ele os revelaria, na verdade, desumanos); c) ironia amarga ao imaginar que Pedro constataria uma eterna relatividade de tudo ante sua própria morte (modo de afirmar que esta morte individual pouco alteraria a vida dos outros e do mundo) ou, então, que ignoraria o efeito fatal da tortura sobre seu corpo já semi-apodrecido ou, ainda, que completaria o processo iniciado pelos torturadores se auto-esganando.

Da tortura e da morte efetivas de Pedro, o narrador sabe concretamente pouco. Ele dá expressão ao sofrimento do amigo por meio da colocação em primeiro plano de seu próprio sofrimento ao imaginar a tortura e a morte de Pedro. Ao fazê-lo, convoca o leitor a comover-se com aquilo que, só podendo imaginar, narra. Observe-se que a imaginação, aí, não é fonte de alívio para o sofrimento. Se, por um lado, ela permite que o sobrevivente elabore narrativamente a dor, construindo uma versão para o horror da violência que indiretamente o atingiu, por outro lado ela evidencia uma impossibilidade de conferir à narração realizada o estatuto de um luto libertador. A história narrada em “A posição” é, neste sentido, fruto de um processo melancólico<sup>6</sup> que é constitutivo do narrador, revelando, com isso, a sua própria condição de vítima. A maior evidência de tal processo melancólico são as enumerações nas quais o narrador se apoia para imaginar o que narra. É por meio delas que se torna possível para o narrador relatar o horror instalado num horizonte de experiência comum entre ele e seu amigo. Este horror vitimou a ambos, mas, no seu caso, a ferida produzida permanece aberta. É por isso que, no final, ele faz referência ao tempo, fundindo-o à imagem inicial com que caracteriza a posição do corpo supliciado de Pedro: “E nada deixou incompleto, pois o tempo é o melhor dos complementos. / Mesmo um tempo que morre de cabeça para baixo, como uma galinha ou/ uma fruta madura.” (MARTINS, 1978, p. 120).

A alteração do dito popular – O tempo é o melhor dos remédios – se associa à melancolia do narrador. A substituição de “remédios” por “complementos” indica, no enunciado, que a dor do narrador não terá alívio. A fusão das imagens do tempo e do corpo inerte de Pedro “como uma galinha ou uma fruta madura” se presta a uma avaliação que estende o horror do segundo para o primeiro, caracterizando-o. Esse tempo que morre é o melhor complemento. Eis o ponto de chegada, mas não o ponto final. Trata-se, por efeito de suges-

<sup>6</sup> Da leitura de “Luto e melancolia”, de S. Freud (1992), pode-se concluir que a melancolia se caracteriza como um processo de luto incompleto, marcado pela recusa do melancólico em concluir o luto apesar da consciência que tem de sua perda. Essa recusa produz um contínuo retorno à situação de perda, renovando o sofrimento a ela vinculado.



tão, de um tempo cíclico – dado reforçado exatamente pela repetição que, unindo início e fim da narrativa, funde as imagens do corpo supliciado de Pedro ao tempo.

A diferença fundamental entre a melancolia e o luto no trato com o objeto libidinal perdido, segundo Freud (1992), é que no final do processo de luto se dá uma nova abertura para a vida por efeito da assunção de que o objeto perdido está, de fato, perdido – pela morte, por exemplo. Ou, no caso da ruptura amorosa, pela assunção de que o amor perdido está, de fato, perdido e não retornará. Quanto à melancolia, ela implica necessariamente um processo que não se conclui porque o melancólico é um sujeito que se recusa a admitir a perda do objeto libidinal. Neste sentido, o melancólico nunca elabora a perda a ponto de concluir um processo de luto. Ele permanece fixado na recusa à admissão da perda como algo irremediável, e esta fixação faz com que ele mantenha vivo, para si (em seu processo psíquico), o objeto perdido. Esta síntese da reflexão freudiana sobre o luto e a melancolia, ainda que redutora, nos ajuda a compreender um aspecto fundamental de “A posição”: a melancolia constitutiva de seu narrador; a morte de Pedro como complemento que permanece.

