

ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118

v. 24, n. 1, jan.-jun. 2021

Scripta Alumni



Centro Universitário Campos de Andrade
Mestrado e Doutorado em Teoria Literária



Scripta Alumni

v. 24, n. 1, jan.-jun. 2021

ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118

Publicação Semestral dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária
Centro Universitário Campos de Andrade — UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitor de Graduação: Prof. Anderson José Campos de Andrade

Pró-Reitor Administrativo: Prof. Anderson José Campos de Andrade

Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão: Profa. Mari Elen Campos de Andrade

Revista Scripta Alumni, v. 24, n. 1, 2021



Editada em junho de 2021.

Última edição em julho de 2021.

Publicada em: julho de 2021.

Indexadores e Bases de dados:



Divulgadores:



Scripta Alumni

v. 24, n. 1, jan.-jun. 2021

ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118



VOLUME 24 NÚMERO 1 ANO 2021

ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118

Este trabalho está licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/)



2021 Centro Universitário Campos de Andrade — UNIANDRADE

As informações e opiniões que constam desta obra são de responsabilidade dos autores.

EQUIPE TÉCNICA

Editora

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Analista de formatação

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Revisão, diagramação eletrônica e organização

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Consultora de língua portuguesa

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Consultora de língua inglesa

Profa. Dra. Célia Arns de Miranda, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil

Projeto gráfico e capa:

Léia Rachel Castellar

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil



NOTAS DO EDITOR

1. A revista *Scripta Alumni* deixou de informar o endereço eletrônico dos autores, em respeito à Lei Geral de Proteção de Dados (Lei n. 13.709), aprovada em agosto de 2018 e com vigência a partir de agosto de 2020.
2. Considerando os prenomes dos autores, a revista adota o critério da ordem alfabética.
3. Todos os artigos publicados nesta revista podem ser acessados individualmente ou na Edição Completa, por meio dos QR Codes informados.

Scripta Alumni / Verônica Daniel Kobs

Revista dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária. - v. 24, n. 1 (2021) - .
- Curitiba, PR: Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2021 -.

Publicação semestral
ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118

1. Literatura - História e crítica. 2. Literatura e artes. 3. Literatura e identidade. 4. Literatura e outras mídias. 5. Teoria da literatura. 6. Literatura - Periódicos. I. Centro Universitário Campos de Andrade, Departamento de Letras.

Endereço:

Revista *Scripta Alumni*

Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Secretaria dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária

Campus Cidade Universitária

Rua José Alencar Guimarães, s/n

Bairro Santa Quitéria – CEP 80310-310

Curitiba – Paraná

Tel.: (41) 3219-4290

E-mail: scripta.alumni@uniandrade.edu.br

Acesse a página da Revista *Scripta Alumni* pelo link ou pelo QR Code:

<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index>



CONSELHO EDITORIAL (de fevereiro de 2020 a janeiro de 2022)

Prof. Dr. Alessandro Jocelito Beccari, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, Brasil. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1539082306197947>

Profa. Dra. Anna Stegh Camati, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0143270174062850>

Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Letras pela Universidade de Nebraska, Lincoln, Estados Unidos da América do Norte. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1169236163815772>

Profa. Dra. Cristiane Busato Smith, Arizona State University, Arizona, Estados Unidos da América do Norte. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/7368114713886292>

Profa. Dra. Elaine Barros Indrusiak, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil. Pós-Doutorado em Cinema e Mídias Interativas pela Universidade de Miami, Estados Unidos da América do Norte. <http://lattes.cnpq.br/6726224076135944>

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/7488838041853445>

Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de Cambridge, Cambridge, Inglaterra. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de Manchester, Manchester, Inglaterra. Bolsista Produtividade do CNPq. <http://lattes.cnpq.br/0176303452883262>

Profa. Dra. Sigrid Renaux, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de Chicago, Chicago, Estados Unidos da América do Norte. <http://lattes.cnpq.br/1833602430241168>

AVALIADORES DESTE NÚMERO

Profa. Dra. Adriana Baggio. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0891805528342991>

Prof. Dr. Alfeu Sparemberger, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas-RS, Brasil. Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/9671613350365467>

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, Brasil. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Nova Iorque, Nova Iorque, Estados Unidos da América do Norte. <http://lattes.cnpq.br/5519234534029741>

Prof. Dr. Andrea Ciacchi, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, Brasil. Doutor em Estudos Ibéricos pela Universidade de Bolonha, Bolonha, Itália. Pós-Doutorado em História pela Universidade de Roma, Roma, Itália, e em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/5766742175525561>

Prof. Dr. Diego Gomes do Valle, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa-PR, Brasil. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0404558346033449>

Profa. Dra. Edna Polese, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/6954814492049911>

Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, Londrina-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, Londrina-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/4251342794401909>

Prof. Dr. Ewerton Kaviski, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3417990157881164>

Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0364004594081150>

Profa. Dra. Jane Marian, FAE Centro Universitário, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3685415834124635>

Profa. Dra. Janice Thiél, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Pós-Doutorado em Literatura e Outras Linguagens pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3396519183602611>

Profa. Dra. Karina Fonsaca, FAE Centro Universitário, Curitiba-PR, Brasil. Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/6238903062892619>

Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. Pós-Doutorado em Educação pela Universidade do Minho, Braga, Portugal. <http://lattes.cnpq.br/7056345894739024>

Prof. Dr. Marcelo Franz, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. Pós-Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0630749455222739>

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana-MG, Brasil. Doutora em Literatura Dramática pela Universidade de Toronto, Ontário, Canadá. Pós-Doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. Pós-Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0676891497774362>

Profa. Dra. Maria Perla Araújo Moraes, Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional-TO, Brasil. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3954661608683588>

Profa. Dra. Rita de Cássia Lamino de Araújo Rodrigues, Universidade Estadual do Norte do Paraná, Jacarezinho-PR, Brasil. Doutora em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0333324212917907>

Prof. Dr. Yvonélio Nery Ferreira, Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul-AC, Brasil. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil. Pós-Doutorado em Letras pela Universidade de Playa Ancha, Valparaíso, Chile. <http://lattes.cnpq.br/2203758684173334>

Scripta Alumni

v. 24, n. 1, jan.-jun. 2021

Sumário

Sumário / Table of Contents

APRESENTAÇÃO

Literatura e memória 14

Literature and memory

Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

SEÇÃO I: FILOSOFIA, POLÍTICA E LITERATURA

Literatura como memória: os perdedores da história em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos 20

*Literature as a memory: the losers of history in *Vidas secas*, by Graciliano Ramos*

Isabela Cristina Rodrigues Azevedo (UERJ)

É isto um homem? de Primo Levi: a história e a memória entre ruínas e redenção .. 38

Is this a man? by Primo Levi: the history and the memory between ruins and redemption

Rosane Marins de Menezes (UERJ)

SEÇÃO 2: TEMPO E MEMÓRIA

***Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil, diante da defesa dos direitos humanos no século XXI 59**

Os que bebem como os cães (1975), by Assis Brasil, facing the defense of human rights in the twenty-first century

Caio Henrique Medeiros Sousa (UFPI)

Wander Nunes Frota (UFPI)

Literatura e história no texto dramático *Que farei com este livro?*, de José Saramago 77

Literature and history in the dramatic text What I will do with this book?, by José Saramago

Eduarda Ramos Pontes Werneck (UERJ)

***O delfim e o novo romance histórico português* 93**

O delfim and the new Portuguese historical novel

Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)

Mariana Borges Nobre Lopes (UFBA)

SEÇÃO 3: IDENTIDADES

Um estudo comparativo das manifestações da empatia na obra *Call me by your name*106

A comparative study of the expressions of empathy in the work Call me by your name

Natasha Guerrero Moreno (USP)

Trajetórias identitárias, memória e trauma nos romances *Breath, eyes, memory* e *The scorpion's claw* 123

Identity trajectories, memory and trauma in the novels Breath, eyes, memory and The scorpion's claw

Juliana Borges Oliveira de Moraes (UFSJ)

Karina Almeida Moura (UFSJ)

Do teatro de resistência ao biodrama: a criação de um gênero teatral na América Latina 145

From the theater of resistance to biodrama: the creation of a theatrical genre in Latin America

Evelyn Fernanda Magueta (UNILA)
Fernando Mesquita de Faria (UNILA)

Uma vez e O menino do pijama listrado: uma análise do protagonismo infantil ante o dever de memória 162

Once and The boy in the striped pyjamas: an analysis of child protagonism in view of the duty of memory

Émile Cardoso Andrade (UEG)
Mônia Franciele de Souza Dourado (UFG)

Memória, esquecimento e silêncio: uma leitura de A máquina de fazer espanhóis 178

Memory, forgetfulness and silence: a reading of A máquina de fazer espanhóis

Lorrana Almeida Salles (UERJ)
Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)

SEÇÃO 4: ESPAÇO-SÍMBOLO, ESPAÇO-TEMPO

Vila de utopia: (re)erguida pela memória 191

Vila de utopia: (re)constructed by memory

Miriam de Paiva Vieira (UFSJ)
Sophia Castro Dinelli (UFSJ)

História e memória em Terra sonâmbula, de Mia Couto 202

History and memory in Terra sonâmbula, by Mia Couto

Caroline Prestes Kelm Gusmão (UNEMAT)
Genivaldo Rodrigues Sobrinho (UNEMAT)

CHAMADA E NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Scripta Alumni v. 24, n.2 214

Call and guidelines for publication

Apresentação



LITERATURA E MEMÓRIA

LITERATURE AND MEMORY

RESUMO: A Scripta alumni v. 24, n. 1 apresenta o dossiê intitulado Literatura e memória. Para desenvolver esse tema, quatro seções da revista apresentam doze trabalhos, os quais oferecem diferentes perspectivas e abordagens. Neste número, as discussões abrangem: 1) as relações da literatura com a filosofia e a política; 2) as influências do tempo e do contexto histórico; 3) as identidades; e 4) os aspectos espaciais, geográficos e arquitetônicos.

Palavras-chave: Literatura. Memória. História. Identidade. Espaço.

ABSTRACT: Scripta alumni v. 24, n. 1 presents the dossier entitled Literature and memory. To develop this theme, four sections of the journal present twelve works, which offer different perspectives and approaches. In this issue, the discussions cover: 1) the relationships of literature with philosophy and politics; 2) the influences of time and historical context; 3) the identities; and 4) the spatial, geographical and architectural aspects.

Keywords: Literature. Memory. History. Identity. Space.

Acesse esta Apresentação pelo QR code:



Apesar do caráter ficcional, a literatura, assim como outras artes e como outros meios de comunicação, auxilia na construção da memória social, quando desempenha seus papéis mediador e testemunhal. Entretanto, o testemunho, nesse caso, não privilegia o empirismo ou as experiências do autor. Em vez disso, o texto literário refrata um testemunho individual, que é formado na sociedade e que carrega as marcas de uma época. "Os meios de comunicação não são os únicos, mas são, hoje, um dos principais atores na realização do trabalho de enquadramento sobre o passado das coletividades. É através deles que se realiza a operação da



memória (...)" (RIBEIRO; BRASILIENSE, 2006, p. 4)¹. Sendo assim, quando o assunto é memória, o escritor, assim como o jornalista e o historiador, atua como "mediador entre o fato e o leitor (...), não só enquadrando os fatos, mas reconstruindo valores e identidades no controle da realidade" (p. 4).

Sem dúvida, o *status* privilegiado do texto literário serve de chancela para o testemunho que ele apresenta. Isso ocorre por causa da natureza dessa arte, pois, conforme Terry Eagleton: "Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou 'imaginativa', mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. (...). A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana" (EAGLETON, 1997, p. 2, ênfase no original)². Exatamente por isso, a literatura garante sua presença junto ao senso comum e ao *establishment* e, nesse contexto, passa a ser mais uma importante contribuição no processo formativo da identidade mnemônica, afinal "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, (...)" (HALBWACHS, 1990, p. 51)³. A afirmação de Halbwachs corrobora estas considerações de Ernest Fischer, a respeito do artista e de seu veio criativo:

(...) representante e porta-voz da sociedade. Dele não se espera que importune o público com sua vida privada, seus assuntos particulares; sua personalidade é irrelevante e ele é julgado apenas por sua habilidade em fazer-se o eco e o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos e das ideias do seu povo, da sua classe e do seu tempo. (FISCHER, 1987, p. 52)⁴

Portanto, na arte literária, a memória individual do artista é transformada, por meio da ficção, mas, ainda assim, não deixa de ser social, em sua essência:

Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. (...). Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. (HALBWACHS, 1990, p. 54)

¹ RIBEIRO, A. P.; BRASILIENSE, D. R. "A matança dos inocentes": questões de memória e narrativa jornalística. *UNirevista*, v. 1, n. 3, São Leopoldo, 2006, p. 1-12.

² EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

³ HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

⁴ FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

Partindo dessas reflexões, o volume 24, número 1 da revista *Scripta alumni* publica trabalhos que refletem sobre as seguintes questões: 1) as relações da literatura com a filosofia e a política; 2) as influências do tempo e do contexto histórico; 3) as identidades; e 4) os aspectos espaciais, geográficos e arquitetônicos. Para atender a essa diversidade de assuntos relacionados a este dossiê temático, esta edição distribui doze trabalhos em quatro seções:

- *Filosofia, política e literatura.*
- *Tempo e memória.*
- *Identidades.*
- *Espaço-símbolo, espaço-tempo.*

Na parte intitulada *Filosofia, política e literatura*, são apresentados dois artigos. Em *Literatura como memória: os perdedores da história em "Vidas secas"*, de Graciliano Ramos, a arte literária é tratada como instrumento capaz de dar poder e voz àqueles que são silenciados. Relacionando a narrativa ao contexto histórico, a autora desse trabalho associa o silenciamento à hegemonia, usando como base, principalmente, os estudos de Walter Benjamin. Sob o título "*É isto um homem?*" de Primo Levi: *a história e a memória entre ruínas e redenção*, o segundo artigo dessa seção discute a importância da narrativa testemunhal para a memória coletiva. A análise, que faz uso dos pressupostos de Giorgio Agamben, reflete sobre a autobiografia e sobre o entrelaçamento do presente com o passado, a fim de enfatizar o processo de revisita ou reconstrução.

Na segunda seção, denominada *Tempo e memória*, foram reunidos três trabalhos. O primeiro artigo é "*Os que bebem como os cães*" (1975), de Assis Brasil, *diante da defesa dos direitos humanos no século XXI*. Explorando a relação da literatura com a História, os autores propõem considerar a arte literária não apenas como registro, mas também como meio de denúncia, por sua função desalienante e conscientizadora. Com base nos postulados do crítico Antonio Candido, o trabalho focaliza as ditaduras, de modo a completar as lacunas da história oficial e, conseqüentemente, da memória coletiva. Intitulado *Literatura e história no texto dramático "Que farei com este livro?"*, de José Saramago, o segundo artigo ressalta o modo como o autor da peça analisada faz uso da arte literária para desmistificar e reconstruir alguns dos principais vultos e eventos da história portuguesa. O último trabalho da seção, "*O delfim*" e *o novo romance histórico português*, contempla o pós-moderno, demonstrando a importância da obra de José Cardoso Pires como resposta e combate à ditadura.

Outros cinco trabalhos são apresentados na terceira seção, a qual recebeu o nome *Identidades*. Em *Um estudo comparativo das manifestações*

da empatia na obra *"Call me by your name"*, é feita a análise intersemiótica do livro de André Aciman e do filme dirigido por Luca Guadagnino. Nessa relação, além da empatia e dos conceitos concernentes à adaptação, são discutidas as questões de memória e identidades. No artigo *Trajetórias identitárias, memória e trauma nos romances "Breath, eyes, memory" e "The scorpion's claw"*, focalizam-se personagens femininas — diaspóricas e vítimas de traumas sexuais. Com base nesse contexto, a memória é considerada um instrumento de reavaliação: dos eventos traumáticos e do passado, implicando uma completa reconfiguração. O trabalho intitulado *Do teatro de resistência ao biodrama: a criação de um gênero teatral na América Latina* demonstra a intrínseca associação entre memória individual, memória coletiva e História. A partir dos aspectos testemunhal e empirista, os autores discutem como o teatro é capaz de resgatar a violência decorrente dos períodos ditatoriais e de conflitos bélicos, a fim de conscientizar o público, oferecendo um novo viés sobre o passado. Também entrelaçando os tempos presente e passado, o artigo *"Uma vez" e "O menino do pijama listrado": uma análise do protagonismo infantil ante o dever de memória* estuda a memória traumática e o testemunho como meios de transformação. Dessa forma, acentuam-se a alteridade e o coletivo, já que a lembrança de um é capaz de redefinir o caminho de muitos. Encerrando a seção, o estudo *Memória, esquecimento e silêncio: uma leitura de "A máquina de fazer espanhóis"*, com base nos postulados de Márcio Seligmann-Silva e Michael Pollak, trata da literatura como modo de ressignificação da realidade e da História. Nesse processo, acentua-se o valor da memória, na tentativa de realçar o que estava esquecido ou inerte.

Por fim, a parte intitulada *Espaço-símbolo, espaço-tempo* abrange dois artigos. O primeiro deles — *"Vila de utopia": (re)erguida pela memória* — analisa a crônica drummondiana, enfatizando os processos eufórico e mnemônico usados pelo eu lírico, com o intuito de representar a cidade real de Itabira, na obra literária. Com o título *História e memória em "Terra sonâmbula"*, de Mia Couto, o artigo que fecha nossa última seção e também esta edição da revista reflete sobre questões do pós-colonialismo, destacando a espacialidade e a interculturalidade de uma zona de guerra. Nesse contexto, duas narrativas entrelaçam-se e se completam, reavivando conflitos, mitos e lembranças.

Desejo uma leitura produtiva a todos e espero que os artigos que fazem parte deste dossiê temático auxiliem no processo de revisão e reconstrução de nossas memórias e de nossas histórias.

Curitiba, 4 de julho de 2021.

Verônica Daniel Kobs⁵
Editora

⁵ Editora da Revista *Scripta alumni*. Professora dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba-PR, Brasil.

Artigos

Filosofia, política e literatura



LITERATURA COMO MEMÓRIA: OS PERDEDORES DA HISTÓRIA EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS¹

LITERATURE AS A MEMORY: THE LOSERS OF HISTORY IN *VIDAS SECAS*, BY
GRACILIANO RAMOS

Isabela Cristina Rodrigues Azevedo²

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 21 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: Este artigo se propõe a apresentar uma leitura à obra *Vidas secas* (2013), de Graciliano Ramos, na qual a literatura é porta-voz do silenciado pelo discurso histórico. Após contrastar as áreas de saber, literatura e história, dada sua igual construção baseada no discurso linguístico, aponta-se para a situação sócio-histórica das personagens da obra. Com base em Walter Benjamin (1987), as personagens são aqui entendidas como perdedores da história, ao passo que Getúlio Vargas – presidente ditador do Brasil no período de publicação da obra – figura como dominador e agente do apagamento político da minoria abordada por Graciliano. Sem ter a obrigação de o ser, literatura é também memória em *Vidas secas*.

Palavras-chave: Literatura. História. Registro. *Vidas secas*. Graciliano Ramos. Walter Benjamin.

ABSTRACT: This article proposes to present a reading of the work *Vidas secas* (2013), by Graciliano Ramos, in which literature is the spokesperson for the silenced by historical discourse. After contrasting the areas of knowledge of literature and history, given their equal construction based on linguistic discourse, we point to the socio-historical situation of the characters in the work. Based on Walter Benjamin (1987), the characters are understood as history's losers, while Getúlio Vargas – dictator president of Brazil in the period of publication of the work – figures as the dominator and agent of the political erasure of the minority approached by Graciliano. Without having the obligation to be, literature is also memory in *Vidas secas*.

Keywords: Literature. History. Record. *Vidas secas*. Graciliano Ramos. Walter Benjamin.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil.

² Mestranda do Curso de Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3307585926360755> / <https://orcid.org/0000-0002-6041-7890>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Os estudos da História³ permitem que o homem entenda o seu trajeto sobre a Terra, tomando consciência do que já aconteceu, o que nos permite e ajuda entender o presente. A idade do ser humano é infinitamente pequena para que uma pessoa viva e por si mesmo aprenda tudo o que se pode saber sobre as sociedades e seus desenvolvimentos. O registro do profissional da História é de suma importância para que a humanidade entenda sua trajetória, pois aponta para um passado que, no presente, pode parecer distante, mas nem sempre o é de fato, visto que carregamos conosco tradições e costumes coletivos.

Segundo a estudiosa da linguagem, Ingedore Koch, a neutralidade é um mito socialmente aceito. Koch percebe que a neutralidade diz respeito a uma construção social quando conclui que **argumentar** e **dizer** são sinônimos. Por serem sociais, os humanos são argumentativos nos atos de convencer e serem convencidos. São argumentativos nas escolhas, que vêm a ser tanto a decisão de qual palavra usar em uma frase, quanto quem escolher como representante político. Ou seja, a defesa de teses é constante e contínua, de modo que quem prega a existência de atitudes e falas não ideológicas nada faz a não ser defender a tese de que é possível viver sem teses. Em suma, ou engana a si ou busca enganar quem lhe dá ouvidos.

A interação social por intermédio da língua caracteriza-se, fundamentalmente, pela argumentatividade. Como ser dotado de razão e vontade, o homem, constantemente, avalia, julga,

3 **História** e **história** apresentam aqui diferenças de sentido. Entende-se por História os discursos oficializados ou hegemônicos que compõem o saber histórico formalizado, institucionalizado. Para história, chamam-se as pequenas narrativas que compõem a multiplicidade do real, os fatos eludidos e os explicitados que, por fatores ideológicos, políticos, sociais e/ou econômicos não participam dos discursos oficiais.



crítica, isto é, forma juízos de valor. Por outro lado, por meio do discurso – ação verbal dotada de intencionalidade – tenta influir sobre o comportamento do outro ou fazer com que compartilhe determinadas de suas opiniões. É por esta razão que se pode afirmar que **o ato de argumentar**, isto é, de orientar o discurso no sentido de determinadas conclusões, constitui o ato linguístico fundamental, pois a **todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia**, na acepção mais ampla do termo. A neutralidade é apenas um mito: o discurso que se pretende “neutro”, ingênuo, contém também uma ideologia – a da sua própria objetividade. (KOCH, 2011, p. 17, ênfase no original)

A linguagem é instrumento indissociável da persuasão. Muito embora se aprenda que generalizações empobrecem, haja vista que atuam com base em discursos planejados e homogêneos sobre questões que podem, muitas vezes, merecer julgamentos diferenciados, **generalizar as generalizações** é igualmente um erro epistemológico. Exemplo disso está em Koch. Ao afirmar que “a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia”, a teórica está generalizando, porém, o faz de forma intencional e consciente. Não se trata de um olhar planejado e empobrecido sobre a linguagem, mas sim de uma análise assertiva. Uma vez que defende que a língua é uma ferramenta de opinião, consequentemente, defende que todo fruto linguístico é um fruto ideológico.

Partindo da visão de que todo produto da língua é cingido por uma perspectiva, por consequência, podemos observar em *Vidas secas* como a todo momento a narrativa é entrecortada por juízos de valor. Por ser uma obra enunciada por narrador heterodiegético, pode ser entendida, em uma leitura superficial, como uma produção mais próxima da neutralidade, se comparada ao narrador homodiegético. Na condição de um narrador que não é uma personagem, aparentemente para um leitor ingênuo, pode-se esperar menos subjetividade, se posto em contraste com o narrador em primeira pessoa do discurso. Contudo, mesmo sem o uso da primeira pessoa, o narrador – um produto linguístico – é também um espaço em que habita a argumentatividade, para manter a expressão teórica de Ingedore Koch. A não neutralidade, então, da voz narradora pode ser percebida na obra em trechos como o a seguir:

Fabiano curou no rasto a bicheira da novilha raposa. Levava no aió um frasco de creolina, e se houvesse achado o animal, teria feito o curativo ordinário. Não o encontrou, mas supôs distinguir as pisadas dele na areia, baixou-se, cruzou dois gravetos no chão e rezou. Se o bicho não estivesse morto, voltaria para o curral, que a oração era forte. (RAMOS, 2013, p. 17)

Nesse fragmento, Fabiano está atuando em sua profissão: o vaqueiro busca por um animal que sofreu o ataque de uma raposa, mas não o encontra para tratar de seu ferimento; decide, então, rezar para encontrá-lo, se estiver vivo, e retorna para casa. Nesse pequeno trecho de narração, é possível notar, entre outras observações, como as escolhas de palavras parcializam a visão dada à cena descrita. Fabiano **supôs** entender na areia as pisadas no animal que buscava. É posto em suspensão o reconhecimento do vaqueiro. Esse olhar que não deposita total confiança nas ações da personagem é uma postura argumentativa: a postura de desconfiar. O narrador poderia ter utilizado outra palavra, poderia escolher acreditar na identificação feita na areia, porém igualmente estabeleceria uma posição diante dos atos que conta ao leitor. Como bem define Koch, a respeito de todo o desempenho que invariavelmente exercemos da língua, o que ocorreria, assim, seria apenas um juízo diferente daquele da personagem.

Nesse sentido, seguindo o raciocínio proposto pela linguista, o profissional da História, ao fazer uso da linguagem, escolhe sempre uma ou mais perspectivas. Não pode optar por todas, até porque as percepções do real variam no tempo-espaço. Trata-se do **fascismo** que reside na língua e **obriga a dizer**, tal como Roland Barthes defende em seu ensaio *Aula*: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, s/d, p. 14). Isso significaria, então, que o historiador é também um sujeito parcial. Sugere-se, assim, que a História, como é conhecida pelo **senso comum**, não seja entendida como mais do que um ponto de vista (dentre muitos) lançado sobre os acontecimentos que já se deram, ponto de vista que não deveria significar categoricamente a **verdade** sobre o passado, e sim uma perspectiva do real em meio a muitas possíveis. Até porque, para além do fato de não ser neutra, há na História inclinação – e necessidade, desejo, pretensão – para a representação do vivido, senão nos moldes da ficção, ao menos por meio de estratégias também utilizadas no âmbito do ficcional.

Somada à abstração das palavras, há a representação do real nos textos. Sempre haverá algo que não caberá na construção: se o registro aponta para processos de seleção e combinação de elementos, ignora a ausência por vezes intencional de outros. Se aponta para o ocorrido em um determinado lugar, não será capaz de abarcar os demais. Os textos serão, assim, espécies de fragmentação selecionada do real, como é possível observar em *Os atos de fingir*, de Wolfgang Iser (1983). Ao recorte do real executado pelos textos, Iser classifica como **transgressão de limites** entre texto e real, sendo o real por ele denominado como um **sistema contextual preexistente**:

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo (*Wetzuwendung*). Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele

implantado. Implantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor. Daí resulta a *seleção*, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literária. A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. (ISER, 1983, p. 388, ênfase no original)

Embora uma narrativa ficcional sobre o sertão, a leitura de *Vidas secas* não deve necessariamente ser direcionada ao retrato nem recair no aspecto biográfico quanto à representação do sertão brasileiro. Primeiro, porque não há na obra menção a algum país nem mesmo a um estado da federação em que a ação figuraria. Em segundo lugar, porque, embora se passe em um espaço geográfico identificável como o **sertão**, o que nos é dado a saber sobre ele, na obra, vincula-se somente à experiência de uma família que é acompanhada pelas lentes do narrador aparentemente ausente. Ou seja, há uma série de estratégias textuais, um recorte – uma **seleção** – de aspectos concernentes ao sertão. Isso é percebido no olhar curioso do menino mais velho, filho de Fabiano e sinha⁴ Vitória, que questiona o que haveria para além da serra distante e azulada:

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira – e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. (RAMOS, 2013, p. 58)

Para o excluído da seleção do que compõe a geografia presente no enredo da obra, a criança escolheu usar de sua imaginação pueril e criou, assim, um mundo mágico. Como leitores, temos igualmente a abertura de buscar, dentro da nossa razão individual, localizar esse espaço não nomeado, retirá-lo do caos de um não-lugar. Pode-se, sim, dizer que se trata do sertão brasileiro, dadas as

4 **Sinha**, assim grafado, sem o acento agudo, é a grafia original da obra *Vidas secas*. Diferentemente do termo **sinhá** (aquela que tem posses, que é senhora de algo), **sinha** é regionalmente usado no sertão para fazer referência a mulheres pobres. Para mais informações, consultar o artigo *As classes populares e as duras cavalgadas da vida: uma leitura de Vidas secas*, de Graciliano Ramos. (Cf. REBELLO, 2005, p. 92).

referências à vegetação, à paisagem, bem como a tentativa de, por meio das estratégias de representação, equivaler a aridez daquela região específica do Nordeste brasileiro ao estado de alma das personagens. Podemos dizer que o sertão se inscreve na narrativa como espaço geográfico, político e social, sem esquecer o espaço psicológico que atravessa as personagens. Dessa junção, a terra inóspita surge como espécie de lugar mítico, tal qual o sertão de Guimarães Rosa, de outra maneira e por outras formas de representação. Seja como for, aquilo que não é definido objetivamente na obra ou que é excluído dos processos de seleção textual evidencia um para-além do texto, uma produção de imaginário, conforme já apontara Iser.