O narrador de “A posição” sobrevive à tortura e à morte de seu amigo Pedro, sofrendo, como uma vítima de 2º grau, os efeitos desta tortura e desta morte. Paradoxalmente, ao narrar, ele dá ao amigo uma nova vida e uma nova morte, ou seja: ao transformar Pedro em personagem da história de tortura e morte que imagina e narra, ele as *re-atualiza*. Esta reatualização, via imaginação e narrativa, faz com que Pedro *re-viva* e *re-morra*. Isso, articulado com a enumeração de possibilidades que revelam, na verdade, o sofrimento do narrador em suas cogitações sobre a tortura e a morte do amigo, nos mostra que ele sofre uma dor que não tem alívio. Não há luto possível, portanto, mas processo melancólico: o narrador sobreviveu à morte brutal do amigo, mas carrega em si a angústia e a dor por ter sobrevivido. Narrar esta morte e o processo que levou a ela não parece ser suficiente para produzir um luto libertador. Ao contrário, a história narrada e, principalmente, a narração evidenciam que a angústia e a dor permanecem – o que sublinha a melancolia.

Os procedimentos aqui destacados na análise da narração de “A posição” mostram um amadurecimento do autor na escrita do 1º para o 2º contos aqui estudados. Ao propósito de chocar por meio da ênfase na descrição do método de tortura empregado para assassinar a vítima, no primeiro conto, contrapõe-se uma abordagem dos efeitos de uma morte brutal sobre aquele que, sem esquecê-la, a ela sobrevive. A descrição da tortura, no segundo conto, está subordinada à exposição do sofrimento do narrador que sobreviveu à perda de seu amigo. Esta subordinação é o que garante um deslocamento da ênfase na descrição, elemento ainda forte em “A posição”, para uma ênfase no sofrimento do sobrevivente – dado que permite entrever a sua impotência diante do ocorrido. O efeito de horror, no segundo conto, não se dilui, dificultando a recepção perversa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema da representação da tortura nos dois contos analisados nos permite observar a injunção da dimensão ética sobre a dimensão estética no caso da representação do extremo. A tortura, assim como o corpo morto ou degradado, é um extremo vincado pela

violência e sua representação impõe questões éticas para os usos que um escritor ou artista faz de seu material de trabalho.

No caso da literatura, os procedimentos por meio dos quais a representação da tortura ganha corpo numa obra passam pelo desafio do saber equilibrar o narrar e o mostrar e, sobretudo, saber fazer uso da descrição evitando reduzi-la a fim em si mesma. Isso impõe ao artista, na sintaxe da obra criada, o desafio de subordinar a descrição da tortura a uma outra função que cumpra, na interação com o leitor/espectador, a tarefa de crítica e de sensibilização para o horror, evitando que ele se converta em divertimento. Em “O método” o propósito de denunciar o horror por meio da ênfase na descrição caminha no fio da navalha, arriscando que, no plano da recepção, abra-se espaço para uma recepção perversa, sádica, da história do suplicium gratuito de uma jovem por seus torturadores. Já em “A posição” a subordinação da descrição da tortura à imaginação do narrador põe em primeiro plano, também, a dor daquele que, tendo escapado do funesto destino do amigo, sobreviveu e não esquece – o que intensifica o impacto e a força de denúncia que o conto tem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, A. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1979.

BARTHES, R. Estrutura da notícia. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 57–67.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p.199–217.

CUNHA, L. C. A repórter pergunta e o ministro gagueja. *Observatório da Imprensa*, 19 ago. 2014. Disponível em: [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/educacao-e-cidadania/caderno-da-cidadania/\\_ed812\\_a\\_reporter\\_pergunta\\_o\\_ministro\\_gagueja/](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/educacao-e-cidadania/caderno-da-cidadania/_ed812_a_reporter_pergunta_o_ministro_gagueja/). Acesso em: 08 ago. 2020.

FAVERO, D. Insetos em genitália e éter eram formas de tortura. *Portal Terra*, 10 dez. 2014. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/insetos-em-genitalia-e-eter-eram-formas-de-tortura,5b0b4810e653a410VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 08 ago. 2020.

FREUD, S. Luto e melancolia. Trad. Marilene Carone. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 32, p. 128–142, 1992. Disponível em [http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/66/20080625\\_luto\\_e\\_melancolia.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/66/20080625_luto_e_melancolia.pdf). Acesso em: 21 mar. 2019.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, s/v,

n. 53, p. 166–182, 2002. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 05 ago. 2015.

MARTINS, J. C. M. O método. In: \_\_\_\_; ABREU, C. F.; ANDRADE, J. R.; BARRETO, A.; EMEDIATO, L. F.; PELLEGRINI Jr., D. *Histórias de um novo tempo* – o novíssimo conto brasileiro. Rio de Janeiro: Codecri, 1977. p. 19–21.

\_\_\_\_\_. A posição. In: \_\_\_\_\_. *Sabe quem dançou?*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978. p. 117–120.

RODRIGUES, N. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982/1984.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária* – Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TELES, M. A. A. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 1001 – 1022, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v23n3/0104-026X-ref-23-03-01001.pdf>. Acesso em 08 ago. 2020.



---

# ÉTICA, CEGUEIRA MORAL E MODERNIDADE LÍQUIDA: DISCUSSÕES A PARTIR DE JOSÉ SARAMAGO E ZYGMUNT BAUMAN

[Ethics, Moral Blindness and Liquid Modernity: Discussions on José Saramago and Zygmunt Bauman]

Mariana Costa do Nascimento<sup>1</sup>

Terezinha Oliveira<sup>2</sup>

**Resumo:** A modernidade líquida nos trouxe inúmeras repercussões, principalmente para as relações humanas. O turbilhão de informações, advindos da globalização negativa, tornam as pessoas cada vez menos empáticas diante de situações catastróficas, como a queda de avião, rompimento de barragens, pandemias, furacões e etc. O novo individualismo atrelado ao enfraquecimento dos vínculos humanos e a dissolução da solidariedade repercutem em uma espécie de cegueira moral e ética dos indivíduos. O objetivo deste artigo é relacionar os excertos da obra *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago (2017) com o conceito cegueira moral de Bauman. O livro narra a história de uma epidemia de cegueira branca que se espalha pela cidade causando situações caóticas. A cegueira vivenciada pelos personagens da literatura, não é decorrente de problemas físicos, mas está relacionada a perda de sensibilidade ao sofrimento dos outros, ou seja, trata-se de uma cegueira moral.

**Palavras-chave:** Educação; Ética; Cegueira moral; Saramago; Bauman.

**Abstract:** Liquid modernity has brought us countless repercussions, especially for human relations. The turmoil of information, due to negative globalization, makes people less and less empathic in the face of catastrophic situations, such as airplane crashes, dam breakages, pandemics, hurricanes and etc..The new individualism linked to the weakening of human bonds and the dissolution of compassion have repercussions on a kind of moral and ethical blindness of individuals. The aim of this article is to relate the passages of José Saramago's *Blindness* (2017) with Bauman's concept of moral blindness. The novel narrates the story of an epidemic of white blindness that spreads throughout the city causing chaos. The blindness experienced by characters in the book is not due to physical problems, but related to the loss of empathy to the suffering of others, that is to say, moral blindness.

**Keywords:** Education; Ethics; Moral blindness; Saramago; Bauman.

---

1 Doutora em Educação. Docente temporária do Departamento de Fundamentos da Educação (DFE) - Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: marianacostadonascimento@gmail.com

2 Doutora em Educação. Docente do Departamento de Fundamentos da Educação (DFE) e do Programa de Pós-Graduação em Educação - Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: teleoliv@gmail.com

## INTRODUÇÃO

O processo de globalização nos proporcionou a quebra de fronteiras, principalmente em relação a circulação de mercadorias e de informações. Os meios de comunicação atuais nos permitem acompanhar em tempo real diversos tipos de notícias, como queda de aviões, ataques terroristas, surtos epidêmicos, desenvolvimento de vacinas e medicamentos, descoberta de fósseis de animais em extinção, situação política e econômica de outros países e entre outros. São informações que viajam milhões de quilômetros em poucos segundos.

De acordo com Bauman (2007, p. 12), em um planeta aberto à livre circulação de informações e de mercadorias, o que acontece “em um determinado tem peso sobre a forma como as pessoas de todos os lugares vivem, esperam ou supõem viver”. A quebra de fronteiras possibilitou que todas as sociedades se tornassem verdadeiramente abertas, seja materialmente ou intelectualmente, repercutindo ainda em um destino irreversível aos efeitos imprevistos da globalização negativa.

A falta de segurança é um dos resultados desse tipo de globalização, uma vez que em um planeta negativamente globalizado, a segurança não pode ser obtida e nem assegurada (BAUMAN, 2007). Nesse contexto de insegurança, o medo ganha a capacidade de se auto-perpetuar e autofortalecer, saturando diariamente a existência humana. Nas palavras do autor, “o medo é reconhecidamente o mais sinistro dos demônios que se aninham nas sociedades abertas de nossa época. Mas é a insegurança do presente e a incerteza do futuro que produzem e alimentam o medo mais apavorante e menos tolerável” (BAUMAN, 2007, p. 32).