Diante disso, se cada historiador é um ser humano, um indivíduo preso a sua classe – o que significa dizer que é um ser argumentativo, que analisa –, e se a representação é, em essência, impossível, resta algum lugar para a História, caso ela assuma o papel de detentora da verdade do que se passou? Walter Benjamin, ao que parece, foi feliz no que propõe como conceito de História. Segundo o filósofo, não há uma única História (com letra **H** maiúscula), mas sim um conjunto heterogêneo de pequenas histórias (com **h** minúsculo) que compõem o real. Desse conjunto, o historiador, ao escrever com **H** maiúsculo, dá a sua perspectiva, o que faz com que se possa reconhecer com que realidades este profissional da história estabelece **empatia** (BENJAMIN, 1987, p. 225). Conforme Benjamin, a empatia é determinada por quem segura o troféu: A História caminha em acordo com o discurso dos **vencedores**, dos **dominadores**. Em uma perspectiva escatológica, Benjamin defende que apenas no fim da humanidade haverá, então, a igual valorização (e valoração) de todas as histórias. Na tese de número 3, de *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin afirma:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final. (BENJAMIN, 1987, p. 223)

Ramos, ao concluir a obra num apontamento para o êxodo rural, oportuniza, em discurso literário, um relato histórico de um dos aspectos de formação das grandes metrópoles brasileiras no século XX: “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 2013, p. 128). Ao peregrinar rumo ao

sul, a família de retirantes percorre caminho igual ou parecido ao feito por milhares de brasileiros em busca de oportunidades melhores na cidade grande. Contudo, está claro que a obra *Vidas secas* é literatura.

A LITERATURA E A OPORTUNIDADE DE MEMÓRIA

Em contraste com o discurso histórico, que narra pela perspectiva dos dominadores – segundo Benjamin –, a literatura tem a chance de pôr sob os holofotes **as figuras esquecidas** pela História. Aquilo que é taxado como indigno de um lugar de fala nos registros pode ter empoderamento e voz a partir do discurso literário. Porque é campo que não se define (nem é definido pela **massa**) como um agente da Verdade maiúscula, a literatura propicia leitura a diversas verdades oriundas de vários pontos de vista. Desse modo, mostra-se mais aberta para uma contemplação mais abrangente das pequenas histórias que compõem o real – contudo, longe de contemplar o todo do real.

A isso convém apontar para a existência da literatura como possível apenas em forma de **leitura** realizada por alguém, e esse **alguém leitor** será, então, quem ativará o texto partindo de sua bagagem de mundo. Ou seja, literatura é fenomenologia: “Se o leitor estrutura o texto graças a suas competências, então isso significa que no fluxo temporal da leitura se forma uma sequência de reações, na qual a significação do texto é gerada” (ISER, 1996, p. 69). Idealizar a literatura como lugar de pureza dos preconceitos e das exclusões sociais é ingenuidade, não só pela não neutralidade do autor ao fazê-la, como também por seu leitor, dado que o sujeito leitor traz para sua leitura seus atravessamentos incontornavelmente.

Essas **figuras**, que habitam nas sombras dos acontecimentos narrados pelo historiador, são trazidas à luz por Walter Benjamin ao conceber a figura dos perdedores. Entendendo que as disputas de poder presentes nas sociedades reverberam no modo como essas mesmas sociedades escolhem registrar seus feitos, Benjamin aponta para o jogo de luz e sombras que a alguns eleva e a outros torna inexistentes para a posteridade. Um olhar a fundo para o modo reificado como as guerras se dão a conhecer, por exemplo, revela como, nos registros, pessoas que lutam ou vivem em regiões de conflito foram reduzidas a números de mortos ou sobreviventes. Para aqueles que não saíram com vida e troféu, não há o destaque a seus nomes, a dor da perda sentida por suas famílias ou a seus sonhos interrompidos em prol de defender ideais político-bélicos. Dessa forma, a perda no campo político significa a perda de um espaço no registro (o que também a esses suprime um lugar na memória) e, conseqüentemente, na existência coletiva.

Assim, partindo de um possível desdobramento dessa reflexão filosófica elaborada por Benjamin a respeito do registro do historiador, abrem-se

possibilidades de novo olhar para as personagens eludidas na/pela História. Uma vez que o registro do que acontece no mundo não será completo, limitação inerente à representação, há o que sobra dos discursos registrados e que permanece nas sombras à espera de quem o resgate. Benjamin mostra que, na porção dos acontecimentos do mundo escolhida pelo historiador e que ele não registra, o perdedor é a parte desvalorizada, a vida não passível de ser escrita e inscrita nos registros oficiais. Reyes Mate faz significativa consideração a esse respeito ao definir **o perdedor** de que fala Benjamin: “O problema é com os perdedores. Estes, ao perder, ficaram de fora do desenvolvimento histórico. Seu passado se converteu em algo inerte, quase natural” (MATE, 2011, p. 23).

Um passado inerte, naturalizado e não registrado tem Fabiano, em *Vidas secas*. Em um dos únicos momentos da obra em que se traz à luz sua ascendência, é possível ver o esquecimento que atravessa todos os seus pares. São homens que até em suas posturas evidenciam a submissão a que são postos em todos os níveis:

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô do vaqueiro e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário. (RAMOS, 2013, p. 17-18)

Sem que seus nomes sejam registrados, sem que suas trajetórias sejam contadas, homens que percorriam veredas em meio ao mato alto viveram dificuldades que se perpetuaram em seus filhos. A naturalização de seus esquecimentos é tamanha, que o que se tem é a reprodução de seu modo de andar, mesmo em um contexto no qual não há mais sentido afastar o mato. Isso porque, em face de serem perdedores da História, são seres ignorados e ignorantes de si (**ignorantes** no sentido dicionarizado do termo, ou seja, aqueles que ignoram, que desconhecem). Em uma metáfora de dores, os meninos de Fabiano trilham uma história de vida perdedora, tal qual seu pai: perde-se o direito à escola, o direito à boa alimentação, o direito a ser parte do registro (de modo que nem seus nomes são dados a conhecer) e, talvez na perda de mais intensas consequências, perdem a compreensão de suas próprias ações e existências.

A lógica permite dizer que, sem perdedores, ou seja, sem os esquecidos, não há discurso dos vencedores, o que mostra que não podem ser os únicos a serem lembrados, posto que essa lembrança implica apagamento/esquecimento de outras. O destaque dado aos dominadores não é feito sem que o oposto se manifeste, ainda que no silêncio. Por isso, podemos afirmar que há um **defeito de fábrica** (para fazer uso de termos populares) na

pretensão histórica de produção de saberes, pois o ato de não dizer sobre um acontecimento gera uma lacuna, um *locus* vazio, que pode paradoxalmente denunciar a falta, assim como um fantasma. Por isso, nossa modernidade pode ser descrita como fantasmática, posto que construída sobre milhões de vozes silenciadas. Uma vez que os vencedores são cogitados para figurarem na memória oficial, os perdedores o são para o esquecimento. O esquecimento também é uma forma de registro, de arquivo às avessas. Márcio Seligmann-Silva aponta para o **tribunal** feito pela História ao julgar o que compõe ou não os registros, citando, inclusive, Walter Benjamin:

A História assume diante da força que a *ars oblivionis* adquire – sobretudo como uma reação aos fatos extremos do nosso século – o caráter de um *tribunal*. Já para Benjamin, “Escrever a História quer dizer (...) citar a História” (V, 595). As testemunhas são citadas diante do tribunal. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 63, ênfase no original)

Dada a impossibilidade de escrever a História fazendo jus a todos os acontecimentos, o ápice possível dos feitos do historiador é o ato de **citar** (o que evidencia a não totalidade do discurso histórico mais uma vez, dado que citar é escolher trechos para mencionar) e não o de **registrar**. Julga-se o que convém ser lembrado e o que convém ser contemplado pela “*ars oblivionis*”, a arte de esquecer.

Memória, como existência, na obra *Vidas secas*, é mais um dentre os direitos suplantados dos sertanejos. Não havendo lembrança, resta o não existir.

Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. (RAMOS, 2013, p. 97)

Assim como, para Fabiano, seus parentes anteriores aos avôs não existem, para o senso comum, aquilo que não recebeu lugar na memória do discurso histórico tende a não ter presença no compreendido como realidade. Fabiano sabe que tem ascendência anterior ao seu avô, mas não se importa em saber quem eram. Igualmente, no campo de disputas para a posteridade social, não se trata de desconhecer a existência do outro: a ausência dos perdedores na narrativa histórica significa a eles uma imposição de esvaziamento de importância, por estarem em uma realidade marginalizada. O valor dado aos acontecimentos do

real – de modo que a uns há lugar na posteridade e a outros não – é distribuído arbitrariamente pelos que dominam socialmente. A literatura, porém, oferece uma alternativa ao esquecimento e à inexistência dos dominados, não por finalidade de origem, mas como possibilidade criativa.

As narrativas literárias são um contradiscurso em relação à lógica da **memória seletiva** que a História alimenta. Evocar o idoso, a mãe solteira, o nordestino explorado na cidade grande ou o jovem em situação de rua significa trazer aos discursos os sujeitos perdedores, marginalizados no plano social. De igual modo, evocar o genocídio ocorrido em Ruanda, a história de vítimas e sobreviventes das bombas lançadas em Hiroshima e Nagasaki ou a perspectiva dos africanos e dos índios em relação ao imperialismo europeu também é falar de perdedores. Se no discurso histórico tradicional não há espaço para lidar com todos sem hierarquias, a Literatura se oferece como um dos suportes privilegiados pelo qual os discursos dos emudecidos transitam, pois, para a Literatura, tudo faz parte da força de *mathesis*, de que tratou Roland Barthes, ou seja, da incorporação dos inúmeros saberes do mundo, o que torna as histórias esquecidas importantes elementos discursivos. “Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, s/d, p. 18). A literatura abarca todos os saberes, uma vez que sua matéria-prima é a humanidade e o que nela há.

Nesse sentido, as histórias de duas crianças que não vão à escola; de um homem que mal se comunica com os seus e com os que estão ao seu redor porque, da mesma forma que os meninos que não vão à escola, foi alijado do processo de desenvolvimento da linguagem crítica e das relações interpessoais que promovem a sociabilidade; ou de uma mulher que teme a todo momento a sequeidão da terra podem não ter espaço nos registros da historiografia oficial dos anos 1930 do Brasil, mas ganham voz no discurso literário, que as lança inclusive de volta à historiografia oficial, ao apontar as limitações desta e por mostrar as contradições do **falar-por**, como no caso do romance de Graciliano Ramos.

Em *Vidas secas*, há espaço para se falar da fome, da pobreza e da ignorância, o que em tempos de capitalismo tardio e de fome que, em 2021, assola mais de dez milhões de pessoas no Brasil (com grave aumento desse quantitativo no atual período de pandemia), demonstra que ao acúmulo de riquezas opõe-se o absoluto da miséria. O romance, decorridos mais de oitenta anos de sua publicação, ainda tem muito a acrescentar às pesquisas de hoje, em múltiplas frentes. A literatura é, assim, uma espécie de reagente ao tempo histórico e de registro, motivo pelo qual se pode afirmar que seus poderes (**poder** como aquilo que se pode mediante a) não se esgotam no seu tempo presente. Literatura é, também, uma forma de consciência no combate à desigualdade. Diferentemente do que acreditava Benjamin sobre a isonomia entre os homens, a

literatura – ainda que de forma utópica – não espera pelo Apocalipse para que se consume a valorização de todos, pois quem sente fome e medo, os que sofrem violência física e tantos outros males não têm consolo na perspectiva de que devem continuar padecendo até que, ao fim da História, justiça e equidade sejam feitas.

No romance, encontram-se Fabiano, sinha Vitória e seus dois filhos, meninos não nomeados, como os protagonistas humanos. Baleia é um animal e, como tal, comporta-se em grande parte de forma alheia aos conflitos da alma humana. A animalidade de Baleia transparece claramente no tratamento que o narrador dá à situação de Baleia, no momento em que a cadela come, junto da família, os restos de seu companheiro de viagem, o papagaio: “Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto” (RAMOS, 2013, p. 11). Diferentemente de Baleia, os sujeitos da família reagiram com tristeza, calados pela violência do fato, como mentalizou sinha Vitória, em suas lembranças, a respeito da morte do papagaio:

Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo, ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. (RAMOS, 2013, p. 11-12)

No que toca ao enredo da obra, a vida do sertanejo era assunto de destaque nas produções do período em que a obra foi publicada, hoje estudado pela historiografia literária sob a denominação de Romance de 30, Neorrealismo ou Segunda fase do Modernismo brasileiro. Chama a atenção como, em meio a um período político repleto de contradições referentes às possibilidades de se viver a modernização do país, a literatura da década de 1930, ou mais especificamente, as narrativas produzidas, apontavam majoritariamente para o sertão e para outras regiões não incluídas no projeto modernizador da Era Getúlio Vargas.

As árvores secas, o chão de barro rachado e os animais mortos compõem um cenário de pouca vida, tal qual se pode afirmar ser o interior dos protagonistas ao caminharem em busca de alimento, água e teto. Diretamente ligada a isso, a chuva é a solução para ambas as sedes – a sede da natureza e dos homens fisicamente ressecados e a sede do espírito humano por qualidade de vida. Com a chuva, novamente há vida para a fauna e flora do sertão, ao passo que se regam as esperanças de uma vida melhor para os sertanejos.

Uma vez instalados Fabiano, sinha Vitória e seus filhos, na fazenda, presenciam os primeiros sinais de chuva e, com eles, a esperança de que viverão dias melhores dali em diante. Chega também com a chuva o dono da fazenda, o qual, após humilhar Fabiano, o recebe como empregado, em condições

injustas de trabalho. A narrativa, então, se desenrola no período em que estão sob o teto de outrem, cuidando dos bens de outrem. Nesse ínterim, o leitor é convidado a conhecer os medos e esperanças dos adultos e as curiosidades, os temores e os sonhos das crianças. Ao fim da obra, novamente a seca se apodera da vegetação, do gado e dos homens. Fabiano e sua família mais uma vez iniciam uma peregrinação sem destino certo, num deslocamento doloroso e esperançoso tal como começou o primeiro quadro, um ciclo fechado e aparentemente repetitivo, num tempo que parece se repetir sem jamais se inovar. Novamente, em um deslocamento tanto dos corpos em busca de fugirem da morte quanto das mentes à procura de esperança, sinha Vitória aponta para o cerne do que nos parece ser a caminhada errante da família: "Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejam carniça. Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido?" (RAMOS, 2013, p. 120).

Diante de tais condições de vida, quem seriam sinha Vitória, Fabiano e meninos mais novo e mais velho para a História com **H** maiúsculo? Sem habitação, sem trabalho digno, sem acesso às instituições de ensino, vítimas da fome e com vidas marcadas por perdas, convém afirmar que as personagens de *Vidas secas* são seres **dominados**, os **perdedores**, que se movimentam ao sabor dos vencedores da História. Não obstante se trate de personagens da ficção, analisá-las na perspectiva histórica proposta por Benjamin não é incoerente, visto que a literatura é um discurso híbrido, misto inseparável de ficção e representação social. Assim, acredita-se aqui que as personagens criadas dão vozes a sujeitos reais, entes que possuem correspondência no mundo socialmente constituído, além da matéria-prima que os fazem compor a obra de modo singular.

JUSTAPOSIÇÃO DA OBRA AO MOMENTO DE SUA PUBLICAÇÃO: VARGAS

Pensando-se o mundo real no momento de produção de *Vidas secas*, o contexto político brasileiro oferece passagens para a leitura da obra que são produtivas quando pensada a figura do perdedor, na perspectiva benjaminiana. Em 1937, um ano antes da publicação da obra, Getúlio Vargas impôs ao Brasil a ditadura conhecida como Estado Novo. A postura ostensiva de combate ao que foi chamado de ameaça comunista desdobrou-se em prisões arbitrárias e força militar contra os civis. Graciliano Ramos foi um dentre homens e mulheres presos por acusações de origem autoritária.

O governo Vargas foi o momento histórico brasileiro em que as leis trabalhistas foram criadas, o que beneficiou a muitos. Contudo, simultaneamente a esse olhar lançado aos pobres trabalhadores, há uma omissão

muito grande no que diz respeito ao amparo a pobres de outras regiões para além das localizadas no sul do país. Tal postura é coerente com os interesses da agenda de Vargas, uma vez que seu plano industrializador do Brasil visava às capitais, locais de maior concentração do poder aquisitivo. Ou seja, incentivar a mão de obra nessas regiões significava viabilizar a industrialização desejada. Quanto à população das demais regiões, se algo foi feito para eles, foi de pouco alcance. *Vidas secas* desponta historicamente nesse momento da vida nacional, em que o centro-sul recebe destaque a ponto de metonimicamente configurar-se como a face do país inteiro. Com um desenvolvimentismo pautado na industrialização e no progresso de fábula, qual o interesse em tratar da seca que destrói a terra, expulsa o homem, oprime mulheres e crianças pobres?

O esquecimento do Nordeste foi documentado por Antônio Jorge Siqueira, professor de História e Ciência Social da Universidade Federal de Pernambuco. Em seu texto, intitulado *Getúlio Vargas e o Nordeste* e publicado pelo *site* da Fundação Joaquim Nabuco, Siqueira afirma:

É a vigência de um tipo de poder que não apenas centraliza, mas comanda, toma iniciativas, reprime, coopta e doutrina. No pós-guerra, sem o perigo do nazismo e do fascismo e ante o pavor dos governos comunistas, a classe trabalhadora ganha espaço, as instituições ganham novas leis, porém se paga preço alto com a captura oportunista dos trabalhadores. O Estado se moderniza, é verdade. A sociedade civil, no entanto, empobrece com o perfil autoritário do desenho político. Com o seu antiliberalismo retórico a cidadania perde com a preterição dos direitos individuais. Com a massificação corporativista anulam-se os direitos coletivos e sociais. Com a exacerbação do papel das lideranças, a política é desqualificada e os direitos sociais usurpados.

Neste contexto, o trabalhismo vira partido político oficial, o sindicalismo vira peleguismo, os ganhos sociais viram populismo. É um legado obscurantista que o país não esquece. E Pernambuco lembrará a autoria de frases de efeito como estas: “Quem não puder viver, que morra!”, “A democracia é um pau seco”, “Vim para criar a emoção do Estado Novo” e “Voto não enche barriga de ninguém”. Lamentavelmente não podemos dissociar semelhante postura de um legado político negativo da era Vargas. (SIQUEIRA, 2020)

É nesse momento de apagamento de direitos que *Vidas secas* é publicado. Importa, para o poder vigente de então, a fábrica e seus benefícios para o capital. Já para os locais não centralizados nesse plano industrializador, tal

como cita o professor Siqueira, restam discursos como “Quem não puder viver, que morra!”. No momento em que todas as luzes estavam acesas para a indústria, a literatura é como um feixe sutil de luz apontado para realidades desconhecidas por muitos e desprezadas pelo governo. A literatura produzida na década de 1930 é apontada, pelos leitores que primeiro recepcionaram as produções, como sendo um *locus* de conhecimento. É isso que conta Antonio Candido, em seu momento de fala no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos de *Angústia*, ocorrido em 2011. O simpósio foi organizado pela Editora Record, com palestras em alguns estados brasileiros. A abertura ocorreu na Universidade de São Paulo (USP) e contou com a presença de Antonio Candido, o qual, ao compartilhar sua experiência de leitor da obra de Graciliano Ramos (ou seja, antes do reconhecimento como crítico e teórico literário), disse:

Então, o romance brasileiro foi, em grande parte, sob certos aspectos, um romance de descoberta. (...). A segunda coisa, talvez pra mim até mais importante que essa, é que esse romance me aproximou do pobre e do desvalido, porque os romances, por acaso, que me caíam na mão naquele tempo, eram sobretudo romances da vida urbana ou romances regionalistas de cunho pitoresco, em que, praticamente, o homem rural era tido como objeto de curiosidade. Inclusive se imitava-se a fala deles. Foi a primeira vez que eu li romances sobre a vida do negro, sobre a vida do trabalhador de cacau, sobre o jagunço, de modo que me aproximou muito. É curioso que pra minha geração esses romancistas tiveram também uma grande função de radicalidade. De radicalidade. Quer dizer, eles nos habituaram (eu penso sempre em mim, nos meus colegas em todo o Brasil, as pessoas que eu conhecia), nós começamos a ver o Brasil pobre, o Brasil esquecido, o Brasil espezinhado. (...). Foi uma espécie quase de projeto. A impressão é a de que foi um projeto. Esse projeto não houve racionalmente, os escritores não se reuniram para dizer “vamos tratar do pobre, vamos tratar do desvalido”. Foi o momento histórico que levou a isso, porque foi o momento em que as classes sociais foram sacudidas no Brasil com a decadência da oligarquia e a entrada do operário na vida política, e esse momento é muito importante. (...). Nesse movimento teve uma importância extraordinária o que se chamava Romance do Nordeste, o romance nordestino (...) que como um movimento, foi aí, vamos dizer, que o nordeste se impôs ao Brasil. Isso, para os brasileiros que não eram do Nordeste, foi extraordinário, como conhecimento do seu país e como introdução de uma nova visão da realidade. (TV CULTURA, 2011)

Nessas palavras, Candido constata a importância de se destacar a leitura sincrônica dos Romances de 30, no momento de lançamento das obras, uma leitura para além da fruição estético-literária. Como defende Roland Barthes, a *mathesis* se impõe para os leitores que queiram aprender sobre história, geografia e situação político-econômica dos brasileiros esquecidos no **Brasil das regiões do norte**. Conhecer as existências social, geográfica, familiar, intelectual e as demais, em meio à seca e a um momento histórico no qual ainda não havia a globalização das notícias, como se tem hoje, era um presente vivenciado pelos escritores ditos regionalistas, que acabaram informando sobre o Nordeste e formando um público leitor crítico no restante do país. Outros escritores de literatura como Ramos também atuaram como significativos agentes políticos, ao proporcionarem o desocultamento de realidades omitidas pelas esferas governamentais.

Os livros de História, frequentemente, registram com destaque o período de governo do presidente Getúlio Vargas. Na seleção da História dominante (sem, contudo, ignorar que o fazer histórico tem se autocriticado e buscado uma produção mais democrática), falar do discurso vencedor de industrialização é mais empático com o dominador, se comparado a registrar a realidade dos perdedores que viveram em miséria de recursos hídricos, dado estarem em uma região brasileira não priorizada pela esfera federativa. Esse lugar na memória do país, que não foi possível mediante a História, existiu e existe mediante a, também, literatura. Em um distanciamento claro do afirmado por Vargas, que dizia “Quem não puder viver, que morra!”, a literatura possibilitou a vida – porque a lembrança – desses seres humanos sertanejos.

Em uma camada mais profunda de percepção da obra, para além da superfície do texto, toma-se como significativa a leitura de uma **trapaça salutar** (para fazer uso da expressão de Barthes) de Graciliano, ao fazer complexa crítica ao autoritarismo político de seu momento. Trapaça salutar porque de dentro do objeto criticado se dá a crítica: mesmo sob acirrada censura, Ramos soube falar do Brasil, metaforizando-o mediante o sertão. Uma leitura pouco crítica não é capaz de perceber essa façanha, por isso a obra não foi impedida de ser publicada. Em um primeiro momento, trata-se apenas de uma obra regionalista. Contudo, com olhos crítico-políticos, percebemos como cada brasileiro era um potencial Fabiano, passível de encarceramento ao gosto do braço armado arbitrariamente. Pode-se dizer que, sob certa especificidade, os civis que viveram no governo Vargas podem ser lidos como Fabianos, quando se trata de pensar o Estado Novo: ou abaixando a cabeça e declarando que “governo é governo” (RAMOS, 2013, p. 107) ou revoltando-se com a autoridade desonesta de soldados amarelos.

Na obra, são poucas as vezes em que se pode perceber Fabiano contrariado frente ao poder que uma roupa, a farda, dá a homens que, apesar de fracos e pequenos, tornam-se capazes de agredi-lo. Momentos pontuais, porém muito latentes, da obra de Graciliano, nos quais Fabiano

questiona esse direito de subjugar que a botina concretiza em soldados amarelos franzinos. Essa autopercepção do seu lugar de homem socialmente perdedor e dominado é mais um motivo pelo qual não se concorda aqui com as afirmações de que ele e sua família são iguais aos bichos, ao ponto de serem entendidos como animalizados. Baleia não se percebe como sujeito injustiçado pelos poderes políticos (o mais próximo a isso para a cadela é se sentir incomodada com o falatório ou com a falta de ossos na panela), mas Fabiano sim. A passagem em que analisa o soldado amarelo como um ser pequeno e fraco, capaz de subjugar a todos apenas por ter uma farda, é o momento por excelência da obra em que a estrutura social como um todo é evocada para ser problematizada:

Mas então... Fabiano estirava o beijo e rosnava. Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, dava-lhes surra. Não entendia. Se fosse uma criatura de saúde e muque, estava certo. Enfim apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura. Mas aquilo... Soltou uns grunhidos. Porque motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas. Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria. (RAMOS, 2013, p. 105)

Somada a percepção de que a autoridade exercida pelo soldado é puramente arbitrária, logo, não natural, Fabiano também ascende em sua reflexão o orgulho dos que são punidos pelo autoritarismo. Isso porque apanhar de governo significa não concordar com seus desmandos injustos. Esse olhar de alguém que não compactua, de alguém que questiona e deseja uma realidade diferente, pode ser lido como um fragmento da realidade de cerceamento político do momento histórico vivido por Graciliano e seus contemporâneos. Fabiano afirma por muitos ao refletir que “não é desfeita”, mas sim motivo de “orgulho” (RAMOS, 2013, p.105) ser preso por se opor ao não democrático. Tal insatisfação com a limitação dos direitos civis será sempre compartilhada aqui por todos os que se encontrarem e se perceberem debaixo do punho férreo do autoritarismo. *Vidas secas* é, também, esse lugar atemporal de encontro afetuoso e perseverante daqueles que buscam mais do que lhes é injustamente permitido exercer de atuação político-social.

Outro ponto de identificação das limitações retratado na obra está no não lugar de fala (que propositalmente é criado no plano estético da obra) das pessoas centralizadas. Dado que são perdedoras, as personagens de *Vidas secas* são logo percebidas como tal ao não terem autonomia na contação de suas

próprias efabulações e ações. Ao que nos parece, Graciliano Ramos soube perceber com sensibilidade o quão incoerente seria construir uma narrativa em que pessoas tão introspectivas, truncadas e traumatizadas dominassem a linguagem a ponto de narrarem suas vidas em primeira pessoa. Contudo, um olhar alheio, de um puro observador, não alcançaria as fissuras psicológicas que tanto acrescentam à obra. Diante disso, o narrador mostra-se o ideal, num entre-lugar que possibilita rebuscamento e fluidez linguística, sem que se perca a coerência quanto à precária condição de fala.