Colaborando a essas discussões, Safatle (2015) afirma que o medo não pode ser relacionado apenas a contemporaneidade, pois a construção das cidades no período medieval representou um dos principais incentivos para a proteção do perigo. De acordo com o autor, o medo constitui-se um afeto político central desde a idade média. Nesse período, o senhor feudal representava o Estado, legitimando poder e proteção aos servos. Na modernidade, essa instituição foi fundamental para a perpetuação do medo, uma vez que o Estado exerce paradoxalmente as funções de bombeiro e piromaníaco da vida social. Ele é bombeiro, pois fornece aos indivíduos o regramento social e a possibilidade de garantia de sua segurança. Por outro lado, é também o piromaníaco, porque lembra a todos e a todo momento os riscos e perigos que ocorrem e, conseqüentemente potencializa o medo de todos nós. Justifica, assim, sua existência para que a segurança dos indivíduos se mantenha.

Além das discussões sobre medo e segurança, Bauman (2007) afirma que o novo individualismo, o enfraquecimento dos vínculos humanos e a dissolução da solidariedade também estão impressos nos contornos sombrios da “globalização negativa”. Para o autor, a busca por interesses próprios, aliada a insensibilidade são algumas das atitudes contribuem para a iniciação e manutenção da cegueira moral e ética na modernidade líquida. Ao discutir sobre esse conceito em sua obra, Bauman (2014, p. 16) afirma que o mal não se revela apenas em guerras ou em regimes totalitários, “mas com frequência quando deixamos de reagir ao sofrimento de outra pessoa, quando nos recusamos a compreender os outros, quando somos insensíveis e evitamos o olhar ético silencioso”.

A insensibilidade moral inclui, segundo o autor, o nosso esquecimento do outro, a recusa proposital em reconhecê-lo. Trata-se, portanto, de um funcionamento típico de uma sociedade blasé, despreocupada e insensível a diferença (BAUMAN, 2007). Mas, como afirma o autor, o pecado da negligência moral pode se tornar objeto de arrependimento ou absolvição por meio de presentes, estes que auxiliam a apaciar a dor moral dos sujeitos. “A cultura consumista tem transformado as lojas e agências de serviços em uma farmácia de tranquilizantes. (BAUMAN, 2014).

Consideramos que a cegueira moral também está associada a falta de princípios éticos, isso porque os conceitos moral e ética são indissociáveis. De acordo com Romano (2002, p. 98) a ética apresenta origem grega (*ethiké, ethikós*) e refere-se a um conjunto de costumes e hábitos “introduzidos e reiterados num determinado tempo e sociedade, tornando-se quase automáticos nas consciências humanas, como se fossem uma segunda natureza”.

Aristóteles foi um dos primeiros filósofos a discutir sobre esse conceito nas obras *Ética e Nicômaco* (1991) *Ética a Eudemo* (2002) e *Política* (2019). Para Aristóteles, ética e política estabelecem relações dependentes. A política deve assegurar a todos o bem comum e para isso deve subordinar-se a ética, a fim de contemplar a felicidade de todos ou do maior número possível. A ética aristotélica, portanto, está relacionada a felicidade, pois o homem só é feliz quando realiza pelo e para qual foi feito, ou seja, quando ele é bom e virtuoso (NODARI, 1997).

Próximo a concepção aristotélica de ética, São Tomás de Aquino explicita a relação de responsabilidade do indivíduo com a sociedade na obra *Suma de Teologia* (2004). De acordo com Aquino, o bem ou mal praticado a um indivíduo afeta toda a sociedade. Nesse sentido, “o ato humano ainda que parecesse incidir apenas sobre a pessoa que agia, incidia sobre o conjunto dos homens” (CAVALCANTE; OLIVEIRA, 2012, p. 244). É por isso que todas as ações tinham a razão de mérito ou demérito, pois estavam de acordo com o entendimento da justiça (CAVALCANTE; OLIVEIRA, 2012).

Diante das considerações esboçadas sobre o conceito cegueira moral de Bauman (2007; 2014) e ética, procuramos neste artigo relacioná-los com excertos da obra *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago (2017), já que a dissolução dos vínculos humanos, de princípios éticos e de solidariedade, permeia a literatura. O livro narra a história de uma epidemia de cegueira branca que se espalha pela cidade causando situações caóticas. A cegueira vivenciada pelos personagens da literatura, não é decorrente de problemas físicos, mas está relacionada a perda de sensibilidade ao sofrimento dos outros, ou seja, trata-se de uma cegueira moral.

Em relação aos autores utilizados em nosso artigo, cabe mencionar que Zygmunt Bauman (1925-2017) é sociólogo polonês e foi professor emérito das Universidades de Leeds e Varsóvia. Em sua produção intelectual, Bauman discute sobre o período contemporâneo, nomeado pelo autor como modernidade líquida e as repercussões para os relacionamentos humanos, educação, globalização, circulação de informações e mercadorias e etc. *Modernidade líquida* (2001), *Tempos líquidos* (2007), *Capitalismo Parasitário* (2010), *Sobre Educação e Juventude* (2013), *Cegueira Moral* (2014) são alguns dos títulos que se destacam em sua produção.