CONCLUSÃO

A linguagem é uma ferramenta única, em suas possibilidades e limitações. Toda e qualquer forma de uso dada à língua carregará essa dupla qualificação. A História maiúscula, como área de saber que parte do registro, não foge de tal impasse. Portanto, a literatura, por mostrar suas opacidades, é uma maneira de leitura e escrita do mundo mais disposta a transparência. O fazer artístico-literário pode ser também entendido como um lugar propício para tratar daquilo que nos debates político-sociais é ignorado – e não furtivamente. Dessa forma, tal como Benjamin afirmou, pequenas histórias compõem a História oficial. Escolhida a obra *Vidas secas* como *corpus* literário deste trabalho, buscou-se apontar para a evidência de que a obra promove memória a seres esquecidos, ao conceder voz, ainda que indiretamente, aos **perdedores do sertão**.

Em suma, defendeu-se que a literatura, uma atividade não utilitária, desponta como fonte de fruição que não demite a política, mas seu discurso não se coloca como a verdade, ao contrário, demanda inúmeras possibilidades de reflexão que por vezes nos passam despercebidas. Cabe, por fim, não omitir que a literatura trata também do discurso dos vencedores. Isso mostra a coerência de seus postulados: se tratasse apenas do discurso dos eludidos pela História, em vez de se apresentar mais aberta aos grandes e pequenos relatos, aos microdiscursos e à macropolítica, ela estaria igualmente flertando com binarismos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 1. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

- BORGES, V. P. *O que é história*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CANDIDO, A. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura*: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- ISER, W. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 384-415.
- KOCH, I. *Argumentação e linguagem*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MATE, R. *Meia-noite na história*: comentário às teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história. Tradução de Nélío Schneider. São Leopoldo: UNISINOS, 2011.
- RAMOS, G. *Infância*. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- _____. *Vidas secas*. 121. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- REBELLO, I. S. As classes populares e as duras cavalgadas da vida: uma leitura de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. *Soletras*, n. 10, São Gonçalo, jul./dez. 2005, p. 85-96.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 27. ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. (Org.) *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 73-98.
- SIQUEIRA, A. J. *Getúlio Vargas e o nordeste*. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/index.php/ultimas-noticias/192-observanordeste/observanordeste/2083-getulio-vargas-e-o-nordeste>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- TV CULTURA. *Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro Angústia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- WHITE, H. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994, p. 97-116.



É ISTO UM HOMEM? DE PRIMO LEVI: A HISTÓRIA E A MEMÓRIA ENTRE RUÍNAS E REDENÇÃO¹

IS THIS A MAN? BY PRIMO LEVI: THE HISTORY AND THE MEMORY BETWEEN
RUINS AND REDEMPTION

Rosane Marins de Menezes²

Artigo submetido em: 21 abr. 2021

Data de aceite: 25 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: *É isto um homem?* de Primo Levi constitui-se em uma narrativa testemunhal na qual história e memória são elementos fundamentais desencadeadores do enredo, fazendo-o ultrapassar o estatuto de mero relato autobiográfico e compor uma memória coletiva. Configurando-se como “ruínas” (AGAMBEN, 2008, p. 162), segundo Giorgio Agamben, que associa a ruína ao resto, às lacunas históricas existentes sobre a *Shoah*, o testemunho de Levi traz para o presente vestígios de um tempo de violência que deve ser revisitado, conhecido e reinterpretado. Trabalhando sua escritura no limiar da linguagem e equilibrando-se entre esquecimentos e lembranças, Levi cumpre o projeto de redenção de Walter Benjamin dando voz aos vencidos da história e apontando para a renovação de uma conduta ética no presente.

Palavras-chave: História. Memória. Redenção. Ruínas. *Shoah*. Walter Benjamin.

ABSTRACT: *Is this a man?* by Primo Levi constitutes a testimonial narrative where history and memory are fundamental elements that trigger the plot, making it go beyond the status of a mere autobiographical report and compose a collective memory. Configuring itself as “ruins” (AGAMBEN, 2008, p. 162), according to Giorgio Agamben, who associates the ruin with the rest, with the existing historical gaps about *Shoah*, Levi's testimony brings to the present traces of a time of violence which must be revisited, known and reinterpreted. Working his writing on the threshold of language and balancing himself between forgetfulness and memories, Levi fulfills Walter Benjamin's redemption project, giving voice to the losers of history and pointing to the renewal of an ethical conduct in the present.

Keywords: History. Memory. Redemption. Ruins. *Shoah*. Walter Benjamin.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil.

² Mestranda do Curso de Letras e Linguística (Estudos Literários) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1454112504668908> / <https://orcid.org/0000-0003-0580-4166>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Os conceitos de história e memória estão intimamente ligados na medida em que dialogam entre si, interpenetram-se e complementam-se, constituindo-se como fundamento para a compreensão do ser humano enquanto ser social, sendo, por isso, preponderantes nos estudos das Ciências Humanas. A memória, longe de se configurar como uma cópia fiel do passado seria antes uma reconstrução contínua passando por atualizações do passado. Quanto à história, conceito complexo, profundo e difuso, mais do que postula Marc Bloch, a saber, que a história seria “a ciência dos homens no tempo” (LE GOFF, 1996, p. 23), ganha maior profundidade com Ricoeur, o qual diz que a história só adquire estatuto de história quando abre mão de ser um discurso absoluto, posto que “A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tornar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da longura histórica” (p. 21).

É isto um homem? de Primo Levi em sua riqueza literária e histórica compreende essas duas dimensões da existência humana, já que testemunha sobre o evento histórico mais trágico do séc. XX. O autor constrói o seu relato baseado em fatos reais, obviamente atravessado por suas valiosas impressões subjetivas, o que é marcador da sua experiência. Além disso, Levi escreve movido por um objetivo ético e político de registrar a memória do episódio catastrófico, a memória da ofensa, retirando, assim, do anonimato aqueles que foram silenciados pelo trauma ou pela morte.

O presente artigo, portanto, pretende investigar de que forma a memória individual de Primo Levi construída a partir da sua experiência subjetiva e intersubjetiva passa a constituir uma memória e identidade coletivas. Para tanto, em um primeiro momento, será feita uma análise estilística e crítico-interpretativa

da obra a fim de verificar a forma quase científica utilizada por Levi na construção do seu discurso testemunhal e, nesse sentido, verificar em que medida seu estilo contribui para a veracidade do relato. Em sequência, será explorada a construção desse testemunho frente ao fato traumático dissociador do discurso simbólico, o que leva o autor a trabalhar com uma linguagem insuficiente e sob um chão testemunhal aporético. Por último, será considerado o instigante processo que faz com que o testemunho da história e da experiência privativa passem a constituir uma memória coletiva e social.

É ISTO UM HOMEM? E O REGISTRO DA MEMÓRIA DA OFENSA: CONSIDERAÇÕES SOBRE ESTILO E LINGUAGEM

Talvez o maior traço de Levi tenha sido justamente o de tornar dizível o que a muitas almas puras pareceria inefável, dar concretude e visibilidade ao "mundo às avessas" – como se referia a Auschwitz – traduzir o horror absoluto em palavras claras, cristalinas, e às vezes até jocosas.

(Maurício Santana Dias)

Agamben, em seu livro *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* vai citar seu conceito de "ruínas" (AGAMBEN, 2008, p. 162), que seriam as lacunas, os silêncios, os restos da história da *Shoah* os quais abririam possibilidades várias de preenchimento e/ou manifestações sobre tal catástrofe, tanto por parte das testemunhas integrais, que seriam os sobreviventes, como também das testemunhas por aproximação, que seriam aqueles que falam por quem foi impossibilitado de falar, seja pela morte, seja pelo efeito silenciador do trauma. O que parece ser fundamental em tudo isso é o modo como tais ruínas são vistas, sob que ângulos são consideradas e em que medida, como vestígios que são, colocam em movimento o que restou da barbárie.

Isso se dá especialmente em se tratando do testemunho da *Shoah* por ter este uma natureza dicotômica que transita entre a necessidade ética de utilizar-se da linguagem para narrar e a impossibilidade de fazê-lo. Por isso, o relato testemunhal caracteriza-se como uma fala interrompida pelo tropeço do trauma e pela limitação da linguagem. Segundo afirma Levi: "Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem" (LEVI, 1988, p. 32).

Em *É isto um homem?* as ruínas da história da *Shoah* chegam pelo viés da literatura que se posiciona como *locus* de advertência e arquivo, bem como de resistência aos esquecimentos, apagamentos e a todos os movimentos de

contramemória referentes aos flagelos históricos, a fim de que estes jamais se repitam. Sobre isso, afirma Alice Ferreira:

(...) o que se destaca nessas três concepções da ruína enquanto latência é a possibilidade de manifestação dos fenômenos históricos depois de um tempo, com o intuito de resgate, de reinterpretação e também de uma concepção da memória a partir do estatuto ético centrado nos sujeitos históricos. (FERREIRA, 2017, p. 2)

Nesse sentido, *É isto um homem?* expressa uma denúncia, uma agonia, uma angústia, não tanto na sua forma, mas no seu conteúdo. Levi constitui-se em um dos mais importantes testemunhos escritos em primeira pessoa sobre o genocídio nazista, segundo os críticos literários e historiadores, na medida em que consegue conjugar relato de experiência e estilo literário, que viria a ser a nova fórmula de uma estética que surgiria como exclusiva do século XX, carregado que foi de catástrofes históricas e culturais e, por isso, marcado por violência e políticas de destruição humana.

Com sua abordagem analítica, quase científica, e do ponto de vista de observador atento às relações que se estabeleciam no campo de extermínio nazista, Levi consegue fazer do seu relato testemunhal uma plataforma de estudo das relações humanas e, simultaneamente, fornecer dados reais do que ali acontecia, sem ser parcial, sem julgamentos, como alguém que observa e analisa para testemunhar com a máxima fidelidade. Afirma Levi:

Este meu livro, portanto, nada acrescenta, quanto a detalhes atroz, ao que já é bem conhecido dos leitores de todo o mundo com referência ao tema doloroso dos campos de extermínio. Ele não foi escrito para fazer novas denúncias; poderá, antes, fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana. (LEVI, 1988, p. 7)

Mário Barenghi defende a ideia de que, por todo seu estilo e abordagem linguística, Levi produz em sua obra “um forte acento de sinceridade e confiança que jorra da sua escrita” (BARENGHI, 2015, p. 16) não somente pelo que afirma de modo reflexivo, analítico e suave, mas principalmente por seu cuidado em não ser assertivo em tudo, chegando a impor a si mesmo e às suas reflexões muitas interrogações. Nosso autor chegou a autodefinir-se certa vez como “sociólogo amador” (LEVI, 1997, p. 278), tamanho era seu interesse pelo ser humano e suas múltiplas variações quando em face de situações-limite. O trabalho meticuloso de Levi torna-se fundamental para a legitimação de sua obra como fonte

histórica, uma vez que nas décadas posteriores ao século XX houve uma proliferação de testemunhos em primeira pessoa de sobreviventes dos campos de extermínio nazistas. Referindo-se a esse período, afirma Seligmann-Silva:

Se Annette Wieviorka fala de uma “era do testemunho”, a partir do seu estudo da história dos testemunhos da Shoah, é porque esse evento encontra-se no centro da construção de uma nova modalidade de relação com o passado, que revoluciona, a um só tempo, as modalidades tradicionais da memória e da historiografia. O testemunho é o vetor dessa nova “disciplina”. Nele, de um modo característico para a nossa pós-modernidade, o universal reside no mais fragmentário. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 80, ênfase no original)

No entanto, o chão testemunhal é considerado aporético, pois sinaliza que além da história que circunda o indivíduo que testemunha existe o olhar do próprio indivíduo com sua interpretação subjetiva dos fatos narrados. Na verdade, os dois lados, a história e o indivíduo, complementam-se, pois não seria possível compreender o sofrimento pessoal de cada indivíduo sem levar em conta o contexto histórico que o envolve, nem seria possível compreender na sua dimensão mais profunda um evento histórico sem considerar os indivíduos que dele participaram. Nas análises testemunhais, portanto, faz-se necessário utilizar o microscópio e a lupa, observar o contexto macro, como também o micro.

Levi produz seu relato, antes de tudo, impulsionado por uma necessidade interior de organizar suas lembranças, ordenar seus pensamentos, algo que pode ser visto como uma libertação interior do trauma. Ele afirma:

A necessidade de contar aos outros, de tornar os outros participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. **O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior.** (LEVI, 1988, p. 8, ênfase acrescentada)

Concomitantemente, Levi prioriza em toda a sua narrativa o testemunho fiel da experiência concentracionária objetivando a transmissão da

memória da ofensa³, a memória da catástrofe, a fim de evitar sua reincidência, o que seria um objetivo político do autor, obviamente, além de um compromisso claro com a memória social. Levi escreve:

Uma única resposta é possível. Não é lícito esquecer, não é lícito calar. Se calarmos, quem falará? Certamente não os culpados e seus cúmplices. Se não dermos nosso testemunho, num futuro próximo as ações da barbárie nazista, por sua própria enormidade, poderão ser relegadas às lendas. Portanto, é preciso falar. (LEVI; SCARPA, 2015, p. 66)

A apurada análise de Levi dava-se sempre em favor da memória, por ele adjetivada tanto de maravilhosa, quanto de falaz, características que expressam simultaneamente o poder e a fragilidade desse atributo humano. Nesse sentido, Levi opta por ser uma testemunha dupla: narrar enquanto testemunha que vivenciou o ocorrido e narrar enquanto testemunha ocular dos acontecimentos. Seria, portanto, pertinente especular de que forma o autor estabelece essa relação entre testemunho e memória, testemunho da experiência e testemunho da história, memória do evento, memória individual e memória coletiva.

É isto um homem? possui um tom diarístico, onde Levi relata os acontecimentos cotidianos mais significativos de sua experiência enquanto prisioneiro de Auschwitz. Por todo o relato observa-se que o autor se equilibra entre a memória e o esquecimento, procurando vencer a dor de relembrar tudo o que lá viveu, mas sempre enfatizando que aquele sofrimento específico dos campos de concentração tem o poder de anular no homem quaisquer códigos morais que possa ter. Levi encarrega-se, então, de tecer uma meticulosa descrição dos acontecimentos, do sofrimento dos seus companheiros e da ameaça constante da morte que os rondava. Tamanha riqueza de detalhes é relatada no tempo verbal presente do indicativo, o que aproxima o leitor da realidade do que está sendo narrado, fazendo com que um viés de angústia mescle-se à narração permeando-a

³ Primo Levi dedica um capítulo do seu livro *Os afogados e os sobreviventes* para falar da “memória da ofensa” (LEVI, 2016, p. 17), expressão que criou, significando que a ofensa seria toda a dor, sofrimento e vergonha sofridos pelos prisioneiros dos campos de concentração. Enfatiza que a ofensa é absolutamente “insanável” (p. 18), e que arrasta-se pelo tempo perpetuando as torturas sofridas. Levi chega a transcrever para o seu texto um excerto das duras palavras de Jean Améry, filósofo austríaco torturado pela Gestapo por militar na resistência belga e depois deportado para Auschwitz por ser judeu: “Quem foi torturado permanece torturado. (...) Quem sofreu o tormento não poderá mais ambientar-se no mundo, a miséria do aniquilamento jamais se extingue. A confiança na humanidade, já abalada pelo primeiro tapa no rosto, demolida posteriormente pela tortura, não se readquire jamais” (p. 18). Levi ainda faz outra importante referência sobre a ofensa da tortura, dizendo: “Verdadeiramente, somos induzidos a pensar que, no Terceiro Reich, a escolha melhor, a escolha imposta de cima para baixo, fosse aquela que comportava a máxima aflição, o máximo esbanjamento de sofrimento físico e moral. O ‘inimigo’ não devia apenas morrer, mas morrer no tormento” (p. 98).

por completo. Tal recurso usado por Levi parece ser um traço característico comum às autobiografias de vítimas sobreviventes de massacre. Levi relata:

Isto é o inferno. Hoje, em nossos dias, o inferno deve ser assim: uma sala grande e vazia, e nós, cansados de pé, diante de uma torneira gotejante mas que não tem água potável, esperando algo certamente terrível, e nada acontece, e continua não acontecendo nada. Como é possível pensar? Não é mais possível; é como se estivéssemos mortos. Alguns sentam no chão. O tempo passa, gota a gota. (LEVI, 1988, p. 25-26)

Levi explora, também, uma linguagem sensorial, procurando descrever com abundância de detalhes as sensações no nível físico, recurso que faz com que a narrativa torne-se marcante sem ser emotiva, possibilitando ainda mais a identificação do leitor com as situações narradas, na medida em que a narrativa construída aproxima-o da realidade dos *Lager*, catapultando-o, por assim dizer, para dentro do contexto concentracionário. A linguagem utilizada por Levi, de modo geral, é analítica, mais reflexiva e autorreflexiva do que provocadora ou acusatória, o que acentua o contraste entre o conteúdo e a forma da narrativa. Não que Levi isente os culpados dos seus crimes, mas sua perspectiva de vingança se dá no sentido de uma reparação legal. Com efeito, quando se trata da barbárie nazista ocorrida nos campos de extermínio, a simples delimitação entre bons e maus torna-se muito simplista face as relações sociais estabelecidas entre suas vítimas e opressores. Levi sabia que uma visão maniqueísta que se pretendesse definidora das interações cotidianas formadas nos *Lager* seria de uma natureza quase que ingênua. Daí, ele cria o conceito de *aria grigia*. Conforme comentário de Lucas Amaral de Oliveira:

Dentre tais relações, talvez as que se desenharam de maneira mais paradigmáticas foram as que ocorreram no interior daquilo que o autor definiu, metaforicamente, como a *zona grigia*, a “zona cinzenta”, isto é, o local onde a piedade e a brutalidade coexistiam, “no mesmo indivíduo e no mesmo momento, contra toda lógica” (Levi, 2004c, p.48), um espaço extremo de indistinção, fronteiro, incomensurável e bastante incerto. Assim, Levi deixa claro que as bipartições *nós e eles*, *amigos e inimigos*, por exemplo, se apresentam como insuficientes para caracterizar o que aconteceu dentro dos campos, pois não permitem compreender a existência de figuras híbridas que obscureciam a diferenciação vítima/algoz que todo recém chegado esperava identificar nos Lager. (OLIVEIRA, 2013, p. 64, ênfase no original)

De qualquer forma, tal linguagem imparcial que cuida em transmitir e analisar os episódios drásticos dos campos será o grande diferencial de Levi em sua literatura. Há, também, um toque de rebuscamento na construção narrativa, pois Levi se utiliza de metáforas elaboradas a partir de clássicos da literatura, como por exemplo, o paralelo que constrói entre Auschwitz e o inferno descrito na obra *A Divina comédia*, de Dante Alighieri. Além disso, o autor tece referências à mitologia grega e à filosofia clássica. Não somente metáforas e comparações diretas se fazem presentes na narrativa, mas *É isto um homem?* carrega em si um forte traço intertextual.

O TESTEMUNHO E A HISTÓRIA À CONTRAPELO: O SILÊNCIO, A VERGONHA E A REDENÇÃO

Na relação que mantém com o passado, a memória humana é sempre conflitiva, dividida entre um lado sombrio e outro ensolarado: é feita de adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos.

(Joël Candau)

Apesar do seu objetivo de transmitir o fenômeno da Auschwitz, estando ainda prisioneiro no campo em Auschwitz, Levi temia que seus futuros ouvintes não lhe dessem crédito face ao horror inaudito daquele evento. Foi de tal intensidade esse seu receio que chegava a sonhar de modo recorrente que, diante do seu relato, os ouvintes se retiravam, se negavam a ouvir sua história de morte e vergonha, como se de alguma forma pudessem ser alcançados e/ou desvelados por ela. Na verdade, Levi relata em seu livro *Os afogados e os sobreviventes* que as primeiras notícias que se difundiram entre os judeus, em 1942, a respeito dos campos de extermínio nazista eram sobremodo vagas, mas ao mesmo tempo eram de tamanha crueldade e de motivações tão complexas e absurdas que logo foram rejeitadas pelo público. Levi segue dizendo que tal rejeição foi prevista pelos criminosos genocidas e chegou a transcrever a fala dos capatazes SS que, divertindo-se, avisavam aos prisioneiros que já eram os vitoriosos na guerra contra eles, uma vez que ninguém restaria vivo daquele genocídio e mesmo que alguns sobrevivessem e contassem o que lhes havia ocorrido não lhes dariam crédito devido à monstruosidade do evento. Os SS completavam sua fala afirmando com soberba: “Nós é que ditaremos a história dos *Lager*” (LEVI, 2016, p. 7). Isso explica o pesadelo de Levi e de tantos outros porque, tempos depois, ele descobre que esse sonho é também sonhado por quase todos os seus companheiros prisioneiros do campo. Afirma Levi:

(...) mas desde agora é importante ressaltar como **ambas as partes, as vítimas e os opressores, tinham viva a consciência do absurdo e, portanto, da não credibilidade daquilo que ocorria nos Lager**, e podemos aqui acrescentar, não só nos Lager mas nos guetos, nas retaguardas da frente original, nos postos de polícia, nos hospitais para os deficientes mentais. (LEVI, 2016, p. 8, ênfase acrescentada)

O pesadelo de Levi e dos outros prisioneiros era autêntico, pois seria justamente a possível descrença dos ouvintes que, de certa forma, invalidaria ainda mais a violência sofrida, o que cortaria a possibilidade de redenção para os que lá morreram, visto que sem crédito não haveria rememoração e sem rememoração não existiria a chance de redenção. Sem falar que todo vencedor é o dono da verdade, podendo manipulá-la como lhe convier. Assim, a possível falta de crédito no evento por parte do público somada a uma **verdade** histórica contada pelos vencedores tornava-se a extrema ameaça que se traduzia em forma de pesadelos para Levi, mas que também lhe servia de desafio e incentivo. Contudo, devido a esses dois fatores, o problema da legitimação do testemunho estava posto.

Nesses ouvintes descrentes que denegavam os fatos, que tampavam os ouvidos desesperados havia medo e pudor, já que os protagonistas do projeto desumano relatado não eram animais irracionais, mas seres humanos da mesma espécie desses ouvintes, feitos da mesma matéria. Tal rejeição ao assunto avançou pelos anos afora após o evento, ao ponto de Primo Levi em 1955 escrever:

A dez anos da libertação dos Campos de concentração, é triste e significativo ter de constatar que, pelo menos na Itália, o tema desses locais de extermínio, longe de ter ingressado na história, segue no mais completo esquecimento. (...). Atualmente é indelicado falar dos Campos de concentração. Corremos o risco de sermos acusados, na melhor das hipóteses, de vitimismo ou de amor gratuito pelo macabro; na pior, de pura e simples mentira ou, talvez, de ultraje ao pudor. (LEVI; SCARPA, 2015, p. 66)

Agamben faz uma análise sobre os sentimentos de vergonha e culpa que sobrevêm aos sobreviventes dos campos de extermínio e recupera o pensamento de Heidegger, cuja proposta consiste em se pensar a vergonha a partir do asco (*Abscheu*). Como conclui ser incompleto tal conceito em Heidegger, Agamben vai buscar o mesmo conceito em Benjamin, em seu texto *Rua de mão única*, no qual afirma que “a sensação dominante no asco é o medo de sermos

reconhecidos por aquilo de que sentimos asco” (BENJAMIN, citado em AGAMBEN, 2008, p. 111). Refletindo sobre o silêncio que se faz a respeito do tema Levi estende seu raciocínio falando das possíveis hipóteses existentes para que as pessoas se calassem a respeito da catástrofe. Ele escreve:

No entanto, o silêncio predomina. Parte dele é fruto de uma consciência insegura, ou mesmo de uma má consciência: é o silêncio daqueles que, solicitados ou forçados a exprimir um juízo, tentam se desviar a todo custo da discussão (...). Mas não é descabido mencionar outro aspecto dessa reticência, dessa evasão. Que se calem na Alemanha, que se calem os fascistas, é natural, e no fundo não nos desagrada. Suas palavras não nos servem para nada, não esperamos risíveis tentativas de justificação da parte deles. Mas o que dizer sobre o silêncio do mundo civilizado, da cultura, nosso próprio silêncio, diante dos nossos filhos, dos amigos que regressam de longo exílio em países distantes? Ele não se deve apenas ao cansaço, ao desgaste dos anos à atitude normal do *primum vivere*. Não se deve à vileza. Existe em nós uma instância mais profunda, mais digna, que em muitas circunstâncias aconselha-nos a calar sobre os Campos de concentração ou, pelo menos, a atenuar, a censurar suas imagens, ainda tão vivas em nossa memória. (...). É a vergonha. Somos homens, pertencentes à mesma família humana de nossos carrascos. Diante da enormidade de sua culpa, também nos sentimos cidadãos de Sodoma e Gommorra. (LEVI; SCARPA, 2015, p. 66-67)

Além de testemunhar para que o evento trágico não se repetisse, Levi estabelecia também uma relação entre a verdade e o juízo, o que prova a seriedade com que Levi fazia seu trabalho de escrever seu relato, uma vez que parecia acreditar que seu testemunho seria futuramente considerado como documento histórico. Levi afirma:

Apesar de tudo, anseia-se pela verdade: portanto, ela não deve ser ocultada. A vergonha e o silêncio dos inocentes podem mascarar o silêncio culpado dos responsáveis, podem adiar e evitar o juízo histórico sobre eles. (LEVI; SCARPA, 2015, p. 75)

Levi prosseguia, incessantemente, com sua missão de testemunhar, incentivando aos que também foram prisioneiros a fazerem o mesmo. Ele era incansável nesse propósito que veio a se constituir em sua própria vida,

sempre alertando sobre um possível retorno daquilo que marcou a história da violência, o que representava seu maior receio:

Talvez tenha sido necessário que se passassem quinze anos, meia geração, para encontrar o tom correto nesses contatos; mas agora a impressão geral de todos os presentes é que o tempo amadureceu, não é mais hora de calar. Outras palestras foram prometidas aos jovens do Palazzo Carignano: **fazemos votos de que esse silêncio tão longe e inatural seja definitivamente rompido.** (LEVI; SCARPA, 2015, p. 77, ênfase acrescentada)

Pode-se sustentar, corretamente, que devemos **contar o que vimos para que a consciência moral de todos permaneça atenta e se oponha com firmeza, para que qualquer veleidade futura seja asfixiada ao nascer, de modo que nunca mais se ouça falar de extermínio.** Pode-se relembrar, também sem cometer erros, que esses crimes inacreditáveis foram reparados apenas em parte, que muitos responsáveis escaparam a qualquer sanção e só por acaso caem nas malhas de uma justiça distraída; que os próprios sobreviventes e incontáveis famílias de vítimas não receberam nenhum reconhecimento ou, pelo menos, ajuda e indenização irrisória. (...) **mesmo num mundo assim tão distante do nosso, seria um erro e uma insensatez calar sobre o passado. A História não pode ser mutilada. Foram acontecimentos demasiado indicativos, entreviram-se os sintomas de uma doença muito grave para que seja lícito calar sobre eles.** (LEVI; SCARPA, 2015, p. 86-87, ênfase acrescentada)

O propósito de Levi em registrar a memória do evento era tão acentuado que o leva a propor ao seu leitor um pacto de corresponsabilidade: o de retransmitir todo o conteúdo lido das suas páginas testemunhais. Levi delega ao seu leitor, com isso, o lugar autêntico de testemunha, a fim de que a transmissão da memória do evento seja perpetuada, impedindo, assim, a reincidência da tragédia. Esse é o objetivo político de Levi, mas torna-se também seu maior medo, tema que permeará toda a sua obra. Em seu livro *Os afogados e os sobreviventes*, Levi declara:

Não creio que a vida do homem tenha necessariamente um objetivo definido; mas, se penso em minha vida e nos objetivos que até aqui me propus, um só deles eu

reconheço bem preciso e consciente, e é justamente este, prestar testemunho, fazer o povo alemão ouvir minha voz, “responder” ao *Kapo* que limpou sua mão em meu ombro, ao doutor Pannwitz, aos que enforcaram o Último [trata-se de personagem de *É Isto um homem?*] e a seus herdeiros. (LEVI, 2016, p. 142, ênfase acrescentada)

Assim, fica nítido que, para Levi, o testemunho deve estabelecer uma relação de corresponsabilidade entre o sobrevivente da experiência e aquele que a ouve ou a lê, a fim de que a experiência seja reelaborada e retransmitida em suas nuances individuais, em sua tensão entre passado e presente, assegurando assim que, aqueles que morreram ou não puderam falar sejam devidamente representados.