Por sua vez, José Saramago (1922-2010) foi escritor português. Recebeu o Prêmio Nobel de literatura em 1998. Entre seus escritos estão romances, ensaios e contos, sendo que as

obras que se destacam, são: *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), *O conto da ilha perdida* (1997), *Ensaio sobre a Cegueira* (2017) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004).

## ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: CONSIDERAÇÕES GERAIS

*Por que foi que cegámos. Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Querres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem* (SARAMAGO, 2017, p. 310).

O enredo se passa em uma cidade não nomeada pelo o autor. A história inicia-se com um homem que aguarda o semáforo abrir. O sinal verde acende e “bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinha arrancado todos por igual” (SARAMAGO, 2017, p. 11). O primeiro da fila encontrava-se parado, enquanto os automóveis atrás dele buzina e batem nos vidros fechados.

O carro parado não estava com problemas mecânicos, mas seu condutor estava imobilizado devido ao desespero de ter ficado cego repentinamente. “Estou cego, estou cego, repetia [...] enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhante os olhos que ele dizia estarem mortos” (SARAMAGO, 2017, p. 12). Esse personagem é nomeado como primeiro cego, pelo narrador, sua cegueira, assim como os demais da obra, assemelha-se a um nevoeiro, um mar de leite.

Para chegar em sua casa, o primeiro cego é ajudado por um homem (este que acaba roubando o seu carro). Em sua residência, a mulher do primeiro cego se surpreende com a cegueira repentina do marido e ambos decidem procurar um oftalmologista. Na consulta, o médico ao fazer o diagnóstico “não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma” (SARAMAGO, 2017, p. 23).

O ladrão de carro, a mulher do primeiro cego e o médico são os próximos personagens a também cegarem. Os pacientes (rapariga dos olhos escuros e o menino estrábico) que o oftalmologista atendera depois do primeiro cego, também seriam acometidos pela cegueira. A cegueira desses personagens passaram para os demais da obra, para o farmacêutico e a camareira de hotel que a rapariga de olhos escuros teve contato, para o motorista que levou o primeiro cego e a mulher ao consultório do médico e para os policiais que ajudaram o ladrão de carros chegar a sua casa, após cegar. A única personagem que não cegará, durante todo o enredo, é a mulher do médico.

Diante dos vários casos de cegueira na cidade, o governo decide isolar os cegos e os suspeitos em um manicômio desativado. Os cegos são divididos por camaratas. Os primeiros a serem transportados foram o médico e a mulher. Havia soldados de guarda na ala externa. A parte interna era dividida por camaratas, sendo que cada uma continha duas filas de camas. “Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos [...] uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampos forrados de zinco, três celas acolchoadas até à altura de dois metros” (SARAMAGO, 2017, p. 47). Atrás do edifício, “havia uma cerca abandona-



da, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo” (SARAMAGO, 2017, p. 47).

Havia instruções, elaborados pelo governo, que eram transmitidas todos os dias aos isolados. No total, eram 15 regras: 1) As luzes deveriam ser mantidas acessas; 2) O abandono do edifício, sem autorização, significaria morte imediata; 3) Em cada camarata havia um telefone para contactar o exterior, a fim de solicitarem produtos de higiene e de limpeza; 4) Os internatos deveriam lavar manualmente as suas roupas; 5) Era sugerido a eleição de responsáveis por camarata; 6) Três vezes ao dia, eram depositadas caixas de comida na porta de entrada; 7) Os restos de comida deveriam ser queimados; 8) A queima seria realizada nos pátios interiores do prédio ou da cerca; 9) Os internatos deveriam ser responsáveis por todas as consequências negativas dessas queimas”; 10) Os bombeiros não interviriam em caso de incêndio; 11) Os internos não receberiam nenhum tipo de intervenção externa; 12) Em caso de morte, o cadáver deveriam ser enterrados, sem formalidades; 13) A comunicação da ala dos pacientes com a ala dos suspeitos se dava por meio do setor central do edifício; 14) Os suspeitos de contágio que vierem a cegar deveriam passar para a ala dos que já estão cegos; 15) As instruções eram transmitidas todos os dias para conhecimento dos novos internos (SARAMAGO, 2017).