A questão do testemunho vem sendo pensada por outros autores em face da morte natural daqueles que vivenciaram os fatos de catástrofes históricas e que, sendo assim, são as testemunhas integrais dos fatos. Gagnebin, por exemplo, faz uma reflexão a respeito do problema da transmissão do testemunho dos sobreviventes da *Shoah* mencionando o fato de que, atualmente, quando os últimos sobreviventes estão morrendo, têm surgido problemas importantes relacionados a abusos da memória. A autora, nesse sentido, relembra as reflexões de Hélène Piralien e Janine Altounian – duas sobreviventes do genocídio armênio – que aventam a necessidade de um terceiro espaço de testemunho onde o discurso possa restabelecer o simbólico que foi cortado pelo trauma, na medida em 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’” (GAGNEBIM, 2009, p. 57). Dando continuidade a esse pensamento, Gagnebim escreve:

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. (GAGNEBIM, 2006, p. 57, ênfase acrescentada)

Ampliando-se o conceito de testemunha elimina-se parte do problema da transmissão da memória, preocupação sempre presente em Levi, o qual se empenhava em reverter a ameaça dos SS de que a história dos campos de extermínio seria escrita por eles.

Em contrapartida, o enfoque da literatura de testemunho é segundo o ponto de vista da vítima, o que parece entrar em consonância com o conceito de redenção de Walter Benjamin que se encontra na *Tese II* de seu ensaio *Sobre o conceito de história*.

Segundo Benjamin, a história é muito mais do que um discurso científico que procura tornar coerentes palavras, fatos e datas. Além disso, denuncia a impossibilidade de correspondência entre o discurso chamado científico e os fatos históricos, já que estes são selecionados por um discurso preponderantemente construído do ponto de vista do vencedor, do opressor, o que o torna discutível na maioria das vezes, já que obedece a determinados interesses. Benjamin também rejeitaria a abordagem discursiva da história devido à sua tendência niveladora e universalizante e sua pretensão de único discurso detentor da verdade histórica.

Rejeitando o modelo de história oficial, Benjamin o classifica pejorativamente de historicista e burguês. Ao invés disso, o filósofo vai propor uma visão dinâmica da história onde o passado pode ser articulado com o presente e não meramente descrito. A rememoração, dentro dessa articulação, se encarregaria também de atentar para possíveis insurgências do passado no presente.

Sob tal perspectiva a respeito da história Benjamin criará o conceito de redenção que, num primeiro momento, seria aplicada na esfera do indivíduo, no que diz respeito à sua felicidade pessoal que deixou de ser concretizada. A redenção seria concebida por Benjamin como rememoração histórica das vítimas do passado, mas, igualmente, possuindo um lado ativo movido por uma ação ética em relação à luta de tais vítimas. Sobre isso, formula Michel Löwy:

Todavia a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso para que a redenção aconteça, a reparação – em hebraico, tikkun – do sofrimento, da desolação das gerações vencidas (subalternizadas), e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar. (LÖWY, 2005, p. 51)

Dessa forma, a literatura testemunhal contando a história à contrapelo serve de amparo às vítimas do passado por meio da rememoração que faz, tornando-se, assim, parte da proposta benjaminiana de redenção.

Mesmo assim, subsiste o problema do caráter lacunar da narrativa testemunhal no tocante aos possíveis problemas que este poderia suscitar enquanto instrumento de representação do passado. Fabio Levi e Domenico Scarpa em *Assim foi Auschwitz* contam que: “Nos últimos anos de vida, Levi manifestou preocupação quanto aos possíveis usos instrumentais de pequenos lapsos ou lacunas presentes nos testemunhos dos sobreviventes” (LEVI; SCARPA, 2015, p. 8). O próprio Levi menciona tal perigo: “É natural e óbvio que o material mais consistente para a reconstrução da verdade sobre os campos seja constituído pelas memórias dos sobreviventes. **À parte a piedade e a indignação que suscitam, elas devem ser lidas com olho crítico**” (LEVI, 2016, p. 11, ênfase acrescentada). Levi aponta algumas situações vividas pelos prisioneiros que os impediria de avaliar coerentemente os campos de extermínio. Leonardo de Benedetti, prisioneiro junto com Levi, afirma em um seu depoimento:

As condições do ponto de vista psíquico e moral eram igualmente terríveis, pois as ordens dos comandantes se destinavam a anular, antes do homem, sua própria personalidade, começando pelo nome que, como se sabe, era substituído por um número, tatuado no braço esquerdo. Nenhum valor humano psíquico ou cultural era levado em conta, todos passávamos indistintamente a fazer parte de uma massa amorfa, mantida em ordem pelo medo e pelos castigos físicos. Em poucos dias, todo deportado se reduzia a um animal, cuja única razão de vida era a ração de pão ou a tigela de sopa. (LEVI; SCARPA, 2015, p. 15)

Estando confinados no universo concentracionário e sem conhecerem o idioma alemão, os prisioneiros perdiam até mesmo a noção da situação geográfica em que se encontravam. Não sabiam para quem trabalhavam, nem o porquê trabalhavam. Não podiam avaliar a dimensão do massacre que ocorria à sua volta, pois estavam acuados, cercados pela morte e pelos sumiços repentinos dos seus companheiros, e, segundo Levi, “**não podia daí construir uma representação** porque seus olhos estavam presos ao solo pela carência de todos os minutos” (LEVI, 2016, p. 12, ênfase acrescentada). Tal situação de carência, fome, sede, frio, dor, medo e tudo mais tinha o poder de interferir e condicionar o testemunho dos sobreviventes. Os que viviam sob tais condições eram maioria nos *Lager*, mas uma minoria entre os sobreviventes. Daí que Levi vai afirmar que a história dos *Lager* foi escrita quase que exclusivamente por aqueles que, como ele mesmo, “não tatearam seu fundo” (p. 12), pois quem chegou nesse estágio morreu ou teve sua capacidade de observação paralisada pelo sofrimento. Assim, Levi conclui que os melhores historiadores dos *Lager* foram os prisioneiros políticos que lá se encontravam, pois ocupavam uma posição privilegiada. Isto é, estes não se dobravam a compromissos e/ou alianças com os SS, além de

possuírem a habilidade de narrar os acontecimentos como bons cronistas devido ao seu substrato cultural, o que lhes permitia uma interpretação mais apurada do fenômeno dos *Lager*, bem como do comportamento humano. E, porque eram combatentes antifascistas, entendiam o testemunho como um ato político, além de possuírem dados estatísticos importantes por pertencerem a organizações secretas de defesa. Ademais, estes viviam em condições melhores que os demais prisioneiros, podendo fazer anotações e guardá-las, o que não era permitido aos judeus, e aos criminosos, não interessava.

O TESTEMUNHO DA EXPERIÊNCIA E DA HISTÓRIA NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

(Jacques Le Goff)

Os testemunhos dos sobreviventes dos campos de extermínio nazista são cruciais para a memória do evento histórico de violência mais exemplar do século XX, a *Shoah*. É pertinente, então, lembrar que Maurice Halbwachs, também prisioneiro e morto no campo de Buchenwald, observou que a memória coletiva é construída, transmitida e partilhada por grupos sociais, e toda memória individual existe a partir e dentro da memória coletiva. Isto é, há uma codependência entre a construção da memória coletiva e a construção da memória individual, uma espécie de retroalimentação entre essas duas categorias, impossibilitando sua desvinculação absoluta. O autor afirma: “De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (HALBWACHS, 2003, p. 69).

Da mesma forma, os eventos traumáticos históricos não afetam apenas os indivíduos que os vivenciaram separadamente, mas também os grupos sociais que, de uma forma ou outra, passam a sofrer as consequências do trauma, seja pelo efeito deste na memória social causando-lhe fraturas, seja na representabilidade coletiva do evento, alterando-lhe a identidade de grupo. Assim, o trauma pode ser lido como constructo social na medida em que atinge progressivamente a partir do evento de violência, o indivíduo, a coletividade e posteriormente as consequências sociais do evento, que reverberam na história e na cultura infinitamente.

Por isso, a preocupação prioritária de Primo Levi possuía um forte cunho histórico e político: registrar a memória do evento traumático que marcou sua existência individual no âmbito privado, mas que atingiu também a história social, no âmbito público. Levi sabia que o significado do seu testemunho representava algo muito mais além de sua necessidade pessoal e psicológica de extravasar o trauma sofrido, obtendo alívio com isso. Ainda prisioneiro no campo, Levi procurava registrar os acontecimentos na esperança de que poderia sair vivo dali, e então, liberto, poder falar sobre ele, sob o risco de que este pudesse retornar, não da mesma forma que o genocídio nazista, obviamente, mas tão cruel e mortal quanto. Levi era de fato consciente do peso das suas palavras, da dimensão social que estas abarcavam e que mais tarde iriam fazer diferença na luta contra o negacionismo e o esquecimento da memória coletiva, servindo de preenchimento das lacunas históricas devido ao seu teor testemunhal. Levi escreve:

Poderíamos perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória. A essa pergunta tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todos merecem ser analisados; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo. Desejaríamos chamar a atenção sobre o fato de que o Campo foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social. (LEVI, 1988, p. 88)

Para Maurice Halbwachs, as lembranças do indivíduo e do coletivo formam uma rede mnemônica interligada, indissociável, que se caracteriza por ser intersubjetiva, social e coletiva. Levi posiciona-se nessa linha de pensamento, colocando sua obra como contribuição para responder as mais urgentes de todas as perguntas. Quais sejam: “Em que medida o mundo concentracionário morreu e não retornará mais? Em que medida retornou ou está retornando? Que pode fazer cada um de nós para que, neste mundo pleno de ameaças, pelo menos esta ameaça seja anulada?” (LEVI, 2016, p. 15).

Face ao imperativo do desafio a que Levi se propôs, o de transmitir a memória social do evento, surgem alguns questionamentos importantes, quais sejam: como Levi poderia concretizar esse seu objetivo de forma a legitimar e transmitir sua experiência levando em conta os problemas lacunares e de representação em seu testemunho? Como poderia equacionar o problema da possível super subjetificação, impedindo que o olhar individual sobre a experiência coletiva prevalecesse? Por outro lado, como poderia evitar a construção de um relato onde a reprodução de fatos vividos pelo coletivo suplantasse sua

experiência individual? Haveria uma estratégia empregada por Levi que pudesse tornar seu testemunho legitimado também como memória coletiva?

Um dos fatores que contribuem para a legitimação do testemunho de Levi é o fato de ele se colocar como testemunha dupla do evento. Levi testemunhando como *superstes*, como aquele que experienciou pessoalmente os fatos, proporciona uma visão subjetiva dos acontecimentos sem a qual a história coletiva não pode prescindir, pois a situação do indivíduo tem que ser levada em conta no contexto histórico pelas informações que sua proximidade com o evento traz e que se transformam em dados relevantes. Por outro lado, testemunhando como *testis*, aquele que testemunha como um terceiro, mas que não vivencia a experiência, Levi consegue sair de si, da sua visão interpretativa e conceder uma visão mais objetiva de expectador da gramática do campo, conseguindo falar mais imparcialmente do cotidiano que envolvia os seus companheiros, bem como analisar e refletir sobre as suas reações frente aos confrontos diários. Agindo duplamente nas diversas situações, nosso autor consegue, de modo simultâneo, prestar tanto um relato de experiências vividas, como também de histórias assistidas, unindo o olhar interno ao externo, preenchendo os requisitos para uma análise mais aproximada do real. Conquanto tenha empenhado-se em fazer da melhor forma seu trabalho, Levi tinha em mente os desafios que lhe esperavam: “Percebo que é muito difícil transformar em palavra esta minha experiência. Busquei fazê-lo, e talvez em parte eu tenha logrado sucesso, mas com a frequente sensação de estar produzindo uma obra quase impossível” (LEVI, citado em OLIVEIRA, 2013, p. 106).

Levi detectou antes de tudo que teria que trabalhar com uma linguagem-limite, insuficiente, esparsa, que não consegue dizer tudo. Levi afirma: “Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação do homem” (LEVI, 1988, p. 24). Isto é, Levi constata o que Benjamin já falara sobre o empobrecimento da narrativa, sobre o silêncio dos que retornavam da guerra, sobre o cessar das experiências de sabedoria. O *Lager* ensinou a Levi que a experiência de choque provocava drasticamente a cisura no simbólico e emudecia aquele que queria testemunhar. Outra questão detectada por Levi era a de testemunhar por um simples dever, o que poderia exagerar ou tornar estático o testemunho fazendo dele um saber acabado do evento traumático, o que redundaria em uma monumentalização da história fazendo com que o evento traumático perdesse sua aura, perdesse sua dimensão de importância.

O que é demonstrado na escritura de Levi de modo muito claro é que ele não se deixou vencer pela limitação da linguagem, tampouco pelo trauma silenciador, visto que era movido por um intenso compromisso ético com aqueles que foram vitimados nos campos de extermínio. O paradoxo de Levi, segundo o qual a testemunha integral é impossibilitada de narrar e aquele que testemunha fala da impossibilidade de narrar substancializa-se em seu texto. Ele afirma:

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração das coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal (...). Falemos nós em lugar deles, por delegação. (LEVI, 2004, p. 73, ênfase no original)

Falando, então, por delegação Levi toma para si o compromisso de escrever por aqueles que não o puderam fazer, mostrando que o testemunho é um ato de resistência não somente no sentido político de registrar a catástrofe, mas também o é em relação à impossibilidade de dizer e até ao próprio trauma que abala a ordem do testemunho. Mesmo sabendo da existência das lacunas no discurso testemunhal Levi busca encontrar as ruínas dos silêncios daqueles que tocaram o fundo, ou seja, daqueles que morreram; ele busca o resto, de que fala Agamben, fazendo com que seu relato pessoal tenha estatuto coletivo enquanto representação daqueles que não conseguiram retornar dos *Lager*. O esforço de Levi em comunicar o que não tem correspondente no universo do leitor⁴ e, portanto, trabalhar com uma linguagem que denuncia em si mesma seu próprio declínio e insuficiência pode ser traduzido pela afirmação de Pascal Quignard: “(...) a mão que escreve é antes uma mão que vasculha a linguagem que falta, que tateia em direção à linguagem sobrevivente, que se crispa, que se exaspera e que a ponta dos dedos por ela mendiga” (VILELA, 2009, p. 227).

Contudo, consciente da importância histórica do seu trabalho e de que o registro de sua memória individual não se resume a uma obra autobiográfica, antes se entrelaça com a memória de uma sociedade vitimada, Levi insiste em acolher em sua narrativa o silêncio de toda uma coletividade que existe latente em sua narrativa, o que vai dar ao seu relato uma configuração de documento de memória social. Portanto, pode-se constatar firmemente que Levi vence os rígidos limites da lembrança traumática e da linguagem para vincular sua memória individual à memória de toda uma coletividade impossibilitada de

⁴ Primo Levi deixa claro que existe uma real dificuldade em expressar a realidade dos *Lager* com uma linguagem pré-existente a Auschwitz. Ele descreve: “Assim como nossa fome não é apenas a sensação de quem deixou de almoçar, nossa maneira de termos frio mereceria uma denominação específica. **Dizemos ‘fome’, dizemos ‘cansaço’, ‘medo’ e ‘dor’, dizemos ‘inverno’, mas trata-se de outras coisas.** Aquelas são palavras livres, criadas, usadas por homens livres que viviam, entre alegrias e tristezas, em suas casas. **Se os Campos de Extermínio tivessem durado mais tempo, teria nascido uma nova, áspera linguagem, e ela nos faz falta agora para explicar o que significa labutar o dia inteiro no vento, abaixo de zero, vestindo apenas camisa, cuecas, casaco e calças de brim e tendo dentro de si fraqueza, fome e a consciência da morte que chega**” (LEVI, 1988, p.125-126, ênfase acrescentada)

testemunhar, fazendo com que todo o sofrimento por que passaram não se perca na obscuridade da história.

CONCLUSÃO

É isto um homem? por seu estilo analítico e quase científico, por sua construção de um testemunho consciente da sua própria aporia e da impossibilidade da linguagem, mas que a despeito disso persevera em relatar as lacunas, os silêncios deixados pela história oficial, e por seu perseverante propósito em registrar uma memória que fizesse com que o genocídio de milhões de judeus jamais se repetisse, consegue suplantar o estatuto de mero relato privativo. Por tudo isso, a narrativa testemunhal de Levi pode ser contundentemente considerada como fonte histórica, pois resgata o evento coletivo da *Shoah* recompondo o passado enquanto ruína e sendo resistência ao esquecimento traumático, ao negacionismo histórico e à narrativa histórica oficial.

Dessa forma, Levi cumpre com sua obra o projeto de redenção benjaminiano, na medida em que rememora o fato passado e traz à tona o sofrimento de um povo criminosamente ocultado em quase sua totalidade. Ou seja, Levi conta a história à contrapelo, dando voz e vez aos que foram vencidos pela violência de ideologias e políticas fascistas, as quais os silenciaram e os relegaram ao anonimato.

Além disso, Primo Levi consegue fazer com que sua obra sirva de alerta para o momento presente, no qual a biopolítica e a violência impõem claramente na sociedade moderna regras de exceção como torturas, exploração dos corpos frágeis, execuções, deportações ilegais, opressões institucionalizadas e todas as formas de desumanização e aviltamento contra os mais fragilizados socialmente, o que aciona o “alarme de incêndio” (LÖWY, 2005, p. 23) de que o futuro de barbárie profetizado por Benjamin, infelizmente, já chegou.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARENGUI, M. A memória da ofensa: recordar, narrar, compreender. *Novos estudos – CEBRAP*, n. 73, São Paulo, nov. 2005, p. 181.

CANAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2019.

FERREIRA, A. *Casa da linguagem: identidades arruinadas e a literatura judaico-brasileira no século XXI*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

GAGNEBIN, J. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2009.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. São Paulo: Unicamp, 1996.

LEVI, F.; SCARPA, D. (Org.). *Assim foi Auschwitz: testemunhos 1945-1986 – Primo Levi com Leonardo De Benedetti*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEVI, P. *A trégua*. São Paulo: Planeta de Agostinho, 2004.

_____. *Conversazioni e interviste*. Torino: Einaudi, 1997.

_____. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATE, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. Tradução de Nélcio Schneider. São Leopoldo: Unisinos, 2011.

OLIVEIRA, L. *Primo Levi e os rumores da memória: limites e desafios na construção do testemunho*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

VILELA, Y. F. *Ler, traduzir, escrever: um percurso pela obra de Pascal Quignard*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

Tempo e memória



OS QUE BEBEM COMO OS CÃES (1975), DE ASSIS BRASIL, DIANTE DA DEFESA DOS DIREITOS HUMANOS NO SÉCULO XXI¹

OS QUE BEBEM COMO OS CÃES (1975), BY ASSIS BRASIL, FACING THE DEFENSE OF
HUMAN RIGHTS IN THE TWENTY-FIRST CENTURY

Caio Henrique Medeiros Sousa²

Wander Nunes Frota³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 21 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: Nosso artigo considera a importância da literatura e da crítica literária na defesa dos direitos humanos no Brasil dos anos 1970 ao presente momento. Partimos de uma análise literária do romance *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil, para averiguar sua relevância como documento histórico e instrumento de denúncia por meio das experiências vivenciadas por seu protagonista. Em seguida, apresentamos a discussão legada por Hernán Vidal (2020) sobre a questão das ditaduras na América Latina ao longo do século XX e a importância de mantê-la viva na memória. Por fim, revisitamos as teorias de Antonio Candido (1988) e seu conceito de arte literária, tomado como **bem incompressível** e necessário para a sobrevivência da alma brasileira.

Palavras-chave: Direitos humanos. Literatura. Ditaduras. *Os que bebem como os cães*. Assis Brasil.

ABSTRACT: Our article considers the importance of literature and literary criticism in the defense of human rights in Brazil from the 1970s to the present. We started from a literary analysis of the novel *Os que bebem como os cães* (1975), by Assis Brasil, to ascertain its relevance as a historical document and instrument of denunciation through the experiences of its protagonist. Then, we present the discussion bequeathed by Hernán Vidal (2020) on the issue of dictatorships in Latin America throughout the 20th century and the importance of keeping this memory alive. Finally, we revisit the theories of Antonio Candido (1988) and his concept of literary art, thus considered as an **incompressible good**, necessary for the survival of the Brazilian soul.

Keywords: Human rights. Literature. Dictatorships. *Os que bebem como os cães*. Assis Brasil.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Wander Nunes Frota, Universidade Federal do Piauí, Teresina-PI, Brasil.

² Graduando do Curso de Letras - Inglês da Universidade Federal do Piauí, Teresina-PI, Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/7631578073904790>

³ Doutor em Literatura Brasileira pela University of Minnesota-Twin Cities. Professor da Graduação em Letras (Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa) da Universidade Federal do Piauí, Teresina-PI, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1978258478743687> / <https://orcid.org/0000-0002-1991-6751>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

O ano de 1975 marca a data de publicação daquela que seria uma das mais conhecidas publicações de Francisco de Assis Almeida Brasil. *Os que bebem como os cães* mostra-se na superfície como uma narrativa sobre os sofrimentos de um prisioneiro sem nome, numa prisão sem nome. Entretanto, o que torna essa obra especial é o contexto político e histórico em que ela ganha vida: o período de ditadura militar no Brasil. A partir do reconhecimento desse fato, percebe-se que na verdade o autor denuncia os abusos cometidos pelo Estado para conservar o poder.

Ao identificarmos os paralelos entre a obra e a realidade percebemos que, mesmo sem retratar fielmente fatos históricos, Assis Brasil toma por base eventos reais e os utiliza para modelar a narrativa, como é comum no romance histórico contemporâneo. Partindo da análise dos acontecimentos e da ambientação de *Os que bebem como os cães*, o presente trabalho aborda a questão da literatura como uma ferramenta de defesa dos direitos humanos e um meio de manter viva a lembrança de uma época tão sombria da nação brasileira. A questão é por demais complexa quanto mais pela sua obviedade na obra que se nos apresenta, senão vejamos.

O leitor é apresentado a um personagem inicialmente sem nome, que acorda em uma cela escura e sem janelas, incapaz de lembrar quem é ou o motivo de seu cárcere. Algemado, o homem, que posteriormente descobrimos se chamar Jeremias, logo descobre que não é o único ali, e que, assim como ele, os prisioneiros estão sendo privados de um mínimo de tratamento digno. A narrativa é dividida em um ciclo composto por dois ambientes e um terceiro elemento, que ao contrário dos outros dois é uma ação, e não um local. São eles respectivamente: **a**

cela, o pátio e o grito⁴, que transmitem uma sensação de sufocamento e de inevitável repetição de sofrimentos diversos.

Essa obra de Assis Brasil consiste em uma clara alusão ao regime militar⁵ que naquele momento governava o país, e que constantemente violava os direitos dos cidadãos sob o pretexto de defender a nação de uma suposta ameaça comunista, anunciada aos quatro ventos pelos Estados Unidos, que por sinal ainda hoje ressoa como uma tremenda *fake news*, mais virtual do que real e com intenso alcance, que bate cotidianamente as portas de nossas residências. Inúmeros são os relatos e denúncias de pessoas que foram torturadas física e psicologicamente, além das centenas que desapareceram e, até o presente momento, não se tem sequer notícias sobre o paradeiro de suas ossadas. Jeremias está preso, é agredido, passa fome e sede, não tem acesso a um banheiro e, portanto, passa dias sem se banhar, e suas necessidades fisiológicas são realizadas ali mesmo, dentro daquela minúscula cela, naquele pouco espaço físico, e sozinho. Apesar de essa situação soar meio que absurda para nós, chegando mesmo a causar verdadeira repulsa pelo tom de crueldade das descrições, é desta maneira que o personagem encarcerado, Jeremias, representa o sofrimento de pessoas reais, que estavam ali sendo tratadas como algo menos que humano, por um mal infligido por seus próprios concidadãos, o que, aliás, já caracteriza muito bem a quebra de um acordo tácito entre governantes e governados, para que os direitos humanos sejam violados.

Apesar da intensa censura durante o regime, Assis Brasil logrou êxito em publicar seu romance e até mesmo recebeu o Prêmio Walmap de Literatura, de 1975. Chega a ser irônico, como nota, que esse mesmo prêmio tenha surgido em 1964, o ano que marca o golpe militar e o início da ditadura. Tais fatos nos mostram que a arte é, inexoravelmente, uma grande aliada na denúncia de injustiças por dar voz aos oprimidos e expor oficial e publicamente a realidade, que muitas vezes parece ocultada para alguns. Ainda que os anos passem e muitos tentem distorcer os fatos, sempre haverá uma obra que, mesmo por intermédio de representações indiretas, será um retrato do passado e da sociedade.

É bom também não esquecer que, querendo ou não, as elites efetivamente tomaram parte do Golpe de 1964 ao financiar – em elevada medida – a tortura e o consequente desaparecimento de corpos de figuras-chave da resistência. A seguir, serão discutidos esses conceitos e a importância da literatura em sua abordagem, levando em conta, principalmente, a crítica produzida por Antonio Candido (2005) e Hernán Vidal (2020) no que tange a questão dos direitos humanos e de sua ampla defesa, além de outros autores, como Dalcastagnè (2014) e Heloísa Buarque de Hollanda (2005), que trabalham com temáticas semelhantes.

⁴ Os termos dão nome aos capítulos ao longo de toda a obra, alternando sem seguir uma sequência fixa.

⁵ A produção do autor geralmente é caracterizada como romance histórico contemporâneo, e a obra aqui referida, assim como muitas outras, trabalha o tema da ditadura militar por meio da ficção.

Dizem-se semelhantes e *de facto* parecidas tais temáticas, táticas e estratégias, por unir as pontas soltas da questão da cidadania com a de defesa dos direitos humanos, eivadas por um eixo que aponta para as respostas corretas de como conciliar ambas as questões para enfim conseguir aplacar, ou pelo menos diminuir paulatinamente, a desigualdade social reinante em um país de *tiers monde* como o nosso, por meio da leitura literária e sua interpretação crítica.

O PROTAGONISTA JEREMIAS COMO PRECIOSO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA

É fato que muitos foram os crimes contra a dignidade humana durante o regime militar-empresarial pós-1964, e os diversos registros históricos por vezes apontam para uma ocorrência em comum: a tortura. Essa forma de barbárie existe desde tempos imemoráveis, praticada em algum momento na história de qualquer civilização, pelos mais variados motivos. Usada como forma de obter informações dos supostos subversivos (todos considerados comunistas) durante a ditadura militar, fez inúmeras vítimas que se encontram traumatizadas até hoje, ou sequer foram encontradas, porque alegadamente desapareceram enquanto estavam detidos nos vários órgãos policiais, sobretudo ligados às forças armadas. As consequências no indivíduo que sofreu com tal violência estatal são inúmeras, tanto física quanto mentalmente. Observa-se que todo e qualquer Estado que em algum momento a ela recorreu como prática usual, buscou sempre relegar a culpa a uma ou a mais pessoas. Isto certamente porque era mais fácil voltar a atenção da população para um alvo físico, tangível, do que assumir que um sistema inteiro está corrompido. Ademais, trata-se de uma clara violação dos artigos V, IX e XI da *Declaração universal dos direitos humanos* (doravante abreviada como DUDH), conforme se vê abaixo:

V - Ninguém será submetido à tortura nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante. (...).

IX - Ninguém será arbitrariamente preso, detido ou exilado. (...).

XI - Todo ser humano acusado de um ato delituoso tem o direito de ser presumido inocente até que a sua culpabilidade tenha sido provada de acordo com a lei, em julgamento público no qual lhe tenham sido asseguradas todas as garantias necessárias à sua defesa. (ONU, 2020)

Entra em foco a figura de Jeremias, protagonista de *Os que bebem como os cães*, e único personagem que o leitor tem a oportunidade de conhecer, ao menos superficialmente, pelo nome de batismo. Ele é a face daqueles que foram silenciados, violentados e agredidos à força, sem a menor chance de se defender, e por vezes sem ao menos saber o motivo de tamanha injustiça. O autor se preocupa em não citar nomes ou descrever aqueles que mantêm o personagem encarcerado, tudo, enfim, para resguardar a obra (e talvez o próprio autor) de eventuais perseguições políticas. São apenas silhuetas, botas e vozes de tom agressivo que controlam e agridem a multidão de prisioneiros. Entretanto, para a maior parte dos leitores, o simples detalhe dessas botas logo é associado aos militares, e a crítica se faz presente sem apontar nominalmente os tais indivíduos.

A tortura aplicada naquela prisão, também sem nome, é tanto física quanto psicológica, visto que, além dos pontapés, afogamentos e outras agressões, o isolamento por incontáveis dias na cela acaba por afetar a racionalidade de qualquer pessoa, e com Jeremias não é diferente. Acrescente-se o fato de que não é permitida a comunicação entre os cativos, roubando deles até mesmo o ato fundamental da comunicabilidade entre seres humanos. O prisioneiro chega a buscar conforto na presença de um simples rato, que surge para se alimentar dos restos da parca e nojenta refeição de Jeremias. Alimento este, que, a propósito, o homem suspeita estar com alguma substância que entorpece os sentidos.

Ainda se tratando desta precária alimentação do protagonista, até o simples ato de comer torna-se uma fonte de humilhação. Mesmo que confinado à uma cela escura, Jeremias é forçado a usar algemas que prendem seus braços às costas, impedindo que ele consiga sequer ficar em pé ou caminhar apropriadamente. Nunca nos é dado um motivo plausível para o uso das algemas, e o narrador de Assis Brasil explica que “era apenas uma tortura, pois não havia possibilidade de fuga para ninguém” (BRASIL, 2005, p. 11). Por conta disso, Jeremias não tem sequer um segundo de sossego, situação observada pelo narrador ao explicar que:

Se ao menos não estivesse com os pulsos algemados: poderia se sentar melhor, poderia se deitar melhor, poderia apalpar melhor a cela e o próprio corpo. Mas, com os braços para trás, já se sentia como se tivesse somente as pernas – elas dirigindo todas as vontades limitadoras de seu corpo. (BRASIL, 2005, p. 21)

Essa situação degradante o força a sorver o líquido ralo servido aos prisioneiros direto do prato, junto ao chão, como um animal. É daí que vem o título da obra aqui analisada, desse ato de se alimentar como um cão maltratado e de pouco valor, pois é assim que o torturador vê o torturado, como uma mera criatura de menor valor, que não é digna de compaixão ou justiça. A vítima é

desumanizada, e aos poucos vai perdendo a razão, pois é incapaz de resistir a tamanha crueldade. Sobre esse aspecto, Marcelo Rubens Paiva aponta ainda que:

Tortura também serve para inspirar ódio dos próprios torturados por eles mesmos, que se sentem culpados por não resistirem à pressão e a dor e entregar companheiros, comparsas, a família, inventar até o que não fizeram. O torturado se sentirá então [como] o próprio repressor, o próprio torturador. (PAIVA, 2015, p. 112)

Posteriormente, é revelado ao leitor que Jeremias era um professor de literatura, e possivelmente algumas de suas reflexões sobre a liberdade de se expressar durante as aulas tenham sido a causa da arbitrária prisão. É bem sabido que em qualquer regime ditatorial, dentro da educação, as disciplinas ligadas às reflexões sobre humanidade são intensamente perseguidas, e a literatura não é exceção. Resultado das ideias sobre o contexto social e histórico em que se encontra, a produção literária reflete diversos aspectos da mentalidade predominante na sociedade, e aponta inclusive as contradições do aparelho governante.

Seja na Alemanha nazista, que queimava livros, por exemplo, ou no Brasil ditatorial, que censurava obras consideradas subversivas, os livros que – mesmo pouco lidos – podiam, enfim, carrear um discurso emancipador que podia ser encarado como ameaça à ditadura. Se bem que a censura aos livros e aos meios de comunicação não era conhecida exatamente por ser sábia e consciente acerca do material por ela censurado. É pensando nos aspectos citados acima e noutros eventos também mencionados, que a DUDH, em seu artigo XIX, assegura que: “Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras” (ONU, 2020).

Entretanto, no regime pós-1964 a declaração da ONU foi vista com pouco ou nenhum valor pelos governantes, que priorizavam a segurança nacional que supostamente estava ameaçada. Nota-se que, a partir desses fatos, o triunfo de Assis Brasil, mesmo publicando um romance com tão escancarada denúncia, não teve maiores dores de cabeça ao apresentar sua visão dos fatos em *Os que bebem como os cães* – pelo menos não ficamos sabendo que seu livro tenha sido censurado ou que ele ou os seus editores tenham sido investigados pelos órgãos da repressão política. É precisamente em romances como esse, *Os que bebem como os cães*, que trata de um contexto histórico de intenso cerceamento da liberdade de expressão, com bastante violência e repressão política, que a crítica literária se sentirá à vontade, no calor da hora, para asseverar que, de repente, a ficção brasileira tinha se dado conta de que ela estava de forma inevitável

transformada em dura realidade, conforme registram Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (2005).

Sobre a década de 1970, época em que *Os que bebem como os cães* foi publicado e período de intensa movimentação no mercado editorial, Hollanda e Gonçalves discorrem sobre muitos acontecimentos de fundamental relevância, o que pode nos dar uma ideia de como foi possível para Assis Brasil dar vida à sua obra. Sem citar Assis Brasil, os dois ensaístas realizam entrevistas com diversos autores, livreiros e críticos literários da época, entre eles Julio Cesar Monteiro Martins, que aponta um fato crucial:

Havia um certo consenso de que a literatura, por não ser um veículo de massas no Brasil, não oferecia tanto perigo ao regime político em vigência, pois seu consumo era limitado a umas poucas dezenas de milhares de leitores, e as informações que porventura contivessem as obras seriam redundantes, pois repetiriam denúncias e conceitos que, embora considerados subversivos na época, já seriam de conhecimento do leitor potencial, pelo menos em tese. (MARTINS, citado em HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 154)

Observa-se aí um grande erro entre tantos outros do regime militar em subestimar o poder da literatura, posto que logo em seguida, Julio Cesar afirma que:

Esta propalada negligência da censura pela obra literária provocou uma procura crescente pelo produto escrito, arregimentando leitores e criadores neófitos, confiantes na possibilidade, que se mostrou verdadeira, de passar pela literatura dados e juízos de valores impossíveis nas demais expressões artísticas. (MARTINS, citado em HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 154)

Logo, o que se percebe até aqui é um conjunto de fatores que colaboraram para o êxito de Assis Brasil em denunciar as atrocidades de um governo militar com plenos poderes, já que o poder Executivo nas mãos dos militares golpistas claramente dominava os outros dois poderes, o Legislativo e o Judiciário. Da mesma medida, nota-se como a literatura pode se transformar em uma grande aliada na denúncia de situações que ferem os direitos humanos. Tais circunstâncias, guardadas as devidas proporções, levam-nos à crença de que o capítulo monstruoso da ditadura pode ser encampado teoricamente pela defesa dos direitos humanos até o entendimento de que a literatura brasileira contemporânea

possa figurar como um deles no seio de tais ou quais direitos a uma cidadania mais plena.

REFLEXÕES SOBRE DIREITOS HUMANOS E AS DITADURAS NA AMÉRICA LATINA

Marcado por duas guerras mundiais, o século XX trouxe à luz discussões sobre a necessidade de haver legislações comuns a todos os Estados no que tange ao respeito para com o cidadão. Constantemente envolvidas em conflitos, as grandes potências tragavam nações menores em suas disputas, e o civil inocente sempre era pego no fogo cruzado. Uma Europa arrasada e uma população cansada de horrores foram o estopim para criação da ONU, e posteriormente da DUDH. Entretanto, a ideia de uma sociedade mais igualitária e de um Estado protetor do cidadão ainda estava longe de sequer dar os primeiros passos.

Décadas depois da fundação da ONU e da divulgação da DUDH, aceita pela grande maioria dos países-membros, a América Latina foi tomada por uma onda de golpes de Estado. Assim como o resto do mundo, a DUDH estava como que envolvida na disputa de interesses entre Estados Unidos e a antiga URSS, uma polarização que resultou em diversos conflitos ao redor do planeta. Temerosos pela expansão do chamado perigo vermelho (o comunismo soviético), os Estados Unidos criaram estratégias, sobretudo econômicas, dentro e fora de seu território para manter o capitalismo como uma espécie de única opção aceitável. Por consequência, o surgimento de grupos de esquerda foi visto como uma ameaça aos setores conservadores das elites empresariais nos países ditos periféricos (como o nosso). Tais setores, apoiados muitas vezes pelo governo estadunidense e por meio de suas próprias forças armadas, tomaram o poder em seus países e iniciaram um período de perseguição e cerceamento das liberdades individuais, no encalço principalmente daqueles suspeitos de apoiar os ideais da esquerda.

Advindo de um desses países latino-americanos que estavam sob o jugo dos militares, mais especificamente o Chile, Hernán Vidal refletiu sobre os valores da literatura e de uma crítica literária que funcionaria como defesa dos direitos humanos nessa discussão. Tal debate exige que se compreenda a situação da produção literária em contexto tão opressivo. Ademais, faz-se necessário entender as consequências geradas em épocas posteriores e a influência do atual modelo econômico no mundo globalizado. A sociedade do século XXI exige cada vez mais do ser humano, de sua capacidade de ser produtivo e útil, o que por vezes (ou quase sempre) reduz o sujeito à condição de número, de objeto, de mão de obra etc. Logo, por que um mero instrumento como a literatura haveria de ser um direito?

Em suas reflexões acerca das condições necessárias para o surgimento de um Estado autoritário e como isso afeta os direitos, Vidal aponta que:

(...) é possível que os Estados nacionais, em nome da segurança nacional e mediante sua política de comunicação social, gerem condições de descuido moral e emocional de sensibilidade social: levar às populações nacionais a não querer saber, ver ou ouvir, possibilitando assim a aceitação impassível das mais grosseiras violações dos direitos humanos. (VIDAL, 2020, p. 65)

O Brasil é um exemplo vivo de tal situação; temerosos de uma possível contrarrevolução por parte da suposta ameaça comunista, a primeira prática a ser adotada pelos militares foi a de sequestro e tortura. Sob a alegação de que a segurança nacional (ideologia criada nos Estados Unidos) seria mais importante que o bem-estar de possíveis suspeitos, fizeram incontáveis vítimas e atualmente ainda há aqueles que defendam tão horrenda atitude – tanto civis quanto militares, o que demonstra como a memória coletiva por vezes é falha. Percebe-se assim que até mesmo em nossa população existem pessoas que apoiam violações dos direitos humanos, ainda que saibam que podem ser as próximas vítimas. Há quem naturalmente compactue com decisões tão arcaicas, mas existem casos em que a sociedade é manipulada e levada a crer que não existe outra solução, quando o medo já a tornou cega para a verdade. Vidal elucida a forma talvez mais usual em que isso ocorre:

Apelando ao [velho] nacionalismo, os governos podem conclamar a população a demonizar seres humanos como entidades malignas que devem ser destruídas. Os governos podem mascarar-se de maneira tal, que o horror das violações dos direitos humanos se exiba [por exemplo, nos meios de comunicação oficiais e/ou privados/oficialescos] com imagens de preocupação com o bem comum, afetando a virtude e a probidade patrióticas, perante as quais todo protesto pode ser tachado de traição e subversão dos interesses nacionais. (VIDAL, 2020, p. 65)

Sobre o caso específico do Brasil, Salete de Almeida Cara – com a ajuda de Paulo Eduardo Arantes – ressalta que “no processo da nossa formação cultural, histórica e social, o golpe de 1964 é ponto de inflexão, com desdobramentos e perspectivas assustadoras: ‘o mundo começou a cair no Brasil em 1964 e continuou ‘caindo sempre’, salvo para quem se iludiu enquanto despencava” (ARANTES, citado em CARA, 2014, p. 44, ênfase no original). Ao

comentar sobre o que faziam os que se iludiam, a autora refere-se a aqueles que acreditavam numa falsa ideia de que não havia outra opção para a grande ameaça que pairava sobre nós outros, nos países periféricos ocidentais.

Ainda que em uma conjuntura como a apresentada, intelectuais das mais variadas áreas tiveram a coragem de refletir sobre e criticar o regime ditatorial. Seja em território nacional ou no exílio, nada foi capaz de calar a voz dos desejosos por um país democrático e justo. E ainda que muitos tenham sido calados à força bruta, houve quem falasse por eles. Assis Brasil foi uma dessas vozes, e seu protagonista, o pobre professor Jeremias, permanece sendo um retrato 3x4 de centenas de vítimas, que resistiram enquanto puderam.

E assim passaram-se vinte e um anos de temor e paranoia constante de uns e de outros, onde não havia mais confiança entre as pessoas, e qualquer reunião fora das vistas de todos era suspeita. Alguns optam por negar o que se passou, fazendo vista grossa e fingindo que os depoimentos das vítimas de tortura que escaparam são meros exageros. Diante de tamanho negacionismo, cabe à literatura dar espaço e voz às testemunhas sobre o ocorrido, para que elas não fiquem de fora dos registros históricos. A narrativa escrita é crucial para tal empreitada, pois apresenta os detalhes, as nuances, pode despertar sentidos e criar imagens na mente de quem lê, e é essa capacidade que potencializa o efeito de conscientização. Ela tira o leitor da zona de conforto a que o mesmo por vezes escolheu permanecer.

Com o advento da abertura política, em 1979, com a anistia, e a bem posterior conquista das eleições diretas, finalmente a população pôde respirar um pouco de liberdade. Entretanto, “Saber a verdade e lograr a justiça pela violação dos direitos humanos [que aconteceu, embora parcialmente, como no caso brasileiro] foi completamente adiado e limitado pela ameaça constante do retorno dos militares ao poder” (VIDAL, 2020, p. 30-31). É válido ressaltar que essa ameaça ainda existe, mormente na época em que o texto aqui apresentado é escrito. O mundo todo testemunha uma propagação assustadora de ideais conservadores extremamente perigosos; no Brasil por exemplo há quem deseje a volta da ditadura e até mesmo do AI-5, pois boa parte dos que carregam esse desejo não sofreram na pele as dores da opressão ou optam por lembrar da época por meio de uma perspectiva deturpada.

A grande salvaguarda do cidadão é a ONU, com seus cento e noventa e tantos países-membros e uma aparentemente maior influência nas relações geopolíticas do que tinha ao longo da segunda metade do século passado. Ir contra os valores defendidos por essa entidade é ir de encontro ao que foi amplamente aceito pelo próprio mundo ainda em vias de ser globalizado. Por conseguinte:

Pertencer à ONU e, portanto, subscrever seus Pactos e Convenções, é de importância vital para os Estados nacionais que irremediavelmente devem participar deste espaço

transnacionalizado para manter as relações que lhes assegurem a sobrevivência econômica. Participar da ONU, portanto, é um acordo “convencional”, ou seja, as partes contratantes têm consciência de comprometer-se livremente com obrigações assumidas. (VIDAL, 2020, p. 42, ênfase no original)

Uma dessas obrigações é a de sempre agir com base na DUDH, ainda que os países em sua totalidade nem sempre cumpram esse acordo. Mesmo com tal adversidade, há algo a mais em que depositar a confiança do que havia para as gerações passadas, e cabe às atuais aprender com a história e guiar a sociedade adiante, sem retrocessos. Quando um país fere os princípios que jurou defender, não há punições tangíveis e imediatas, posto que as soberanias devem ser respeitadas, e julgar uma entidade como um Estado nacional é, a princípio, praticamente inviável. Entretanto, aqueles que atentam contra o bem-estar do ser humano são passíveis de sofrer reprimendas de outras nações, além de se tornarem menos benquistos na comunidade internacional, situação que nenhum Estado deseja.

Como maneira de abandonar as manchas do passado, e dar início a um novo capítulo em sua história, os Estados que passaram por ditaduras tendem a adotar posturas de renovação em todas as suas esferas, o que por vezes é feito de maneira pouco benéfica para as vítimas, negando a elas a devida justiça. É comum que as investigações durem décadas sem que nada seja feito, a ponto de apenas as famílias das vítimas se lembrarem do ocorrido. Vidal esclarece que:

Após as ditaduras fascistas, os governos de redemocratização tendem a produzir monumentos de reconciliação que exigem a recongregação nacional [passando às vezes, no caso brasileiro, por exemplo, com a anistia “geral e irrestrita” para ambos os lados] por sobre a verdade histórica. (VIDAL, 2020, p. 101, ênfase no original)

Tal atitude minimiza a luta de tantas pessoas que viveram e morreram buscando a liberdade do país. Trata-se de desconsiderar as mortes, torturas e desaparecimentos praticados pelas autoridades, e deixar impunes diversos criminosos. Ainda que um regime ditatorial em si não possa ser julgado e penalizado, há ainda muitos de seus intermediários livres e impunes, e isso é apagar da história algumas peças fundamentais em seu desenvolvimento.

Todavia, houve quem se recusasse a deixar as coisas no passado sem um desfecho digno. Eunice Paiva, mãe do jornalista e escritor Marcelo Rubens Paiva, representa bem aqueles que lutaram incessantemente pelo reconhecimento dos crimes cometidos pelos militares e a busca por justiça. Casada com o engenheiro e político Rubens Paiva, teve que lidar com o desaparecimento

do marido após ter sua casa invadida por um grupo de homens armados que alegavam ser da aeronáutica. Levado para prestar depoimento nas dependências do DOI no Rio de Janeiro em 1971, Paiva nunca mais foi visto, e seu corpo jamais foi encontrado. Apenas 40 anos depois, graças à Comissão Nacional da Verdade, é que os responsáveis por sua morte foram devidamente indiciados, e seu atestado de óbito foi emitido.

A viúva não se calou diante do ocorrido na época, e mesmo com a família passando por tamanha provação, decidiu lutar por justiça. Formou-se em Direito e passou a atuar como advogada em defesa daqueles que também sofreram com o regime. Deu assistência aos povos indígenas que tinham suas terras griladas por agricultores e por serralheiros; foi representante do Banco Mundial para atividades na Amazônia e grande defensora dos direitos humanos, estando engajada em lutas sociais e políticas o mais que pôde. Marcelo Rubens Paiva relembra que sua mãe era “aliada a movimentos dos direitos humanos, sensata, com um ideal nos punhos, e me dizia que ali estava a atitude correta, a nossa guerra” (PAIVA, 2015, p. 195).

Hoje, com a Nova República e suas duas décadas de existência, vive-se em um mundo mais livre, sem censura, ainda que com muito para melhorar até que todos tenham dignidade, independente de classe, etnia e gênero. O acesso ao conhecimento tornou-se bem mais fácil; a Internet é local que agrega livros, textos, vídeos e outras mídias, sobretudo o que mais se possa imaginar. Mesmo por intermédio de um pequeno *smartphone*, há um universo para se descobrir os clássicos da literatura, do cinema, textos dos mais renomados pensadores e grandes obras da modernidade.

Logo, o que se tem é um terreno fértil para desenvolvimento e disseminação de ideias, de valores e de mudanças. Partindo daí, com pessoas engajadas na leitura crítica é que podemos trabalhar os direitos humanos e a importância da literatura em sua divulgação. O tópico seguinte trata de tal importância para o mundo em que vivemos, o mundo em que devemos fazer diferença, até para transformá-lo em um lugar melhor por meio da leitura literária.

O PODER DA LEITURA LITERÁRIA E UM CAMINHO A SER PERCORRIDO

Ao longo da história, nota-se o quanto a palavra escrita foi importante na construção da sociedade e sua evolução. No passado, foi instrumento de governo, reclusa a uma pequena parcela privilegiada da população. Com o advento da modernidade e eventual exigência de uma sociedade alfabetizada em sua grande maioria, a Literatura deixou de ser exclusiva das classes abastadas, e se tornou de acesso popular (ainda que com certas ressalvas). Com ela, ideias são expressas, histórias são contadas e até denúncias são feitas,

como por exemplo Jeremias, protagonista de Assis Brasil, que ao longo de toda obra testemunha e sofre as agruras de ser encarcerado por um regime que não respeita os Direitos Humanos. Nota-se, por exemplo, um dos trechos mais impactantes de *Os que bebem como os cães* e que provavelmente não foge muito de acontecimentos reais, quando é descrito que:

Os guardas traziam uma nova maca – o homem deitado, olhos fixos naquele céu falso, tinha os pulsos sangrando sobre o peito. As botas negras levaram o fardo para um corredor e desapareceram em sua distância difusa. Os guardas queriam que todos vissem a cena – a porta das celas continuava aberta e eles não bateram nos homens quando viraram a cabeça para olhar. A maca ensanguentada era um exemplo. O homem fora castigado por algo que fizera, algo proibido e cujo castigo era a morte. (BRASIL, 2005, p. 57)

Décadas depois, o romance histórico contemporâneo permanece de extrema relevância para a memória coletiva, e se faz presente em um mercado literário voltado para todas as idades e gostos, sempre buscando se renovar e dar espaço para novas vozes, além daqueles que mesmo sem o apoio de grandes editoras, lutam para divulgar suas ideias postas em papel. Com base nessas observações é que entendemos o motivo pelo qual a Literatura tem tanta força, e é terreno fértil para debates e reflexões. E um dos debates que poderia germinar e criar raízes fortes é o dos direitos humanos; sua defesa e relevância atemporais. Entretanto, não basta reiterar a importância dela como campo de debate para os Direitos Humanos, é preciso trabalhar para que ela chegue à toda a população.

No Brasil, ainda que se tenha chegado a um momento histórico mais propício ao acesso de textos e livros, boa parte da população ainda carece de meios para entrar em contato com romances, biografias, poesias etc. Os mais jovens não são devidamente instigados a apreciarem o ato da leitura por si mesmo, o que acaba por torná-los adultos pouco interessados nisso. Busca-se formar cidadãos que saibam ler e interpretar o que leem, é claro, mas que não enxergam a leitura como instrumento para chegar a um fim específico; só o fazem geralmente para objetivos mais técnicos e imediatos. Não existe de fato uma cultura de valorização da leitura literária, por exemplo, aquela que amplamente difundida como meio de entretenimento e de reflexão no chamado Primeiro Mundo, e quando ela existe por aqui, ainda ocorrem casos de preconceito com aquilo que não é considerado **alta** literatura.

Para chegar ao cerne da problemática, é preciso pensar além da literatura como forma de defesa dos direitos humanos, mas também com ela fazendo parte deles. Antonio Candido aborda a literatura como um direito humano inalienável em seu ensaio *O direito à literatura*. O autor aponta que “pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos

indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (CANDIDO, 1988, p. 174). Logo, faz-se necessário observar que não apenas as necessidades básicas do corpo devem ser supridas, mas também as do espírito. Refletindo ainda sobre a existência de bens compressíveis e incompressíveis, Candido afirma que “são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual” (p. 176).

Um ser humano não poderá de fato estar satisfeito e realizado apenas com suas necessidades fisiológicas ou básicas atendidas. Como uma criatura racional e que reflete sobre sua existência e o mundo em seu redor, demanda também formas de nutrir o intelecto, a alma. Logo, o consumo de arte deve ser visto como necessidade e, por conseguinte, como um direito inalienável. Ler e entrar em contato com novos pontos de vista, outras realidades, é perceber o quão vasto é nosso mundo, e cada mente que o habita. “As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem as necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo” (CANDIDO, 1988, p. 182).

A mente humana é fonte de criação quase inesgotável; podemos imaginar e visualizar coisas com as quais nunca tivemos contato, se nossa consciência for devidamente instigada. Portanto, é notável a capacidade da literatura em provocar a psique, pois a narrativa escrita pode despertar sentidos e criar imagens na mente do leitor, levando-o a novos lugares que provavelmente não conseguiria ir ao longo de sua vida. A leitura de literatura o tira da bolha, da zona de conforto a qual, às vezes inconscientemente, o leitor (em potencial) se encontra. Assim, os diferentes grupos se reconhecem em suas diferenças e semelhanças, entendendo um pouco mais dos esforços de cada um, e como podem se ajudar. Falando da leitura de literatura especificamente, Candido arremata: “(...) pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (CANDIDO, 1988, p. 188).

Regina Dalcastagnè (2014) também faz reflexões sobre o poder de transformação na forma de pensar dos leitores, voltando sua análise para as condições atuais em que se encontra o brasileiro médio, no que tange ao acesso e produção de literatura. O que se vê é uma grande concentração das produções literárias nas mãos de uma pequena e específica parcela da população que de forma alguma representa toda a diversidade de vozes e culturas da nação. Por consequência, a variedade de vivências e opiniões relatadas por meio de testemunhos oculares são reduzidas e de curto alcance.

Dalcastagnè explica como essa conjuntura é prejudicial, ao declarar que “aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura” (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 20). Isto é, quem não se vê em algo como a literatura certamente terá menos interesse por leitura literária, e a produção permanecerá reclusa à autores brancos,

acima dos 40 anos e de classe média ou alta em grande parte⁶. Contudo, é estimulante saber que essa realidade está mudando cada vez mais, em um esforço conjunto de autores e editoras grandes e pequenas, todos interessados em publicar obras advindas de cenários os mais diversos, como as periferias das grandes cidades.

Ler é ver por outros olhos, é sentir e compreender por meio de um contato que pode até não ser físico, mas que provoca um sem-número de reações ao corpo e à mente, como faz a obra de Assis Brasil aqui trabalhada. Sobre isso, Dalcastagnè comenta que:

Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, conectar-se a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo. (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 147)

Sendo assim, reitera-se a importância da literatura na construção do caráter individual (mais interno) e coletivo (mais externo), bem como sua influência na visão de mundo de quem lê, desde que alcance a todos e seja feita por todos, para que os ideais de igualdade e liberdade sejam plenamente honrados. Em vista disso, a obra de Assis Brasil, por exemplo, permanece significativa na nossa contemporaneidade literária. Dalcastagnè ainda faz menção ao fato de que já existiram tempos tétricos para os direitos humanos em muitos países, e que cabe a todos lutarmos para que nunca mais parem trevas sobre a sociedade; *Os que bebem como os cães* é, concomitantemente, um romance e um documento histórico com o qual, sobretudo, aprendemos a não repetir erros do passado. É possível, dessa forma, sintetizar o que foi ponderado até aqui por meio da ideia apresentada por Rita Terezinha Schmidt, que afirma que “os estudos literários podem articular o seu *papel educacional* com uma *função social de relevância* na medida em que abrirem o campo de reflexão e crítica às formas de silenciamento, de exploração e destituição do ser humano” (SCHMIDT, 2017, p. 39, ênfase acrescentada). Portanto, conhecer não só os direitos [humanos] de todos, mas também refletir criticamente sobre os pontos em que eles possam estar sendo desrespeitados é crucial para qualquer discussão nesse sentido.

⁶ Informação apresentada na obra citada, por meio de pesquisa quantitativa da autora.