Com o passar dos dias, chegam mais internos para o manicômio, começa a faltar comida e a relações de convivência são agravadas. O novo grupo de cegos, nomeado pelo narrador como cegos malvados/ladrões e localizados na ala esquerda (antes reservada aos contaminados), passam a exigir pagamento pela comida da ala direita. Inicialmente, o pagamento é feito por meio de objetos trazidos ao manicômio. Posteriormente, devido à falta de recursos dos cegos da ala direita, os cegos malvados/ladrões exigem que as mulheres sejam utilizadas como pagamento. Essa passagem de violência sexual pendura duas noites e encerra-se quando a mulher do médico ataca o chefe dos cegos malvados.

A atitude da personagem demonstrou que a ala esquerda não aceitaria mais pagar pela comida (seja por meio de objetos ou com as mulheres). Nesse momento, as relações entre os internos tornam-se ainda mais acirradas. Durante o conflito, uma das personagens coloca fogo nas camas das camaratas dos cegos malvados e o manicômio pega fogo. Ao tentarem escapar das chamar, os personagens percebem que não havia mais soldados do lado de fora e que o portão se encontrava aberto, estavam livres. Alguns cegos conseguem escapar, mas outros faleceram queimados ou esmagados pelos outros cegos.

O grupo dos primeiros cegos é um dos personagens que conseguem escapar. Ao saírem percebem a situação caótica que se encontra a cidade, todos os cidadãos também haviam cegados e encontravam-se abrigados em casas, lojas, farmácia, lavanderias, supermercados da cidade. Os lixos estavam espalhados, o mau cheiro se desprendia das lixeiras, haviam animais e pessoas mortas nas ruas.

Fora do manicômio, a mulher do médico continua ajudando o grupo de primeiros cegos, a encontrar um lugar seguro, alimento e a tentar encontrar o paradeiro de amigos e familiares, não vistos desde o início da epidemia de cegueira. A obra encerra-se quando os cegos recuperam a visão. O homem do semáforo é o primeiro a ser curado, em seguida a rapariga dos olhos escuros, posteriormente o médico e os demais personagens.

## ANÁLISE E DISCUSSÃO DA OBRA

*Eu acho que vamos morrer todos, é uma questão de tempo, Morrer sempre foi uma questão de tempo, disse o médico, Mas morrer só porque se está cego, não deve haver pior maneira de morrer, Morremos de doenças, de acidentes, de acasos, E agora morremos também porque estamos cegos, quero dizer, morremos de cegueira e de cancro, de cegueira e de tuberculose, de cegueira e de sida, de cegueira e de enfarte, as doenças poderão ser diferentes de pessoa para pessoa, mas o que verdadeiramente agora nos estás a matar é a cegueira (SARAMAGO, 2017, p. 282).*

O *Ensaio sobre a cegueira* nos faz refletir sobre a dissolução dos vínculos humanos e de princípios éticos, além da perda de sensibilidade ao sofrimento alheio. A obra retrata como o ser humano, em situações caóticas, busca atender a interesses próprios não considerando, portanto, que as ações praticadas a um indivíduo afetam todos de uma sociedade.

Nessa seção trazemos excertos da obra de Saramago e os relacionamos com os conceitos cegueira moral de Bauman e ética de Aristóteles. Com isso, não pretendemos utilizar a literatura como simples ilustração dos conceitos dos autores, já que entendemos estes são complexos e impossíveis de serem reduzidos a alguns exemplos. O que pretendemos é promover discussões relacionando os três autores, Saramago, Bauman e Aristóteles.

Logo no início da obra, observamos que o ladrão se aproveita da cegueira do homem do semáforo para furtar o seu carro. A atitude que, a princípio, foi interpretada pelo primeiro cego como sinal de solidariedade, foi utilizada como oportunidade para ocorrência de um crime. O diálogo entre o primeiro cego e sua mulher sobre o fato evidenciam a cegueira ética e moral do ladrão de carros.

O santinho do teu protector, a boa alma, levou-nos o carro. Não pode ser, não deve ter visto bem, Claro que vi bem, eu vejo bem, as últimas palavras saíram-lhe sem querer, Tinhas-me dito que o carro estava na rua do lado, emendou, e não está, ou então deixaram-no noutra rua, Não, não, foi nessa, tenho certeza, Pois então levou sumiço, Nesse caso, as chaves, **Aproveitou-se da tua desorientação, da aflição em que estavas, e roubou-nos**, E eu que nem o quis deixar entrar em casam, por medo, se tivesse ficado a fazer-me companhia até tu chegastes [...] Pode ser que apareça, Ah, pois, amanhã bate-nos ai à porta a dizer que foi uma distracção, a pedir desculpa, e a saber se estás melhorzinho (SARAMAGO, 2017, p. 20, grifo nosso).