CONCLUSÃO

Em síntese, percebe-se que o debate sobre a relação entre literatura e direitos humanos pode gerar diversas ramificações, e nunca foi tão relevante tratar dos mesmos como agora aqui no Brasil, por exemplo. Em tempos em que ideias que há muito deveriam ter sido abandonadas entram em voga, e mais uma vez é possível contar com a literatura como instrumento de denúncia e conscientização para relembrar os horrores da opressão sistemática. Assis Brasil é prova de que, mesmo sob condições tão adversas, é possível dar vida a obras que, em sua superfície, aparentam ser apenas sobre as agruras de um personagem anônimo, mas de fato representam o sofrimento de tantos que só lutavam por um mundo melhor, onde o povo pudesse viver sem medo até de quem vivia na porta ao lado.

Também durante o pós-1964, as humanidades e as letras foram extensamente perseguidas, e com a literatura e a crítica literária não foi diferente. Observa-se assim uma manobra semelhante a aquilo que se passou em praticamente todos os regimes totalitários, quase como uma característica geral de todos eles, pois são as reflexões sobre sociedade e indivíduo, sua história e seu lugar no mundo que tornam os cidadãos plenamente capazes de entender a conjuntura em que se encontram, e se de fato os cidadãos têm (ou não) naquele dado momento os seus direitos preservados e garantidos. Consequentemente, nos anos da ditadura militar-empresarial brasileira observamos que, “retirando do cidadão o acesso à consciência de si, ele ficou encarcerado, sem força objetiva para se libertar, pois somente na prática política a sua consciência se desdobraria em ação libertadora” (LUCAS, 1994, p. 136). Sem força objetiva para se libertar ficou-se o nosso quase anônimo professor Jeremias, o protagonista de Assis Brasil em *Os que bebem como os cães*, que acabou por sucumbir, como tantos outros, ante o desespero de ter **caído**⁷, vítima dos militares, quase sem saber por quê.

Nos mais diferentes países que testemunharam uma desmedida escuridão de tragar vozes por apenas gritar palavras de ordem, cantar canções e escrever em romances, contos e poemas sobre como a realidade se apresentava, surgiram faróis humanos que décadas depois viriam iluminar o presente para nos lembrar (e ao mundo) de que os direitos de todos ainda não eram respeitados como deveriam ser, e isto tudo gerou fatos que ameaçavam as liberdades individuais, depois reconquistadas com sangue, suor e lágrimas. Seja por intermédio de Candido (2011), com a defesa da literatura como um direito (humano) sobretudo das e para as populações mais desassistidas no Brasil, seja com as reflexões de Vidal (2020), que decompõe as violações de direitos humanos (como estas são e foram sempre espelhadas ou retratadas pela literatura), durante

⁷ Gíria da época para designar quem, de repente, tornava-se mais um preso político.

os regimes discricionários do século XX na América Latina e no Caribe hispanoparlantes, ou ainda com a minuciosa análise de Dalcastagnè (2014), que denuncia certa ausência de protagonismo de gente preta, ameríndia e de pobres em geral em meio a uma contínua diversidade de vozes, meio velada ainda, como sempre tem prevalecido, segundo a pesquisadora, na alta literatura contemporânea brasileira. O que se percebe é um caminhar lado a lado entre as facetas do campo literário – mesmo que sejam por via de orientações da obra de Pierre Bourdieu (Cf. SPELLER, 2017), prescritas especificamente para o caso francês, que ainda têm que ser um tanto quanto adaptadas para uso no caso brasileiro – e agora temos a crítica literária como defesa dos direitos humanos de Hernán Vidal (2020), o que, a meu ver, intercede para que todos se unam, protejam-se e, assim, fortaleçam-se diante do neoliberalismo como em uma relação simbiótica.

Como se nota, a jornada é para ser plenamente longa e temerária (ainda mais no caso brasileiro e latino-americano) nos dias e noites que atravessamos em nossa contemporaneidade, com ameaças constantes aos que ainda sobrevivem e sonham sempre por cidadania para si e para os mais carentes. Não obstante, é certo que existirão muitos para se recordarem do passado utilizando-se da literatura como uma espécie de guia de nossa história recente, que devem trilhar o caminho das pedras pavimentado por tantos outros em busca de uma literatura aliada aos e protetora não só dos seus direitos, mas os de todos e todas. Ao público leitor, sugerimos que basta ousar um pouco mais e fazer precisas demandas às ainda pouquíssimas livrarias e, sobretudo, às escassas bibliotecas públicas de nosso país. Vocês, leitores em potencial, irão se surpreender com os resultados práticos ao lerem (ou relerem), por exemplo, *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, e tantos outros romances que nos aproximam de nossa história e de várias outras experiências sociais de nossas vidas com o fito de quase sempre nos instruir acerca da necessidade de cidadania. Ao nos abrir os olhos e os olhares para a ficção da realidade brasileira – como aliás já escreveram Hollanda e Gonçalves (2005), bem no calor da hora – Assis Brasil é um dos nomes de autor a ser lembrado.

REFERÊNCIAS

BRASIL, A. *Os que bebem como os cães*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CARA, S. Percurso histórico-estético da ideia de formação. *Literatura e sociedade*, v. 24, n. 30, São Paulo, set. 2019, p. 40-55.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2014.

EBLE, L.; DALCASTAGNÈ, R. (Orgs.) *et al. Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAIS, A. (Org.) *et al. Anos 70: ainda sob a tempestade* (música, literatura, teatro, cinema, televisão). Rio de Janeiro: Aeroplano; SENAC-Rio, 2005, p. 94-159.

LUCAS, F. A crise da cultura literária no Brasil pós-1964. In: SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. (Orgs.) *et al. Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EdUSP, 1994, p. 131-139.

ONU – Organização das Nações Unidas. *Declaração universal dos direitos humanos*. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/wpcontent/uploads/2018/10/DUDH.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2020.

PAIVA, M. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

SCHMIDT, R. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: EBLE, L.; DALCASTAGNÈ, R. (Orgs.) *et al. Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017, p. 87-105.

SPELLER, J. W. *Bourdieu e a literatura*. Tradução de Wander Nunes Frota. Disponível em: https://www.ufpi.br/arquivos_download/arquivos/EDUFPI/ebook_-_Bourdieu_e_a_literatura_-_Wander_Nunes20180809161626.pdf. Acesso em: 20 abr. 2020.

VIDAL, H. *Crítica literária como defesa dos direitos humanos: questão teórica* (por uma sócio-história literária das Américas e do Caribe hispanoparlantes). Tradução de Wander Nunes Frota. Disponível em: https://ufpi.br/arquivos_download/arquivos/LIVRO_PROFESSOR_WANDER_EBOOK_120200312143715.pdf. Acesso em: 20 abr. 2020.



LITERATURA E HISTÓRIA NO TEXTO DRAMÁTICO

QUE FAREI COM ESTE LIVRO?, DE JOSÉ SARAMAGO¹

LITERATURE AND HISTORY IN THE DRAMATIC TEXT

WHAT I WILL DO WITH THIS BOOK?, BY JOSÉ SARAMAGO

Eduarda Ramos Pontes Werneck ²

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 21 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: Neste artigo será proposta uma análise quanto à escrita de José Saramago em seu texto dramático *Que farei com este livro?*. Será observado como o autor utiliza a sua vivência e sua ideologia como parte de seus escritos, tanto como romancista quanto como dramaturgo, com a finalidade de reconstruir a historiografia a partir de personalidades e períodos históricos, fazendo uso da memória para correlacionar momentos como Salazarismo e Sebastianismo, e utilizar personagens centrais como Camões e Dom Sebastião, retirando-os das mitificações impostas e reestruturando a história.

Palavras-chave: Literatura. História. Dramaturgia. Saramago.

ABSTRACT: In this article will be proposed an analysis of the writing of José Saramago in his dramatic text *What will I do with this book?*. It will be observed how the author uses his experience and ideology as part of his writings, both a novelist as a playwright, with the purpose of reconstructing historiography from personalities and historical periods, making use of memory to correlate moments like Salazarism and Sebastianism, and use central characters as Camões and Dom Sebastião, removing them from the imposed mitifications and restructuring the story.

Keywords: Literature. History. Dramaturgy. Saramago.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Eloísa Porto Côrrea Allevato Braem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil.

² Mestranda do Curso de Letras e Linguística (Estudos Literários) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/7542062525133557> / <https://orcid.org/0000-0001-7895-9201>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Autodidata, serralheiro mecânico, caminhoneiro, tradutor, e jornalista, José Saramago foi um homem de muitas facetas, até se tornar um dos principais nomes da Literatura Portuguesa, reconhecido mundialmente por prêmios ganhos, como o Prêmio Camões, e o Prêmio Nobel de Literatura. E, apesar de atualmente seu maior reconhecimento ser como romancista, com obras aclamadas como *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1988; e *Levantado do chão*, de 1980, para exemplificar, Saramago lançou-se como dramaturgo e poeta antes de realmente firmar-se nesta vertente da literatura. Esta informação é confirmada por Fernando Gómez Aguilera, ao dizer que enquanto criava seu primeiro livro, Saramago passou a criar contos (AGUILERA, 2010, p. 41).

Ainda criança, Saramago mudou-se para Lisboa, que se diferenciava completamente da vida pacata em Azinhaga, um pequeno povoado em Concelho de Golegã, que vivia essencialmente da área agrícola, assim como quase toda a Portugal, que ainda se apresentava como um país pouco desenvolvido e antiquado. Segundo João Marques Lopes, em seu livro *Saramago – Biografia* (2010), o país, naquele período, ainda não havia se desvencilhado de um retrocesso social ao qual se mantinha, sendo ainda um país retrógrado e provinciano, a espera de um progresso que tardava a vir, e com poucos recursos igualitários. As classes mais baixas enfrentavam uma grande taxa de analfabetismo e uma mortalidade infantil que alcançava altos índices em todo país.

Na capital, ele aguça ainda mais seu gosto pela leitura, frequentando bibliotecas e se familiarizando com obras de autores realistas, que irão servir de base para sua formação ideológica e social, e irão auxiliá-lo em seu



primeiro romance, além de se tornar poeta e escritor de peças teatrais e textos dramáticos.

Aos sessenta anos de idade, viu sua vida se modificar verdadeiramente quando alcançou o sucesso devido às suas obras literárias, e seus romances se tornaram seus trabalhos mais famosos e de grande notoriedade, sendo muito elogiados. Os textos saramaguianos apresentam um olhar aprofundado para as críticas da sociedade, em que o autor insere um diálogo entre a ficção e a história, na maioria das vezes de forma implícita. O autor também procura trazer em seus escritos questões existenciais, além da relação do homem com o mundo. Iris Selene Conrado fala sobre isso em seu artigo *Valores socioculturais nos romances de José Saramago*:

Os romances de José Saramago apresentam, de um modo geral, uma constante preocupação com os conflitos humanos sendo estes internos e externos, suscitando reflexões sobre a condição humana em sociedade. O trabalho com essa temática acompanha o autor que, desde seus primeiros escritos, ainda que sobre outros gêneros, como o poético, já era tocado pelos efeitos da relação do ser humano consigo mesmo, com o outro e com o mundo ao seu redor: “o sofrimento humano, o desengano, toda uma constelação temática da impossibilidade vão articular-se intimamente com a problemática liminar do encontro da arte, da invenção do sentido poético, do lampejo fugaz que pode fazer vibrar liricamente a palavra”. (CONRADO, 2011, p. 131)

A autora cita Maria Alzira Seixo, para basear suas afirmações sobre as obras de Saramago. Reiterando sua ideia, é possível enxergar esta percepção crítica em outros gêneros textuais que Saramago cria ao longo dos anos. O autor reconstrói, baseando-se na ficção, a historiografia, com a finalidade de provocar o leitor de maneira reflexiva, levá-lo ao pensamento e a autocrítica, “provocando reflexões diversas, e talvez até mudanças de comportamento, ao questionar valores e verdades pré-concebidas” (SEIXO, 1987, p. 131).

Ter toda a sua trajetória repleta de obstáculos, marcado pelo retrocesso, fez com que o autor percebesse que precisava retratar as questões sociais e conduzir suas obras para uma visão humanista. Além disso, paralelo ao escritor, havia o homem politizado que Saramago era. Filiou-se ao partido comunista após António de Oliveira Salazar assumir o poder, declarando um Estado Novo, que carregava cada vez mais de características próprias dos regimes controladores, em que a sociedade se mantinha progressivamente mais diminuída perante ao poder do governo, com o monopólio para mandar em todo país.

Em meio a uma nação em que conceitos ideológicos estavam extremamente polarizados, Saramago escreve a peça a ser analisada aqui, *Que farei com este livro?*, procurando criar uma forma de criticar esta política autoritária, porém usando de metáforas para isso. Era muito próprio do autor trazer uma relação entre a ficção que escrevia com a história e com personagens históricos. Sendo assim, ele faz uso da iconoclastia para desconstruir as imagens dos chamados heróis nacionais, como Dom Sebastião, trazendo também um paralelismo nas entrelinhas, entre a figura desconstruída de Dom Sebastião na ficção e a de Salazar no contexto histórico do século XX, criticando a busca da sociedade portuguesa por um salvador, pois tanto Dom Sebastião quanto Salazar assumem uma posição política heroica, pois estão **presentes** nas crises: a lenda do sebastianismo se tornou um vínculo de Portugal com o passado e com a recuperação de uma glória arcaica, enquanto a ascensão salazarista se tornou uma forma de também voltar para esse tempo de orgulho nacionalista e com um forte elo entre Estado e Igreja, que sempre marcou os governos do país.

Esta desconstrução de ícones históricos se mostra proveniente de uma estética pós-moderna, que se caracteriza pelo fato de inserir ficção na história, procurando não a invalidar, mas sim mostrar outra visão, outro ponto de vista sobre os acontecimentos passados, pois o autor não procura criar verdades, mas afirmar a relatividade da história. Linda Hutcheon dá a essa desconstrução histórica o nome **metaficção historiográfica**, em que a ficção abre o horizonte do imaginário do leitor, que elabora uma visão análoga com a historiografia. Este conceito se mostra bastante adequado quando se entende como Saramago aborda a história. “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p. 122),

Maria Alzira Seixo afirma em seu texto *Saramago e o tempo da ficção*, que o autor “escreve sobre a sociedade contemporânea, e sobre as formas diversas que o contemporâneo tem de interpretar o passado e de o reintegrar” (SEIXO, 1999, p. 92). Saramago procurava se aprofundar em uma sociedade obscura e complexada, utilizando-se de personagens que fossem uma representação de todo um povo emudecido e diminuído. O escritor foge do estereótipo romântico em que os vencedores eram apresentados, preferindo retratar personagens do cotidiano, que levassem uma vida comum, sem grandes feitos, os calados pelo governo, que enfrentavam as mazelas sociais e não eram vistos com muita dignidade. Seixo também fala sobre isso, afirmando “a adoção, na narrativa, do ponto de vista do outro (o esquecido pela história social, o perdedor, ou o ‘mal na fita’; o ponto de vista dos soldados e dos operários em *Memorial do convento*; o ponto de vista dos árabes, em *História do cerco de Lisboa*; o ponto de vista do cidadão anônimo entendido, aliás, como efetivo fator das alterações sociais em *Jangada de pedra*)” (p. 93-94, ênfase no original).

Sendo assim, Saramago traz Camões, o grande autor de *Os lusíadas* como seu protagonista, porém, não como o escritor famoso que foi consolidado por sua epopeia, mas como um homem sofrido, morador da mouraria, junto à sua mãe, Ana de Sá, que nada tem a ver com o poeta mitificado, criado como um grande exaltador de Portugal, que procurava escrever poemas para sua pátria. Camões é, no texto, um personagem que quebra a roda do imobilismo para defender sua obra, ao mesmo tempo que se mostra também crítico ao país, não somente defendendo sua nação. Ele reconhece as situações de calamidade, em que o governo e a Igreja detém o poder. Saramago cria um personagem em busca de sua própria identidade, uma representação de toda uma sociedade que procura entender seu lugar dentro do país e do mundo.

Este artigo procura se aprofundar no texto dramático saramaguiano, com a finalidade de analisar a forma crítica e reflexiva que o autor escreve, fazendo uso da historiografia, procurando não só abordá-la, como desconstruí-la, utilizando das teorias de Linda Hutcheon quanto ao pós-modernismo, usando de personagens e momentos históricos para correlacionar literatura e memória, com a função de reescrever o passado e refletir o presente.

A MEMÓRIA E A HISTORIOGRAFIA

Márcio Seligmann-Silva em seu texto *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*, de 2003, escreve sobre a memória como episódio traumático, a procura pelo esquecimento, pelo não lembrar. A memória não pode ser neutralizada, ela traz um ponto de vista sob a visão de quem a escreve, não há como retratar o real, somente representá-lo subjetivamente.

Não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina uma boa parte os seus caminhos. A memória existe no plural: na sociedade dá - se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de “enquadrá-lo”. (SILVA, 2003, p. 67, ênfase no original)

Jacques Le Goff concorda com a perspectiva abordada por Seligmann-Silva sobre a interrelação memória-história em seu livro *História e memória*. Para ele, a memória reflete a realidade, assim como a história reproduz o passado, mas não há como fazê-los sem expor a visão de quem está a contar.

O objeto da história é bem este sentido difuso do passado, que reconhece nas produções do imaginário uma das principais expressões da realidade histórica e nomeadamente da sua maneira de reagir perante o seu passado. (...). O mesmo acontece com a memória. Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é a história mas um de seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica. (LE GOFF, 1990, p. 46)

Essa visão da memória se assemelha ao que Carla Lavorati e Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, em seu artigo, *Diálogos entre Literatura e História: a construção discursiva no novo romance histórico* afirmam sobre a relação de literatura e história. Ambas utilizam autores como Paul Sutehmeister (2009) e Luiz Costa Lima (2006) para reafirmar suas visões quanto a representação do **real** que tanto o gênero literário quanto o histórico fazem, ou seja, segundo as autoras, o historiador, pode, em muitos momentos fazer a mimese, ou seja, recriar a **realidade** de forma similar à literatura, pois ao reconstituir o passado há “sempre ao seu lado as marcas do tempo e do lugar social que ocupava” (LAVORATI; TEIXEIRA, 2010, p. 10).

José Saramago busca reconstituir esse passado correlacionando o século XX com o século XVI e reconstruindo a historiografia, ao criar um paralelo entre a ficção e a história, demonstrando assim ser o que Giorgio Agamben, em seu ensaio *O que é o contemporâneo* (2009, p. 59), afirma ser o artista contemporâneo.

Mariana Porto em sua dissertação *Estranhamento e familiaridade em O Reino, de Gonçalo M. Tavares: uma investigação sobre a maldade* (2020, p. 103), afirma que, sob a ótica de Agamben “o artista contemporâneo destoa do próprio tempo, deslocando-se anacronicamente para só então conseguir verdadeiramente enxergar a contemporaneidade e responder às suas demandas” (AGAMBEN, 2009, p. 59) Em outras palavras, o contemporâneo vivencia o seu tempo, mas percebe e aponta os problemas acerca deste tempo dialogando com o presente, o momento que está sendo vivenciando, com o passado.

Linda Hutcheon em seu livro *Poética do pós-modernismo – História, teoria, ficção* corrobora essa ideia, utilizando o historiador Leopold Ranke, ao afirmar que a literatura e a história se inter-relacionam e se assemelham por narrar o real não como de fato ele é, pois isso seria impossível, afinal, não há formas de narrar a realidade, somente a historiografia, ou seja, a história é sob o ponto de vista de outrém. Essa aproximação entre ficção e história está presente no texto dramático, com a função de criar uma análise crítica e observadora sobre a parcialidade de ambas e como elas dialogam entre si.

O autor utiliza-se de Camões e Dom Sebastião como seus personagens, procurando ficcionalizar e desmitificar suas personalidades desconstruindo a historiografia.

ANÁLISE DO TEXTO SARAMAGUIANO

A princípio, a trama pode ser entendida apenas como uma forma de homenagear o poeta Luís Vaz de Camões, autor de *Os Lusíadas*, publicado em 1572, pois o autor escolhe o poeta quinhentista para protagonizar sua obra. Tido como um referencial para toda Portugal, Camões inspirava Saramago e outros autores que tentavam se aproximar da notoriedade alcançada por ele. Maria Luiza Castro Soares, em seu artigo *A re-invenção d'Os Lusíadas em Memorial do convento de José Saramago*, de 2006, apresenta uma frase do próprio autor de *Memorial do convento* sobre a relação dos literatos com o quinhentista, e da importância dele para a construção do escritor: "Ao menos uma vez na vida, todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões" (SOARES, 2006, p. 510). Fica claro neste trecho como o poeta é um representante cultural da literatura portuguesa e dela como um todo. A autora insiste na importância de Camões para Saramago, afirmando que o autor tem "uma grande admiração pelo poeta de Os Lusíadas, a quem se compara, ao sentir-se incompreendido por muitos dos contemporâneos" (p. 512). Porém, o escritor não traz somente um tributo à Camões, ele busca, a partir do poeta quinhentista, reorganizar a historiografia portuguesa.

Flávio Garcia Vichinsky, em sua dissertação de mestrado na USP, com o título *Do mito Camões ao outro Camões de José Saramago* afirma que a obra ocorre quando o poeta quinhentista regressa da Índia, "entre abril de 1570 e março de 1572, após passar um período exilado" (VICHINSKY, 2009, p. 139). Percebe-se então que o momento político da trama é o monárquico. O rei no poder era Dom Sebastião, um jovem governante, que associava-se ao chamado Santo Ofício, período da Inquisição.

O período inquisitório já fazia parte de Portugal desde 1536, entretanto se intensificou com os desmandos do Cardeal Dom Henrique, tio de Dom Sebastião. O rei cresceu então em meio a esse momento em que Igreja e Estado estavam interligados, ou seja, a religião católica exercia grande poder sobre o governo.

Saramago trata nos primeiros momentos do texto dramático o jogo de poder existente na corte, quando utiliza quatro personagens centrais, os irmãos Martim da Câmara e Luís da Câmara, sendo secretário e confessor do rei respectivamente; Catarina da Áustria e o Cardeal Dom Henrique. Os dois primeiros confabulam ao longo do primeiro quadro sobre o futuro de Dom Sebastião, enquanto Martim deseja que o rei se case para que tenha herdeiros, Luís quer que ele se mantenha casto, pois assim pode se perpetuar como seu principal

conselheiro. Martim chega a ironizar a sexualidade do governante, ao afirmar que não sabe se ele será capaz de “que tal ajuntamento se possa carnalmente fazer” (SARAMAGO, 1998, p. 16). Os dois ainda falam sobre a relação pouco amistosa que Luís, por ser padre tem com Catarina da Áustria, pois a rainha regente tinha uma boa relação com o catolicismo, mas não com o clero, segundo consta no texto de Luisa Stella Silva, *O pensamento político na época de Catarina de Áustria e as mulheres no governo* (2013). Era exercido um poderio muito grande por parte da Igreja em relação ao povo, e uma proximidade elevada com os monarcas, o que desagradava a rainha, que gostaria de exercer mais liberdade decisória.

A situação piorou quando Dona Catarina alçou o posto de Rainha regente após a morte do marido, o rei Dom João III, se tornando tutora de Dom Sebastião, que ainda não havia alcançado a idade exata para se tornar rei. O cardeal não aceitou muito bem a situação, e acabou criando diversos embates com ela até fazê-la renunciar a seu favor. Ao assumir a autoridade, Dom Henrique acaba por instalar em Portugal um período turbulento que “reforçou o poder da Inquisição portuguesa, autorizando-a proceder nos processos sem dar a conhecer às vítimas os nomes de seus denunciante” (SILVA, 2013, p. 11664). Assim, a Igreja conquistou uma força exacerbada com os chamados autos-de-fé, uma busca a quem, para a Igreja, ia contra o cristianismo. Essas pessoas eram então julgadas, torturadas e muitas vezes ou eram condenadas a prisão perpétua, ou enfrentavam um massacre em meio a toda população, com açoites e até mesmo sendo queimados vivos, levando também “a infâmia a todos os que estivessem ligados ao seu nome por laços de família e até mesmo as gerações futuras” (SILVA, 2018, p. 49).

Esse cenário remete ao que Foucault traz na primeira parte de seu livro *Vigiar e punir* (1987), sobre o *Suplício*, em que é narrada o esquartejamento de um homem em praça pública, enquanto passa por torturas como uma represália a quem ia contra os governantes e a Igreja, sendo condenado sem ao menos ser ouvido ou defendido e, assim, amedrontava o restante da população para que repensassem suas ações, como forma de oprimir a sociedade. Essa visão corrobora com os atos cometidos pelo Santo Ofício, que tentava reprimir e reprimir toda a Europa.

O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz relacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. Há um código jurídico da dor; a pena, quando é suplicante, não se abate sobre o corpo ao acaso ou em bloco; ela é calculada de acordo com regras detalhadas: número de golpes de açoite, localização do ferrete em brasa, tempo da agonia na fogueira ou na roda (o tribunal decide se é o caso de estrangular o paciente imediatamente em vez de deixá-lo morrer, e ao fim de quanto tempo esse

gesto de piedade deve intervir), tipo de mutilação a impor (mão decepada, lábios ou língua furadas). (...). Além disso, o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; o suplício, mesmo se tem como função “purgar” o crime, não reconcilia; traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem apagar-se; a memória dos homens, em todo caso, guardará a lembrança da exposição, da roda, da tortura ou do sofrimento devidamente constatados. E pelo lado da justiça que o impõe o suplício deve ser ostentoso, deve ser tratado por todos, um pouco como seu triunfo. O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças da sua glória: o fato de o culpado gemer ou gritar com os golpes não constitui algo de acessório ou vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta na sua força. (FOUCAULT, 1987, p. 36-37, ênfase no original)

A religião se fortalece junto aos monarcas, tendo força decisória e muitas vezes até mesmo soberana. O governo é regido em conjunto com o catolicismo que age como defensor da moral e dos bons costumes. Saramago então procura criticar essa relação entre Igreja e Estado, mas não só ela, como também a forma como a sociedade portuguesa olha para seus governantes. É colocado nessas personalidades históricas um endeusamento, como se fossem pessoas acima das demais, escolhidas por Deus.

Eduardo Lourenço, em seu capítulo *Sebastianismo, imagens e miragens*, afirma esta visão sobre o messianismo de Dom Sebastião, e diz: “E do reino ninguém podia querer o fim. Sobretudo o povo anônimo que não tinha reino senão porque tinha rei” (LOURENÇO, 1999, p. 46), isto é, era necessário ter um rei que tivesse a mesma nacionalidade que o restante de seu povo, que governasse para uma pátria específica, pois isso gerava, naturalmente, uma identidade política e social na sociedade portuguesa.

Contudo, evitar o destino comum, instalar-se, não se sabe por que aberração ou milagre, às margens do mundo, foi um pouco aquilo que o povo português sempre tem feito. Portugal vive-se “por dentro” numa espécie de isolamento sublimado, e “por fora” como o exemplo dos povos de vocação universal, indo ao ponto de dispersar o seu corpo e a sua alma pelo mundo inteiro. (LOURENÇO, 1999, p. 10, ênfase no original)

Porém, apesar de não estar exposto na obra saramaguiana, Dom Sebastião é dado como morto após sumir em uma batalha em Alcacer Quibir. Este desaparecimento foi o estopim para se criar uma lenda em cima do rei, o Sebastianismo. Após seu sumiço, Portugal foi assumido por Dom Felipe III, da Espanha, no período em que o país passava por uma crise financeira, principalmente depois de ter sido devastada pela peste que assolava o mundo. Segundo Jorge Eduardo de Mendonça, em seu artigo *O salazarismo segundo o teatro*, os portugueses não aceitavam ser governados por um espanhol e assim “a figura do rei D. Sebastião foi associada à figura de uma espécie de messias, de um salvador que reapareceria para que junto com ele Portugal pudesse renascer” (MENDONÇA, 2016, p. 292).

O Sebastianismo se faz presente então, para que, de certa forma, as pessoas mantivessem sua esperança no retorno de um rei que iria trazer de volta a independência para Portugal e para eles mesmos.