Em outra passagem da obra, verificamos condutas divergentes do conceito cegueira moral de Bauman e, portanto, convergentes com o conceito ética de Aristóteles e Aquino. Podemos inferir que quando o médico entra em contato com o governo para alertar sobre a epidemia de cegueira e a necessidade de isolamento, estamos diante de um ato de solidariedade para o restante da comunidade. Isso porque, isolar os cegos e os suspeitos significaria proteger os demais da cegueira. A conversa entre o médico e sua mulher evidencia que oftalmologista prioriza o bem comum da sociedade.

E agora, o que vamos fazer, pergunta entre lágrimas, **Avisar as autoridades sanitárias, o ministério, é o mais urgente**, se se trata realmente de uma epidemia é preciso tomar providências, Mas uma epidemia de cegueira foi coisa que nunca se viu, alegou a mulher, querendo agarrar-se a essa derradeira esperança, Também nunca se viu um cego sem motivos aparentes para o ser, e neste momento já há pelo menos dois (SARAMAGO, 2017, p. 39, grifo nosso).

A empatia e a primazia pelo bem-estar coletivo são recorrentes nas atitudes da mulher do médico. Em várias passagens evidenciamos esse tipo de conduta, desde a sua entrada no manicômio. No excerto retirado da obra relatado a seguir, a mulher do médico comenta com seu marido que deseja contar aos outros que ela enxerga, pois desta forma poderia dividir de forma adequada a comida entre os internos.

[...] não aguento, não posso continuar a fingir que não vejo, Pensa nas consequências, o mais certo é que depois tentem de fazer de ti uma escrava, um pau mandado, terás de atender a todos e a tudo, exigir-te-ão que os alimente, que os laves, que os deites e os levantes, que os leves daqui para ali, que os assoes e lhes seques as lágrimas, gritarão por ti quando estiveres a dormir, insultar-te-ão se tardares, E tu, como queres que ti que continue a olhar para estas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar, O que fazer já é muito, Que eu faço, se a maior preocupação é evitar que alguém se aperceba que eu vejo, Alguns irão odiar-te por veres, não creias que a cegueira nos tornou melhores, Também não nos tornou piores, Vamos a caminho disso, vê tu só o que se passa quando chega a altura de distribuir a comida, **Precisamente, uma pessoa que visse poderia tomar a seu cargo a divisão dos alimentos por todos os que estão por aqui, fazê-lo com equidade, com critério, deixaria de haver protestos acabariam essas disputas que me põem louca**, tu não sabes o que é ver dois cegos a lutarem, Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira (SARAMAGO, 2017, p. 135, grifo nosso).

Por outro lado, com os outros personagens da obra, evidenciamos a busca por interesses próprios e a consequente falta de solidariedade com os demais (cegueira moral e ética). Evidenciamos esse tipo de conduta quando os cegos malvados/ladrões exigem pagamento dos cegos da ala direita para receber a comida.

[...] a **partir de hoje seremos nós a governar a comida**, ficam todos avisados, e que ninguém tenha a ideia de ir lá fora busca-la , vamos pôr guardas nesta entrada, sofrerão as consequências de qualquer tentativa de ir contra as ordens, a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga. Pagamos, como, perguntou a mulher do médico [...] Cada camarata nomeará dois responsáveis, esses dicam encarregados de recolher os valores, **todos os valores, seja qual for a sua natureza, dinheiro, joias, anéis, pulseiras, brincos, relógios, o que lá tiveram**, e levam tudo para a terceira camarata do lado esquerdo, que é onde nós estamos, e se que-

rem um conselho de amigo, que não lhes passe pela cabeça tentarem enganar-nos (SARAMAGO, 2017, p. 140, grifo nosso).

Com o passar dos dias, os objetos utilizados como pagamento se acabaram e as mulheres da ala direita foram exigidas como forma de pagamento. Como já estavam a alguns dias sem comer, os cegos acabam aceitando a proposta. A mulher do médico é a primeira a se manifestar, sacrificando-se pelas demais mulheres do grupo.

Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam as mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos as mulheres. Esta inesperada, ainda que não de todo insólita, exigência causou a indignação que é fácil imaginar, os aturdidos emissários que vieram com a ordem voltaram logo para comunicar as camaratas, as três da direita e as duas da esquerda, sem exceção dos cegos e das cegas que dormiam no chão, haviam decidido por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objetando que não podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso feminina, e que se na terceira camarata lado esquerda não havia mulheres, a responsabilidade, se a havia, não lhes poderia ser assacada. **A resposta foi curta e seca, Se não nos trouxerem, não comem** (SARAMAGO, 2017, p. 165, grifo nosso).