O patriotismo exacerbado por parte dos portugueses passa então a ser criticado de forma implícita por Saramago. Ele utiliza a iconoclastia para desmistificar esta Portugal gloriosa, e ao escolher Dom Sebastião como um dos personagens centrais, ele retira-o do posto quase santificado que o jovem rei foi alçado e desconstrói esta mitificação ao trazer um personagem jovem, que não contém nenhum diálogo no texto, se preocupando apenas em caçar durante um nevoeiro, em meio a uma peste ameaçadora, e delega suas funções para terceiros, como sua avó, Catarina da Áustria, seu secretário, Martim da Câmara e o censor do Santo Ofício, Frei Bartolomeu Ferreira.

É preciso perceber que as críticas tecidas pelo autor ao longo da peça não são óbvias, e sim subtendidas. Saramago não só traz um olhar voltado para o século XVI como também cria um recorte temporal com o século XX. O jovem regente corresponde a si e a outro: Salazar.

Salazar foi convidado a assumir o Ministério de Finanças, e em 1933 decreta o chamado Estado Novo. Extremamente semelhante aos governos ditatoriais, o Salazarismo tornou-se um regime que silenciava, censurando e perseguindo quem ia contra o governo. A violência tornou-se ainda maior com a formação da PIDE, Polícia Internacional de Defesa do Estado, que agia de forma repressora, justificando-se como defensora do país.

Essa repressão contava com o apoio das Igrejas católicas, que criaram um vínculo muito forte com Salazar, pois o governante afirmava buscar restituir a moralidade e a religião em seu governo. Ignorava-se então toda a perversidade violenta em prol de uma sociedade religiosa.

Mesmo sendo um tempo marcado pelo retrocesso e autoritarismo, o salazarismo era visto por muitos como um período de reestruturação portuguesa, que retomaria sua época pregressa, e voltaria a vivenciar momentos de glórias.

Silvio Renato Jorge em seu artigo *Um livro e seus usos: Camões, Saramago e a escrita do Império*, mostra que a obra não é voltada somente para as desventuras camonianas as voltas com a publicação de seu livro, mas também, para trazer indagações quanto a relação do passado com o presente, em que “as indecisões próprias de um regime centralizador, a burocracia dos corredores do palácio, a censura decorrente da Inquisição, e própria de um governo em que Estado e Religião se misturam” (JORGE, 2010, p. 27)

Ou seja, Saramago critica não só esse messianismo atribuído ao mito do Sebastianismo, mas também a Salazar e toda essa certeza que o povo português tinha de que ele, mesmo sendo um governante autoritário, iria salvá-los das agruras.

Para o autor, essa busca pela recuperação de glórias perdidas portuguesas fez com que o país se tornasse cada vez mais inerte perante as mudanças necessárias e as modernizações. O autor afere em sua obra, de maneira delicada, um formato comumente utilizado na escrita de textos para peças, no que se refere aos atos. Normalmente, os textos dramáticos se dividem dessa forma, e dentro desses atos tem-se as cenas, em que ocorre o enredo, ou seja, a situação vivida com os devidos personagens que estarão no palco. Todavia, Saramago utilizou uma maneira criativa e irônica para repensar essa situação, colocando, em vez de usar a palavra **cena**, a palavra **quadro**, denotando a imobilidade, a visão de que Portugal segue arcaica.

Esta estagnação está vigente também em seu título e no final da obra. Quando Saramago coloca Camões para falar a frase “Que farei com este livro?”, é como se fosse toda a sociedade se perguntando o que será feito de Portugal após o término da ditadura, com o fim de um passado para a vinda de um presente. Cláudio de Sá Capuano deixa claro esta visão em seu artigo *A recepção da obra de arte em tempos de censura: o que nos ensina a peça Que farei com este livro?, de José Saramago*, quando diz:

A frase “Que fareis com este livro?” funciona como uma sacudidela no receptor. Não se trata de pensar nos séculos que se seguiram à publicação do poema, um futuro em relação ao momento da publicação, mas que já se tornou passado: o que se faria, já está feito. A ironia reside justamente no fato de perceber que *um* algo, entre outros possíveis, foi feito e é sobre este algo que se deve refletir. É como se a pergunta em tempo futuro fosse formulada em tempo passado. Que fizeste com este livro? Isso não invalida a pergunta em si: o que continuareis a fazer, portugueses, com este livro? Posto isto, a pergunta toma novo sentido, se relida em tempo futuro, não um futuro a partir de 1572, mas a partir de 1980. A pergunta soa como um chamamento: Que faremos agora, nós, portugueses, com este livro, com este país, a partir de agora? (CAPUANO, 2011, p.33, ênfase no original)

O surgimento de Camões se dá no quarto quadro, e com ele mais dois personagens, retratados como seus grandes amigos, Damião de Góis e Diogo do Couto. Os personagens não eram fictícios, Damião de Góis viveu durante o reinado de Dom Manuel I, por volta de 1566. Escrevia para a corte, porém decidiu ir contra os dominantes e descreveu com verdade e horror o massacre dos judeus em Lisboa, em 1506. Os monarcas não perdoaram sua falta de respeito e ele acabou sendo julgado pelo Santo Ofício, pelo crime de heresia, condenado a prisão perpétua. Já Diogo do Couto foi realmente um grande amigo de Camões, viveu entre 1510 e 1583, morando alguns anos na Índia, regressando décadas depois. Tornou-se historiador e escritor, como afirma Ricardo Luiz de Souza em seu artigo *Fernão Mendes Pinto e Diogo do Couto: as vozes do outro*: Diogo do Couto “escreveu as *Décadas*, narrativa dos feitos portugueses no Oriente. E escreveu, também, *O soldado prático*, crítica destes mesmos feitos elaborada por um soldado e pensada de baixo para cima” (SOUZA, 2011, p. 28).

A escolha desses personagens não é em vão. O autor define Damião de Góis e Diogo do Couto como conselheiros do personagem Camões por terem tido uma importância crítica muito grande. Ambos tinham posições contrárias ao governo da época, assim como o próprio Saramago em relação ao governo de Salazar. No texto dramático, Damião de Góis não esconde seu descontentamento com o país e o povo, e o autor de *Memorial de convento*, ecoa a sua **VOZ** no personagem quando ele fala: “Falta a Portugal espírito livre, sobeja espírito derrubado. Falta a Portugal alegria, sobejam lágrimas. Falta a Portugal tolerância, sobeja prepotência” (SARAMAGO, 1998, p. 51). Regina Michelli, em seu artigo *À barca camoniana Que farei com este livro?, Saramago*, afirma que:

Cabe a Damião de Góis, viajado e com vasta cultura, oferecer uma visão crítica de Portugal, abrangendo as ingerências políticas que interferem na publicação da obra camoniana. Atenta, antes de tudo, para o fechamento de janela e porta da sua própria casa, já que se vive em um clima de luz, mas sem calor, metáfora da falta de liberdade e da prepotência, da frieza dos corações. (MICHELLI, 2013, p. 12)

A arrogância da corte e da Igreja é um fato a ser destacado no texto dramático. Saramago procura criticar não só o rei, mas toda a corte, revelando-os como mesquinhos e maledicentes, que, junto com a Igreja, eram extremamente arbitrários e dissimulados. Esta função predominante que ela exerce na obra saramaguiana, era, de fato, muito grande no período de monarquia, por isso, o autor procura colocar como alguns dos personagens centrais um Cardeal, um Padre e um Frei, sendo este último censor do Santo Ofício.

Essa relação do clero com o governo se perpetua, mantendo-se não só no período monárquico como na república também. Sendo assim, pode ser enxergada uma crítica ao século XX, pois, durante a ditadura salazarista, a Igreja

era uma grande catalisadora de poder, fazendo parte do governo e tendo acesso irrestrito a Salazar e todos os poderosos, se mantendo ao lado dos determinantes e abandonando os determinados.

A sua opção é por apresentar também uma releitura da História, resgatando elementos que possam dar margem à reflexão sobre semelhanças existentes entre o século XVI e XX. É por isso que ele conduz o fio narrativo de Que Farei com Este livro? Por um universo de opressão, marcado historicamente por uma monarquia e igreja (...). (VICHINSKY, 2010, p. 141)

Camões, entretanto, é o contraponto a estes personagens, enquanto a força é emanada da religiosidade e dos governantes, o poeta é um homem fragilizado, de meia idade, “indeciso, fraco e sem rumo” (VICHINSKY, 2010, p. 139). O poeta fica dezessete anos longe da família, e ao voltar não reconhece a Portugal que deixou, nem ao menos sabe muitas informações sobre Dom Sebastião. O personagem criado por Saramago está totalmente a parte das situações, inerte perante ao momento que vive, com uma “incapacidade de agir por conta própria, o que acontecerá ao longo de toda a obra: dúvida e imobilidade” (p. 140). Michelli traz uma análise sobre a relação de Camões com sua mãe Ana de Sá, que se preocupa com a amargura e a tristeza que o filho carrega:

Apresentam-se profundas análises – a que adere um tom de melancólica reflexão – de uma mãe, que vê retornar, dezessete anos depois, um filho, que muito se afasta do “mancebo galhardo”, do “alegre Luís que foi”, filho que retorna com uns papéis de uma Índia que não lhe deu a felicidade, nem tampouco a riqueza, filho com “um colar de ferro apertado na garganta”. (MICHELLI, 2013, p. 10, ênfase no original)

O protagonista da trama passa por inúmeros percalços, sendo alvo do Frei Bartolomeu Ferreira, que precisa avaliar sua obra, a fim de aceitar sua publicação ou não. Saramago, mais uma vez mostra o poder que a Igreja detém, podendo censurar ou não os livros, e faz, novamente, uma associação ao período do Estado Novo, com a censura aos artistas. Camões então é mostrado pelo autor como um homem que representa este povo, essa sociedade emudecida que é diminuída por uma política opressora. Ao transformar Camões em um morador da parte periférica portuguesa, um homem comum, Saramago escreve para o povo português, com a ideia de que seja entendido a possibilidade de sair da inércia.

O poeta quinhentista ultrapassa as barreiras da repressão, não se abatendo perante as situações impostas pelo Frei, e rebatendo-o em momentos

de ameaça, mesmo que isso pudesse ocasionar sua prisão. Camões vai criando força durante a trama, deixando de ser um homem que não se engrandece em nenhum momento, muitas vezes se mantendo receoso ao agir, para se tornar um escritor que defende sua história, sai da estagnação e faz algo por si.

CONCLUSÃO

Ao finalizar este artigo, é percebido como José Saramago busca criar correlações entre a peça e a realidade de seu tempo, mesclando ficção e realidade de forma metafórica, como o uso da monarquia, quando na realidade seu intuito era descrever e criticar o governo de sua época, a ditadura salazarista. Aborda-se a forma como Saramago opunha-se a essa política e como o autor mostrava-se polêmico e contestador, sendo possível perceber isso em suas obras, principalmente no texto dramático que foi utilizado aqui.

A peça *Que farei com este livro?* contém pouca notoriedade perante as outras obras de José Saramago, mas pode ser uma das mais importantes em função histórico-cultural, pois narra um período conturbado de Portugal de forma metafórica, em que o autor cria uma analogia entre fato e ficção da visão de um autor português, polêmico, atacado pelas autoridades e crítico. Precisamos conhecer mais dessa obra e levá-la a abranger o seu conhecimento, para que a escrita contestadora de José Saramago seja apreciada para além dos romances, conhecendo assim todo o acervo literário do autor.

Nesse texto, Saramago procura reforçar a importância dos personagens emudecidos, colocando neles a força e o protagonista até então retirado, e mostrando, que, ao desconstruir e reescrever a historiografia, é necessário que o povo entenda que não há mais personagens heróicos, não há espaços pré-determinados somente para os chamados **vencedores** e que todas as vozes necessitam ser escutadas, para assim ser possível construir uma sociedade revolucionária e questionadora.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 56-73.

AGUILERA, F. G. (Org.) *Palavras de Saramago, catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAPUANO, C. S. A recepção da obra de arte em tempos de censura: o que nos ensina a peça *Que farei com este livro?*, de José Saramago. *Interfaces*, v. 2, Guarapuava, 2011, p.31-37.

CONRADO, I. S. Valores socioculturais nos romances de José Saramago: reflexões sobre literatura e sociedade. *Baleia na rede*, v. 1, n. 8, Marília, 2011, p. 130-144.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 6. ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo – história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JORGE, S. R. Um livro e seus usos: Camões, Saramago e a escrita do Império. *Abril*, v. 3, Niterói, 2010, p. 23-29.

LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: UNICAMP, 1990.

LAVORATI, C.; TEIXEIRA, N. C. R. B. Diálogos entre literatura e história: a construção discursiva no novo romance histórico. *Interfaces*, v.1, n.1, Guarapuava, 2010, p.54-60.

LOPES, J. M. *Saramago – biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____. Sebastianismo: imagens e miragens. In: _____. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.45-53.

MENDONÇA, J. E. M. O salazarismo segundo o teatro (perspectivas do teatro português sobre o Estado Novo). *SAPILL – Estudos de literatura*, n. 1, Niterói, 2016, p. 285-297.

MICHELLI, R. À barca camoniana: *Que farei com este livro?*, Saramago. *Soletras*, v. 2, n. 4, São Gonçalo, 2002, p.7-21.

PORTO, M. M. *Estranhamento e familiaridade em O Reino, de Gonçalo M. Tavares: uma investigação sobre a maldade*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

REMÉDIOS, M. L. R. José Saramago: ficção inovadora e criativa. *Ipotesi*, v. 15, n. 1, Juiz de Fora, 2011, p.163-172.

SARAMAGO, J. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. *História, memória e literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 59-89.

SEIXO, M. A. Saramago e o tempo da ficção. In: CARVALHAL, T. F.; TUTIKAN, J. (Org.) *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 92-100.

SILVA, L. S. O. C. O pensamento político na época de Catarina de Áustria e as mulheres no governo. *RIDB*, n. 10, ano 2, Lisboa, 2013, p.11640-11681.

SOARES, M. L. C. A re-invenção d'Os Lusíadas em Memorial do Convento de José Saramago. *Humanitas*, m. 58, São Paulo, 2006, p. 504-524.

TAUFER, A. L. A viagem em busca da identidade perdida no passado esplendoroso e a dessacralização do mito do descobridor português "n' A Jangada de Pedra", de José Saramago. *Nau literária*, v. 2, Rio Grande do Sul, 2006, p. 1-11.

VICHINSKY, F. G. *Do mito Camões ao outro Camões de José Saramago*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.



*O DELFIM E O NOVO ROMANCE HISTÓRICO PORTUGUÊS*¹

O DELFIM AND THE NEW PORTUGUESE HISTORICAL NOVEL

Márcio Ricardo Coelho Muniz²

Mariana Borges Nobre Lopes³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 25 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: O presente trabalho analisa o romance *O delfim* a partir da perspectiva da tradição do romance histórico em Portugal, pois no país o gênero romance histórico remonta para o século XIX e para os autores românticos que desejavam a partir da literatura resgatar, dentre outros aspectos, as glórias épicas do país. Contudo, já no século XX as mudanças sociais da pós-modernidade e a influência do regime ditatorial salazarista levaram alguns autores portugueses a uma expressão literária de reação à força da ditadura. Nesse contexto insere-se a obra *O delfim*, publicada pela primeira vez em 1968, pelo escritor José Cardoso Pires. Assim, neste trabalho busca-se avaliar como tal romance se constitui como exemplo do romance histórico português pós-moderno.

Palavras-chave: *O delfim*. Salazarismo. Portugal. Romance histórico.

ABSTRACT: The present work analyzes the novel *O delfim* from the perspective of the tradition of historical romance in Portugal, since in the country the genre historical romance goes back to the 19th century and for romantic authors who wished from literature to rescue, among other aspects, the epic glories of the country. However, already in the twentieth century, the social changes of postmodernity and the influence of the Salazar dictatorial regime led some Portuguese authors to a literary expression of reaction to the strength of the dictatorship. In this context, a work *O delfim* was published for the first time in 1968 by the writer José Cardoso Pires, so this work seeks to evaluate how such a novel constitutes itself as an example of the postmodern Portuguese historical novel.

Keywords: *O delfim*. Salazarismo. Portugal. Historical novel.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

² Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Professor do Mestrado em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/5217977951806599> / <https://orcid.org/0000-0002-9296-2375>

³ Mestranda do Curso de Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/0230988663887000>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Publicado em 1968 e reconhecido pela crítica como um marco da literatura portuguesa no século XX, *O delfim* é um romance do escritor português José Cardoso Pires (1925-1998), também autor de outros títulos como *O anjo ancorado* (1958) e *Balada da praia dos cães* (1982). Frequentemente associado ao gênero romance policial, a obra destaca-se devido à construção narrativa a partir do emprego de técnicas de composição que se assemelham às colagens surrealistas. Do ponto de vista das influências estéticas dos movimentos literários, as marcas do Neorrealismo e do Naturalismo estão presentes na obra, ainda que o autor nunca tenha sido filiado a nenhum movimento estético ou literário. Deste modo, é importante destacar que a partir do experimentalismo da técnica empregada, é possível que o leitor questione as versões e os pontos de vista do incidente que conduzem a trama, pois, ao ser contada por vários personagens, a verdade dos fatos investigados parece constantemente passível de revisão.

A herança neorrealista presente na escrita de José Cardoso Pires permite que, a partir da escolha do discurso literário, a sociedade portuguesa das décadas de 1950 e 1960 seja desnudada, uma vez que as nuances dos discursos dos personagens deixam ver os valores socialmente instituídos, bem como a crise destes valores e os processos de ruptura que se avizinham. O professor e ensaísta Carlos Reis aponta o legado neorrealista em escritores como Cardoso Pires como “uma linguagem do compromisso” (REIS, 2004, p. 23) na qual, ainda segundo Reis, muitos autores mesmo distantes da ideologia do Neorrealismo, persistiram na estética que funcionou como uma espécie de resposta antifascista incitada pela força da repressão e da violência do governo de Salazar.

Na introdução à edição Dom Quixote do ano de 1986, o ensaísta português Eduardo Prado Coelho, observando os múltiplos acessos à verdade engendrados na trama a partir da técnica de construção narrativa empregada por Cardoso Pires, escreve: “Temos depoimentos orais, interrogatórios, dados sociológicos (‘a sociologia chegou à Gafeira’...), documentos históricos, boatos não confirmados, lendas, conjecturas, o que dá direito à ponderada seriação de elementos ou até as notas de rodapé” (COELHO, 1986, p. 7, ênfase no original). Assim, ao trazer variados elementos para o bojo da narrativa que se desenrola em torno de um crime que dá fim a vida da esposa e do criado do engenheiro Manuel Tomás da Palma Bravo, a narração se aproxima do clima policialesco, sendo as mortes e o sumiço do engenheiro os fatos que movimentarão o espaço fictício da Gafeira, uma típica aldeia portuguesa que guarda as memórias e costumes de um país que lentamente começa a vivenciar as mudanças sociais do século XX.

A TRADIÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO EM PORTUGAL

Ao longo dos séculos a História foi um dos temas preferidos dos poetas e romancistas portugueses. Desde as epopeias camonianas até o século XIX com os autores românticos, as glórias épicas lusitanas foram incorporadas às narrativas. Contudo, como gênero literário, o romance histórico marcou o nascimento tardio do Romantismo em Portugal, se voltando para a ideia de contar o que constitui a essência do ser português. Desta maneira, em obras canônicas do Romantismo português como *O bobo*, *O olho de vidro* e *O regicida*, ficcional e histórico se entrelaçam para cumprir o objetivo de contar Portugal.

Em *O bobo* (1959), romance de Alexandre Herculano, as intrigas palacianas se costuram à histórica Batalha de São Mamede, compondo um retrato ficcional de uma Portugal que, embora medieval, mantinha costumes notadamente românticos. Ambientado no século XII, época do reinado de D. Teresa marcado pela disputa da soberana e do filho pelo trono, o romance transporta o leitor à cena mais íntima do Castelo de Guimarães.

A verossimilhança do romance histórico português clássico encontra especial amparo nas notas de rodapé comumente inseridas pelos romancistas herdeiros do autor escocês Walter Scott. As notas paratextuais buscam respaldar historicamente as narrativas, destacando o momento e os fatos pelos quais as tramas deslizam, levando o leitor a compartilhar da intenção dos autores de narrarem fixados à História. Nesse sentido, os personagens e os enredos nutrem-se da proximidade com a História e o público leitor, a partir da literatura, passa a acessar as memórias e o conhecimento histórico. No sentido da formação do público consumidor dos romances históricos, destaca Wittman citado por Mendes:

O interesse pela História vinha ao encontro do novo perfil do leitor. Após a Revolução Francesa e a instituição do ensino laico e obrigatório, há um aumento do número de leitores e uma conseqüente mudança de interesse: o público do classicismo, afeito às discussões sobre poéticas, de gosto refinado, conhecedor das novidades na Arte, torna-se um público burguês, sem formação literária, em busca, sobretudo, de uma forma de lazer. (WITTMAN, citado em MENDES, 2021)

Entretanto, a fusão entre histórico e ficcional contempla também a intenção de que a literatura preencha aquilo que a historiografia não alcança quando tenta registrar a formação de um país. Em *O olho de vidro* (1904) Camillo Castello Branco expõe a face mais cruel do lusitanismo cristão ao retratar a desgraça da família de Antônio de Sá, um judeu perseguido por se juntar a uma fidalga cristã quando da instauração dos autos da fé em Portugal. Novamente é a crueldade do sofrimento privado que ganha destaque desde os primeiros capítulos da obra, deixando que o ideal romântico de morrer por amor se mescle aos relatos históricos da matança de milhares de judeus, mouros e cristãos novos.

Na trama de *O regicida* (2013) para arquitetar o romance histórico Camillo Castello Branco descreve o infortúnio dos personagens Leite Pereira e Maria Isabel que, além de dialogarem com os valores morais da época, fazendo o leitor se inteirar dos modos de sentir de um homem daquele tempo, revisita os eventos da Guerra da Restauração que marcaram a Independência de Portugal durante o reinado de D. João IV.

Em *O romance histórico* György Lukács aponta que a experiência inédita de reconhecimento das multidões que surge após a Revolução Francesa e da série de eventos que se desencadearam a partir dela são os responsáveis pelo sentimento histórico que toma conta da Europa no século XIX e permite o nascimento do romance histórico clássico, já que “fizeram da história uma experiência das massas, e em escala europeia” (LUKÁCS, 2011, p. 38). De tal modo, ainda segundo Lukács o romance histórico é uma figuração do trágico da história erigido sob o clima do período (p.79).

A GAFEIRA E O TEMPO PORTUGUÊS

Sabemos no capítulo inicial do romance que o narrador, identificado como um autor lisboeta, esteve na Gafeira um ano antes e o retorno dele é motivado pela tentativa de averiguar os detalhes de duas mortes que envolveram o local em mistérios. Um crime pôs fim à vida de Domingos e o corpo de Maria das Mercês surgiu afogado na lagoa que desde os tempos mais remotos é

propriedade da família Palma Bravo, já o engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo está sumido desde que os crimes ocorreram.

Na obra a tradicional família provinciana é corporificada na figura do engenheiro-fidalgo-infante, Tomás Manuel da Palma Bravo, que tem como criado Domingos, um homem descrito como um maneta e mestiço de saúde frágil e como esposa Maria das Mercês, revelada como uma jovem atenta aos costumes cosmopolitas e desprezada sexualmente pelo marido. Após as trágicas mortes, o infante-engenheiro some da aldeia alimentando ainda mais a fome especulativa dos locais sobre os acontecimentos privados da casa da lagoa.

A Gafeira possui poucos habitantes, parca atividade econômica e é dominada por uma elite influente representada pelo engenheiro Palma Bravo que é o descendente de uma família que há décadas detém poder de mando no lugar. O delfim personificado pelo engenheiro é o último descendente da família e único herdeiro dos direitos de caça esportiva na lagoa que é o coração da Gafeira. Por atrair todos os anos visitantes para caça, a lagoa é a responsável por renovar o movimento e a atividade econômica do lugar, tornando-se, de tal modo, um símbolo de fertilidade.

Em profundo contraste com a imagem da pós-modernidade que já acontecia no restante da Europa, a Gafeira mostra-se presa à pré-modernidade. Buscando alcançar a noção de pós-modernidade, a leitura da teórica canadense Linda Hutcheon indica que a pós-modernidade pode ser tomada de maneira bastante ampla, pois é um fenômeno “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e essencialmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Nesse caminho, no que diz respeito à especificidade da realidade portuguesa o filósofo José Gil, ao tentar encontrar respostas para o que ele define como a não-inscrição portuguesa na História após o fim do Estado Novo, destaca que o país passou para a pós-modernidade sem sequer ter experimentado a modernidade: “Ora, acontece que, por uma série de razões, esta adaptação do velho ao novo, este salto sem mediação do pré-moderno ao pós-moderno nos convém quase perfeitamente. Somos, nesse sentido, como veremos mais adiante, os melhores exemplos europeus de arcaicos pós-modernos” (GIL, 2008, p. 30).

Contudo, diversas mudanças sociais impulsionaram a pós-modernidade portuguesa que começou a tomar forma a partir dos anos de 1950. Notadamente o grande fluxo migratório e o início do processo de descolonização na África marcaram o processo. Do ponto de vista estético, se fortaleceu no país uma expressão literária que se opôs frontalmente ao grupo da Revista Presença (1927-1940) que durante as décadas anteriores primou por uma literatura de maior predominância temática do individual e do psicológico. A literatura ganhou contornos neorrealistas e ao contrário do que pregava o grupo anterior, assumiu o compromisso de retratar a interação entre sistema literário e sistema social.

Cabe destacar que o regime ditatorial implantado por António Salazar em Portugal durou de 1933 a 1974 e a força repressiva do Estado Novo motivou, como estratégia ao fascismo, em autores como José Cardoso Pires uma criação literária com forte influência do Neorrealismo.

No sentido de aproximação do romance com o momento que Portugal atravessava, podemos destacar que a tradição que a família Palma Bravo carrega representa uma nação ainda distante das atividades industriais da Europa pós-1945, sendo o retrato de um espaço predominantemente rural e mantedor de hábitos rurais mesmo quando cidadão. Do mesmo modo, a partir da imagem da Gafeira, evidencia-se o tempo português do salazarismo em que a defasagem face a outras nações europeias se constituía em um plano político no qual os ideais de resignação, ordem e humildade se converteram em uma espécie de essência do país que amparava o regime. Na análise de Eduardo Lourenço no ensaio *O labirinto da saudade – Psicanálise mítica do povo português* foi o culto da nação construído por Salazar que sustentou o regime por quatro décadas:

À lisonja provincial (mas também sincera) desse Povo, tal como o salazarismo o mitificou, alindando até ao grotesco uma imagem ruralista que o regime não fabricou (vem já do romantismo, atravessa Herculano e Garrett, revive em Junqueiro, Nobre, Correia de Oliveira, etc.), respondeu, como vimos, a invenção de um contra-mito, de uma outra imagem do Povo, mais próxima da sua verdadeira condição servil e dura, mas que também não escapou à mitificação por excesso de consciencialização da sua própria condição e que a literatura neo-realista impôs no plano da cultura nacional. (LOURENÇO, 1982, p. 55)

Do ponto de vista do romance histórico, compreendemos aqui que a obra mantém um diálogo com o salazarismo mesmo sem abordá-lo de modo objetivo, pois tanto os espaços quanto os personagens e ações conduzem à leitura do regime. De tal modo, e ainda de acordo com a leitura de Eduardo Lourenço (1982, p. 67), obras como *O delfim* ao mesmo tempo em que operam uma renovação ao nível da escrita, apropriam-se da própria realidade portuguesa da época. Assim, destacamos que do ponto de vista do romance histórico há, por meio da ilustração da Gafeira, em *O delfim* a inovação de narrar um tempo histórico síncrono ao tempo em que diversas realidades e tensões do espaço português pós-moderno vão se desenrolando.