**Eu vou, disse, não sabia que estas palavras eram o eco das que na primeira camarata lado direito haviam sido ditas pela mulher do médico**, Eu vou, nesta camarata daqui as mulheres são poucas, talvez por isso os protestos não foram tão numerosos nem tão veementes, estava a rapariga dos olhos escuros, estava a mulher do primeiro cego, estava a empregada do consultório, estava a criada do hotel, estava uma que não se sabe quem seja, estava a que não podia dormir, mas esta era tão infeliz, tão desgraçada, que o melhor seria deixa-la em paz, da solidariedade das mulheres que não tinham por que beneficiar só os homens (SARAMAGO, 2017, p. 167, grifo nosso).

Ao saírem do manicômio, os personagens se abrigam em uma lavanderia. A mulher do médico sai a procura de alimentos para o grupo dos primeiros cegos. No armazém, a mulher pensa que não deveria levar todos os produtos, mas acaba enchendo suas sacolas. Inferimos que a atitude da mulher do médico aproxima-se das discussões sobre ética, pois ao levar vários alimentos, a mulher estaria deixando outras pessoas sem comida. Nesse sentido, como afirma Aquino (2004), o bem ou mal praticado a um indivíduo afeta toda a sociedade.

Encheu um dos sacos, Será que tudo de comer, perguntava-se inquieta. Passou a outras prateleiras, e na segunda delas o inesperado aconteceu, a mão cega, que não podia ver aonde ia, tocou e fez cair umas pequenas caixas. O ruído que fizeram, ao chocarem contra o solo, quase fez parar o coração da mulher do médico, São fósforos pensou [...] a luz existe e eu tenho olhos para ver, louvada seja a luz.

A partir de agora a colheita seria fácil. Começou pelas caixas de fósforos, e foi um saco quase cheio, **Não é preciso leva-las todas, dizia-lhe a voz do bom senso, mas ela não deu atenção ao bom senso**, depois as trémulas chamas dos fósforos foram mostrando as prateleiras, para cá, para lá, em pouco tempo os sacos firmam cheios, o primeiro teve de ser despejado porque não continha nada que prestasse [...] **E quando a comida se acabar poderei voltar por mais pensou** (SARAMAGO, 2017, p. 224, grifo nosso).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da obra *O Ensaio sobre a Cegueira* nos permitiu discutir sobre a cegueira moral e ética, a partir de Bauman (2007; 2014), Aristóteles (1991; 2022; 2019) e Aquino (2004). A cegueira vivenciada pelos personagens da literatura, não é decorrente de problemas físicos, mas está relacionada à perda de sensibilidade e ao sofrimento alheio.

Os resultados encontrados indicam que a maior parte dos personagens da história apresentam características de cegueira ética e moral, uma vez que demonstram a busca por interesses próprios e falta de empatia com os demais. A mulher do médico é a única personagem que não é acometida pela cegueira. Em vários momentos da história, evidenciamos o pensamento no grupo e condutas de empatia da personagem, características que auxiliam na sobrevivência, principalmente dos primeiros cegos.

Para concluir, pontuamos uma analogia da obra com a instituição escolar. Em suas práticas em sala de aula, cabe ao docente demonstrar condutas éticas e morais com seus alunos/as, além de orientá-los sobre as repercussões desse tipo de cegueira que está relacionada a dissolução dos vínculos humanos e de princípios éticos.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Ética e Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- ARISTÓTELES. **Ética a Eudemo**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2002.
- ARISTÓTELES. **Política**. Tradução Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2019.
- CAVALCANTE, T.M.; OLIVEIRA, T. Intenção educacional da ética de Tomás de Aquino no contexto citadino no século XIII. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v.28, n.2, p.225-256, jun.2012.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BAUMAN, Z. **Capitalismo parasitário**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BAUMAN, Z. **Sobre educação e juventude**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BAUMAN, Z. **Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NODARI, P.C. **A ética aristotélica**. Síntese Nova Fase, Belo Horizonte, v.24, n. 1997 ,78.
- SAFATLE, V. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SARAMAGO, J. **Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SARAMAGO, J. **O conto da ilha perdida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ROMANO, R. Ética, Ciência e Universidade: entrevista com Roberto Romano. **Interface – Comunicação, Saúde e Educação**, São Paulo, v.6, n.10, p. 97-110, fev.2002.
- TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.