A MULHER QUE NÃO SERÁ HABITADA

À medida que a trama avança e tomamos contato com as insinuações dos habitantes da Gafeira sobre as motivações do crime, ciúmes, traição e luxúria aparecem como consenso popular para as motivações que levaram os personagens à morte. Assim, por meio de tais depoimentos que revelam a

preocupação dos populares em saber ou buscar saber se o crime foi movido pelo ciúme que Maria das Mercês sentia do relacionamento entre patrão e criado, a face mais provinciana da mentalidade portuguesa vai se mostrando. A multifacetação dos depoimentos é um dos mecanismos usados por José Cardoso Pires para ambientar a perspectiva histórica que perpassa o texto, pois os discursos dos personagens deixam ver os valores morais do período. As variadas versões que se sobrepõem na tentativa de explicar o crime são apontadas pela crítica como característica revolucionária na escrita de Cardoso Pires, pois se aproxima da técnica de composição cinematográfica.

Ainda sobre os depoentes, cabe uma menção ao fato de que são todos personagens que representam o passado (o velho-dum-só-dente, a dona da pensão, o cauteleiro, o batedor) e as falas deles deixam entrever os hábitos e comportamentos medievais de um país que se prepara para adentrar a sétima década do século XX. José Cardoso Pires cola à narrativa notícias extraídas de jornais da época e elas compactuam com o projeto do escritor de denunciar as amarras portuguesas. Uma dessas notícias dá conta da comemoração de uma cidade portuguesa pelo nascimento do filho homem de um agricultor no mesmo momento em que outras partes do mundo se preparam para viagens espaciais: “Beja, 30 – Mais de 500 convidados festejaram no Monte de Santa Eulália, propriedade do Sr. Patrício Melchior, o nascimento do primeiro filho varão daquele lavrador” (PIRES, 2001, p. 84).

Como oposição à vida provinciana que Portugal levava durante o século XX, a América outrora inglesa, não a que Portugal e Espanha dividiram no período das navegações, é um vislumbre do progresso que se concretiza nas constantes menções às expedições espaciais que se repetem nas observações do autor. Ao comentar tais expedições, por meio da figura do não-fictício astronauta norte-americano Edwin Aldrin, o autor declara sobre passado e presente portugueses:

Falo com a mão na consciência, porque, modéstia à parte, muitos dos meus avós portugueses também foram bons cientistas de descobrir o mundo. Excelentes, não exagero. Diabólicos triunfadores das sete partidas do mundo e igualmente sacrificados pela especulação dos políticos e pelas ofensas à Liga da Inteligência Pública que naquela época, século XVI, não existia. Nem existe hoje, infelizmente. (PIRES, 2001, p. 85-86)

Vendo a partir do horizonte do autor, a Gafeira é o registro da degradação de Portugal forçosamente mascarado pelo salazarismo. O largo que tradicionalmente é o coração das aldeias, na Gafeira está completamente abandonado porque o processo migratório encontra-se avançado no país e tal

observação induz o autor a pensá-lo como espaço de trânsito social que deveria ocupar:

Um largo, aquilo a que verdadeiramente se chama largo, terra batida, tem de ser calçado por alguma coisa, pés humanos, trânsito, o que for, ao passo que este aqui, salvo nas horas da missa, é percorrido unicamente pelo espectro do enorme paredão de granito que se levanta nas traseiras da sacristia. (...). Antigamente, cinquenta, setenta anos atrás, o terreiro foi com certeza uma praça de feira, por que não? Um arraial. Um encontro de marchantes, com almocreves e mercadorias de sardinha vindos de longe atrás das muars. Haveria barbeiros tosquiando ao sol e mendigos de chaga e alforge; tabuleiros com arrufadas; galinheiras de guarda aos seus pequeninos cestos de ovos; acoradas debaixo das largas sombrinhas (visto não existirem árvores); não faltaria sequer o capador em visita, cavalgando uma égua tristemente guedelhuda... Tudo isso devidamente emoldurado por uma correnteza de mulas e de jumentos presos às argolas das paredes enquanto os donos se perdiam pelas tabernas. (PIRES, 2001, p. 9-10)

À vista disso, a percepção de que o mundo essencialmente colonizador e patriarcal que o engenheiro habita e de que toda a tradição que ele traz consigo estão extintos é em *O delfim* o ponto de partida para que novas narrativas da história de Portugal ganhem lugar. Vale aqui destacar que a finitude do mundo em que se assenta o mito da portuguesidade é posta no capítulo *XII – A mulher inabitável* (PIRES, 2001, p. 79), quando o autor atesta a ausência de herdeiros para o casal Palma Bravo. Com um discurso ácido, ele também ironiza o mito patriarcal da inexistência de homens estéreis, os “homens maninhos” (p. 81):

Um elogio da esposa maninha não se defende com facilidade, e menos ainda com alegorias de amador. Mas, e os homens maninhos? Não há lugar para eles, os homens maninhos, nos imparciais compêndios populares por onde se guiam Velhos e Batedores? Donde vem o mal que impede os frutos? Da esposa inabitável ou da semente que não tem força para viver dentro dela? De ambos? Caso a apurar. A excelentíssima classe médica é que deveria pronunciar-se e a dúvida sobre de qual parte partiria a esterilidade, uma vez que a esterilidade masculina não cabe nos moldes da sociedade patriarcal. (PIRES, 2001, p. 81)

Se observarmos de dentro da obra, a ideia de compor uma nova narrativa histórica sobre Portugal entra em conflito com o que já foi feito e é aceito como oficial. A tradição do registro histórico português está introduzida na obra pela representação da fictícia composição oitocentista intitulada *Monografia do termo da Gafeira*, de autoria também fictícia do abade Agostinho Saraiva. Tal monografia é o ponto de partida do autor quando, no ano anterior aos crimes, desejou conhecer a Gafeira. No regresso após os crimes, ele observa e reflete o largo a partir da janela da pensão e declara sobre a monografia: "(...) tenho a mão sobre a palavra venerada de certo abade que entre mil setecentos e noventa, mil oitocentos e um, decifrou o passado deste território" (PIRES, 2001, p. 7).

Em *Meta-história* Hayden White discute a consciência histórica do século XIX, asseverando que "a história era considerada um modo específico de existência, a 'consciência histórica' um modo preciso do pensamento, e o 'conhecimento histórico' um domínio autônomo no espectro das ciências humanas e físicas" (WHITE, 2008, p. 18, ênfase no original). Já Linda Hutcheon argumenta que, assim como Hayden White, outros teóricos adotaram uma postura cética quanto às narrativas históricas, pois a confiança nas epistemologias empiricistas e positivistas está abalada na pós-modernidade (HUTCHEON, 2001, p. 141). Hutcheon ainda afirma que "a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedindo-o de ser conclusivo e teleológico" (HUTCHEON, 2001, p. 145). Assim, a partir da perspectiva apresentada por Hutcheon, de que o intercâmbio pós-moderno entre arte e história não é pautado pelo retorno nostálgico ao passado, mas pelo diálogo irônico e criticamente reavaliativo dele, *O delfim* pode ser lido como um romance histórico pós-moderno, pois é em essência subversor do cânone, representado no romance pela monografia do abade.

Ainda nesse sentido de reavaliar criticamente a tradição narrando as memórias sob outras perspectivas, os crimes imersos em circunstâncias e explicações misteriosas da obra se imbricam no tempo histórico que começa a experimentar o enfraquecimento da ditadura salazarista nos anos de 1960, preparando-se para o afastamento de António Salazar em 1968, ano de publicação de *O delfim*. Logo, o corpo de Maria das Mercês afogado na lagoa, o criado Domingos aparentemente assassinado pela própria Maria das Mercês e o fidalgo Palma Bravo sumido indicam a ruína das instituições. Especialmente a da família burguesa que, dado o ventre nunca habitado de Maria da Mercês, conduz a leitura de que o casamento burguês perdeu a função primordial da procriação, ao tempo em que transforma Tomás Manuel no último exemplar da tradição.

CONCLUSÃO

O espaço em que o engenheiro se move é o do cosmo patriarcal, o mesmo espaço que a propaganda nacionalista do governo de Salazar usava para falsear uma ideia de solidez do regime. Assim, o autor observa tal representação ao comentar: “Dentro da televisão circulam vultos mudos, criaturas a singrar por detrás do vidro bojudo abrindo as bocas para nós. Padres, políticos, militares” (PIRES, 2001, p. 170). Como o último delfim, o engenheiro aparece representado pela extensão de tudo aquilo que ele possui: Maria das Mercês, Domingos, os cães, a casa da lagoa, o jaguar e a servilidade dos outros moradores da Gafeira.

Entretanto, se o engenheiro e o próprio patriarcalismo se assentam na ideia de posse, há, de modo sutil na conclusão do romance, a sugestão de um modelo comunista de sociedade que é oportuna para o momento histórico de negação daquilo que o salazarismo impunha. Tal sugestão se manifesta quando os direitos de usufruto da lagoa passam, após o sumiço do último fidalgo da linhagem, a pertencer à comunidade. É nessa sugestão que autor se desenha mais expressamente como personagem crítico do regime quando ele e o padre novo entre jogos e ironias revelam as estratégias que as pessoas lançam mão para driblar a censura. Assim, quando o padre novo e o autor comentam uma notícia sobre o “primeiro comboio astronáutico” (PIRES, 2001, p. 119), iniciam um jogo subversivo inventado por eles e apelidado de “Olho Vivo” (p. 119). Durante a brincadeira eles afirmam com escárnio que a inteligência do astronauta Edwin Aldrin jamais daria conta de jogá-lo, diz o padre: “Só aos portugueses atentos é concedido o privilégio de jogar ao Olho Vivo” (p. 119-120), na sequência o padre questiona o autor se este lembra de já o terem jogado, sem ser descobertos, na presença de um médico que acreditam ser partidários do regime:

Sem querer tínhamo-nos posto a brincar, como um ano atrás, ao Jogo do Olho Vivo, que nasceu dos acasos de um serão e que um exercício local, muito nosso. Muito Gafeira e arredores. Um cosmonauta como Edwin Aldrin dificilmente poderia alinhar nele. Por mais desconfiado que fosse e por mais obcecado que andasse com histórias de espionagem, nunca conseguiria somar tantas razões subversivas como nós aqui da Gafeira. (PIRES, 2001, p. 119)

Nos capítulos finais de *O delfim* a possibilidade de retorno do engenheiro que paira sob a Gafeira se funde a uma espécie de apego ao que a figura dele representa. Tal apego aponta para um o latifundiarismo parasitário semelhante ao modo que Portugal operou nas colônias que, no momento histórico da obra, iniciam lutas por independência. Essas disparidades ressaltam o anacronismo de um país que sente a urgência de se lançar ao futuro, pois está

perdendo o seu próprio povo para os progressos de outras nações, mas segue estacionado no fantasma de glórias nacionalistas reforçadas incessantemente pelo regime: “(...) moças de perfil de luto – as *viúvas-de-vivos*, assim chamadas – sempre a rezarem pelos maridos distantes, pedindo à Providência que as chame para junto deles e, uma vez mais, agradecendo os dólares, as cartas e os presentes enviados...” (PIRES, 2001, p. 13).

Arrematando as observações anteriores, as relações de vassalagem persistentes no país são evocadas repetidamente, seja de modo objetivo pela relação do criado Domingos e do senhor Palma Bravo ou indiretamente a partir da figura recorrente dos cães. Maruja e Lorde são os cães do engenheiro Tomás, fiéis ao dono e obedientes ao criado, que lhes repete o tratamento de “rédea curta e porrada na garupa” (PIRES, 2001, p. 40) que ele próprio recebia de Tomás Manuel. Contudo, após o sumiço do engenheiro e abertura da primeira temporada de caça na lagoa, agora de gozo popular, os cães da família Palma Bravo são descarnados vivos e em público.

“Enguias, meus senhores. Aproveitem a hora da sorte”, anuncia, mostrando-as bem alto para que todos as apreciem. Depois puxa brutalmente essas cordas sangrentas que se lhe enovelaram nos pulsos e, brutalmente também, lança-as para o chão a monte.

Sempre que avança para fazer o seu número, *Lorde* e *Maruja* recebem-no de dentes aguçados. Mas não vão além da ameaça porque se deixam descarnar, enguia a enguia. Urram, é tudo. Atiram a os céus uns olhos a faiscar e não saem do mesmo sítio. Desfibrados, o esqueleto à mostra, estão num lago de sangue e de enguias donde se desprende uma renda de vapor semelhante à que se liberta doa pântanos. E as unhas do velho andam por cima deles, retalham-nos com puxões ansiosos.

“A vossa enguia, meus senhores. Tirem a vossa enguia”

No nevoeiro – agora mais carregado com o fumo morno do sangue e com o bafo dos cães – soam campainhas. Uma banda toca o hino nacional. (PIRES, 2001, p. 144-145)

A cena perturbadora simboliza o fim da dinastia Palma Bravo e do tempo estático da Gafeira que é uma representação do tempo estático do país. A estrutura social da Gafeira desaparece junto com o seu último delfim, ao mesmo tempo em que a abertura da lagoa à coletividade simboliza a chegada de novos tempos. Entretanto, o descarnamento dos cães deixa a mensagem de que as referências continuam fincadas no passado, pois a Gafeira, assim como Portugal, se abre às mudanças que marcam o fim de uma era sem refleti-las, por isso impossibilitada de abdicar completamente ao legado da tradição.

REFERÊNCIAS

COELHO, E. P. *Círculo dos círculos: introdução à edição de O delfim*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1986.

GIL, J. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade – psicanálise mítica do povo português*. 2. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENDES, M. L. D. *A presença de Walter Scott e Jules Michelet no romance histórico de Alexandre Dumas*. Disponível em: http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/Abralic2008/MARIA_MENDES.pdf. Acesso em: 12 mai. 2021.

PIRES, J. C. *O delfim*. 24. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2001.

REIS, C. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, v. 8, n. 15, Belo Horizonte, 21 out. 2004, p. 15-45.

WHITE, H. *Meta-história*. São Paulo: Unicamp, 2008.

Identities



UM ESTUDO COMPARATIVO DAS MANIFESTAÇÕES DA EMPATIA NA OBRA *CALL ME BY YOUR NAME*¹

A COMPARATIVE STUDY OF THE EXPRESSIONS OF EMPATHY IN THE WORK

CALL ME BY YOUR NAME

Natasha Guerrero Moreno²

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 21 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: Este estudo pretende investigar, no viés intersemiótico, as manifestações de empatia no romance norte-americano contemporâneo *Call me by your name*, de André Aciman, traduzido como *Me chame pelo seu nome* no Brasil e adaptado ao cinema em 2017, com roteiro de James Ivory, premiado como melhor adaptação no 90º Oscar pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. O livro e o filme em análise situam a discussão da empatia nos dois personagens principais, em suas relações individuais e com outros. Desse modo, a interpretação da narrativa literária e cinematográfica indica como essas expressões da empatia constituíram significados metafóricos relacionados à natureza, destacando os conceitos de identidade, intimidade e memória familiar judaica.

Palavras-chave: Empatia. Literatura. Intersemiótica.

ABSTRACT: This intersemiotic study aimed to investigate the manifestations of empathy in the contemporary American novel *Call me by your name*, by André Aciman, translated as *Me chame pelo seu nome* in Brazil. Its 2017 film adaptation had the James Ivory's script awarded as the best adapted screenplay at the 90th Academy Awards. The novel and film under analysis provide discussion of empathy in the two main characters in their own individual relations with themselves and each other. Therefore, the interpretation of the literary and cinematic narratives raises the issue of how these empathy expressions convey metaphorical meanings related to nature, highlighting the concepts of identity, intimacy, and familiar Jewish memory.

Keywords: Empathy. Literature. Intersemiotics.

¹ Texto orientado pela Profa. Ma. Cynthia Pichini, Universidade São Judas Tadeu, São Paulo-SP, Brasil.

² Mestranda do Curso de Letras (Estudos da Tradução) da Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/2108116933805409>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

A empatia tem se inserido em diferentes áreas do conhecimento e culminado em muitas orientações teóricas, entre as quais análise literária no viés psicanalítico. Define-se empatia como a reação exercida diante de um acontecimento que, a partir do processo cognitivo de compreensão e interpretação, provoca mobilização afetiva, de acordo com Eisenberg e Strayer (1987).

Esse conceito permeia os significados implícitos no romance norte-americano contemporâneo *Call me by your name*, escrito por André Aciman em 2007, traduzido por Alessandra Esteche no Brasil, em 2018, assim como no filme homônimo de 2017, cujo roteiro de James Ivory foi premiado como melhor adaptação pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. Assim, convém analisar como a empatia se manifesta na obra, apoiando-se na linguagem literária e cinematográfica.

A discussão se inicia pelo livro para pontuar características gerais da obra, como o enredo, seguido pela conceituação da empatia apoiada na revisão bibliográfica, da qual derivará a interpretação de suas expressões na narrativa do romance, do roteiro adaptado e de cenas do filme.

Este estudo é motivado pela relevância do papel da empatia na obra literária, considerando o relacionamento homoafetivo dos personagens principais, no qual se observa a pertinência dos aspectos de identidade, intimidade e memória familiar judaica. Desse modo, parte-se do questionamento de como a empatia se manifesta ali por meio da figura de um indivíduo em relação a outro e em relação a si próprio.

O enredo centra-se no primeiro amor de um jovem, temática que realça a sensibilidade da relação interpessoal por meio da simbologia que

remete à empatia, como natureza e religião judaica enquanto memória familiar. O desenvolvimento psicológico do narrador-protagonista propicia reflexão do público, mesmo fora das situações-chave por ele vivenciadas, trazendo uma perspectiva orgânica da relação homoafetiva, apesar da memória sociocultural de repressão e pudor a ela vinculada.

Em vista disso, os pontos de interesse desta análise são interdisciplinaridade, os sistemas semióticos distintos (texto e imagem) e a originalidade da pesquisa. Primeiramente, a interdisciplinaridade é contemplada pelo caráter pluralista do trabalho comparativo — articulado ao eixo literário e cinematográfico. Além disso, a empatia figura como conceito essencialmente psicológico, mas também norteia áreas afins, como ao dialogar com a literatura.

A tradução amplia a área de Estudos Literários e, dada a posição estrangeira da obra *Call me by your name*, serão delineadas certas escolhas linguísticas para os significados de símbolos religiosos e elementos naturais como luz, água e frutas em alusão à paixão carnal pela semelhança com o corpo humano. Tal interpretação da simbologia estética abrange também os suportes semióticos da adaptação do livro, com a simultaneidade de linguagens que integram esse sistema audiovisual.

Portanto, as narrativas, apoiadas em línguas e sistemas semióticos distintos, provam a relação extralinguística que macula uma obra, com a constante integração de linguagens sob influência dos múltiplos suportes existentes e das leituras possíveis. Daqui decorre a tendência intersemiótica, que trata da relação entre as linguagens das manifestações artísticas, entre as quais literatura e cinema.

Por fim, o fato de *Call me by your name* no eixo intersemiótico não dispor de antecedentes diretos de pesquisa no Brasil faz deste estudo pertinente à discussão da obra e da empatia no meio literário. Uma busca do título no Catálogo de Teses da Capes não apresenta resultado, enquanto se verifica, no Google Scholar, uma monografia sobre sexualidade no romance (SPITZNER, 2021), além de três artigos com o filme como objeto de estudo: sobre violência cultural (FRANCISCO, 2021), experiência amorosa na perspectiva psicanalítica (SANTOS; PEREIRA; SHIRANE; ALVIM, 2020) e corpo masculino (VIANA; VASCONCELOS, 2020).

Conforme observado, a presença escassa e muito recente de investigações científicas sobre a obra no país sugere ser uma pesquisa jovem e carente de mais trabalhos. Assim, propõe-se examinar as expressões da empatia no sentido da relação de um com outro e dele consigo mesmo em *Call me by your name*, baseando-se no romance, no roteiro adaptado e em cenas do filme.

Para isso, esta análise ampara-se em pesquisa bibliográfica, exemplificando-a com a adoção de trechos da tradução literária feita por Alessandra Esteche.

A LINGUAGEM LITERÁRIA NO ROMANCE DE ACIMAN

A literatura nasce do ato de escrever, em que se escolhe uma ideia específica para ser abordada e, da tensão de escolhas, deriva o texto literário, permitindo várias interpretações. Esse conflito estético é básico à criação escrita e assinala sua polissemia, ou seja, a multiplicidade de significados criados pela linguagem, pois o autor assume uma pretensão específica para afetar o leitor com sua seleção.

Além de expressividade subjetiva, a obra literária carrega posicionamentos críticos sobre uma sociedade, direta ou indiretamente, pela ficção, que exprime a opinião coletiva em que se insere o autor, segundo Foucault (1980, p. 101). Como espaço de representação, a literatura reflete seu tempo, isto é, os costumes e valores vigentes na sociedade da época de concepção, e incorpora princípios e crenças do escritor. Em resultado, texto e sociedade sofrem interpenetração, uma mútua influência que cruza referências e pode atuar na opinião do leitor.

O romance *Call me by your name*, traduzido como *Me chame pelo seu nome*, é ambientado no norte da Itália na década de 1980 e narrado pelo protagonista Elio Perlman, de dezessete anos, que relata a própria consciência em primeira pessoa, configurando uma narrativa predominantemente psicológica. A modalidade, surgida sob influência dos Estudos em Psicologia nos séculos XIX e XX, representa os processos psicológicos que precedem a fala de um personagem.

Pelo ponto de vista de Elio, à medida que descreve a realidade e a si mesmo, conhece-se a subjetividade intimista de suas percepções na juventude, evidenciando a formação da identidade e o impacto da memória familiar judaica e da consciência de sua natureza poliamorosa nas relações interpessoais. Então, explora-se a progressão de seu relacionamento com Oliver, um pós-graduando americano de vinte e quatro anos, que se hospeda com Elio e os pais, dado o costume da família em acolher escritores por seis semanas, todo verão, para ajudá-los com a pesquisa.

A presença de Oliver, como primeiro amor de Elio, desencadeia expressões de atração homoafetiva neste, como obsessão e identificação, e realça o contraste de sua família com a do estrangeiro, um ambiente restrito que condicionara Oliver a uma atitude inicial recatada e cautelosa. A entrega à complexidade físico-emocional da relação é determinada pela natureza do entorno e pela curiosidade demonstrada por Elio, além da liberdade experimentada no meio familiar deste.

Porém, para interpretação do enredo, que aborda conflitos interpessoais como a dicotomia entre ser e querer o outro, a empatia é imprescindível, de forma que segue análise desses aspectos de construção psicológica e comportamental dos personagens de *Call me by your name*.

EMPATIA COMO PONTE ENTRE A OBRA E A PESSOA

Entendem-se narrativas como discursos linguísticos, histórica e culturalmente situados e coletivamente produzidos, para Marcuschi (2003, p. 3), e essa posição comunicativa estabelece um diálogo dos sentidos textuais. Como uma narrativa não é monosssemântica, cada sujeito, a fim de interpretá-la, ampara-se na formação social, nos valores ideológicos e nas referências culturais de que dispõe.

Isso faz da literatura um espaço reflexivo, não estritamente teórico, uma vez que o texto permite diálogo entre os leitores enquanto sujeitos sociais, interação onde “convergem ações linguísticas, sociais e cognitivas” (BEAUGRANDE, 1997, p. 10). Uma delas consiste na empatia, que estabelece uma ponte de entendimento do efeito expressivo da arte entre ambas as partes — a obra e o interlocutor.

A etimologia de empatia veio do grego *empathia*, que explica o adentrar no sentimento experimentado por certo indivíduo, com reconhecimento do outro dentro de sua realidade e projeção sentimental em si mesmo dessa observação externa. Na mente, a empatia se realiza como experiência de duas naturezas: a) cognitiva, com o processo de identificar os pensamentos ou sentimentos de outro; e b) afetiva, ao compartilhar o estado emocional alheio, segundo Azevedo (2014, p. 4).

Apesar de essencialmente psicológica, a empatia ajuda a reconhecer os sentidos do meio exterior, como o artístico, ao ultrapassar a impressão que alguém tem de si mesmo e causar reflexão e possível identificação em relação ao contexto apreendido. Uma dimensão comum à empatia e à arte é a *fantasia*, tendência que envolve as condições do indivíduo com sua imaginação mediante emoções percebidas em personagens, aos moldes reais, de acordo com Davis (1983, p. 115).

No campo criativo, conseqüentemente, a intermediação da empatia ajuda na interpretação da obra literária e vincula as intenções do autor à recepção do leitor. Dessa maneira, a ficção reflete a perspectiva de uma pessoa que outra está passando a conhecer, interpretar e compreender.

A CONJUNÇÃO DE IDENTIDADE NO ROMANCE *CALL ME BY YOUR NAME*

Convém discutir o aspecto interpessoal da empatia na obra literária *Call me by your name*, isto é, como se expressa no relacionamento de Elio e Oliver nos sentidos de identidade e indivíduos e sua integração.

O narrador-protagonista Elio introduz o romance com a descrição do corpo de Oliver, primeiro elemento de atração, discernível pela visibilidade das formas humanas, e a afinidade por ele suposta acontecera

prematuramente por isso, ao ver uma foto do estudante no formulário de inscrição, na seleção do hóspede da família.

No decorrer da convivência, correlaciona-se a importância da aparência à metáfora recorrente na ambientação dos dois personagens: a luz. O elemento natural simboliza clareza e, emocionalmente, brilho de alegria e vigor, e o sol de verão realça o sentido luminoso, por se tratar da estação do ano em que predomina a narração. Dada a cor dourada do cabelo e dos pelos de Oliver, o significado para Elio é enfatizado pela gradação: “A luz dos meus olhos, eu disse, luz dos meus olhos, luz do mundo, é isso que você é, luz da minha vida” (ACIMAN, 2018, p. 102).

Com o interesse por uma relação interpessoal iniciado fisicamente, a figura corporal se renova associada à identificação do indivíduo, como meio de Elio saber como Oliver se sente e, sobretudo, descobrir-se pelo que percebe no próximo, como consta: “Quero conhecer seu corpo, quero conhecer seus sentimentos, quero conhecer você e, através de você, conhecer a mim mesmo” (ACIMAN, 2018, p. 146). Exemplificada pelo excerto, a perspectiva centrada de Elio o põe na posição de elaborar seu interesse no autoconhecimento pelo outro.

Na relação interpessoal, que implica empatia de ambas as partes, o sujeito conhece especificidades alheias como fantasias e temores e passa por um reflexivo processo identitário e empático, com foco tanto no que lhe diz respeito quanto em atitudes afetivas direcionadas ao próximo, que assentam o elo emocional.

Identidade, do latim *identitate*, significa o mesmo sentido no viés psicológico, e “a identidade pessoal resulta da singularização do eu por oposição a outros e pela diferenciação interpessoal” (CARVALHO, 1999, p. 727), hoje considerada uma condição aberta à constante redefinição.

A questão da identidade mutável se prolonga na dúvida de Elio se queria ser Oliver, ser como ele ou tê-lo, e abrange o ciclo impreciso do desejo, cuja flexibilidade de definição se estende desde ser quem se deseja tocar até ter este outro corpo para tocar, refletindo a distância entre a vida real e a imaginada e desejada.

Além disso, o aspecto físico da paixão, decorrente da contemplação do corpo de Oliver, guia o narrador à alusão sexual das curvas de uma fruta: “(...) as faces redondas e firmes do damasco, com a covinha no meio, me lembravam do movimento de seu corpo se esticando até os galhos da árvore, aquela bunda firme e redonda replicando a cor e o formato da fruta. Tocar o damasco era como tocá-lo” (ACIMAN, 2018, p. 46). A comparação fez Elio aproximar-se dele mentalmente, no ato de masturbação por desejo, sem se comprometer emocionalmente com o outro.

Entretanto, o ambiente de criação de Elio, descrito como aberto e permissivo, facilita a aceitação de si mesmo enquanto poliamoroso e dos sentimentos pelo outro, jamais limitados a um gênero. Quando o narrador vê Oliver com uma moça, por exemplo, lida de forma espontânea com a vontade de estar

tanto com ele como com ela, juntos ou não, incapaz de discriminá-los, ao que narra: “Eu ficava duro, embora não soubesse se o que me excitava era o corpo dela sob o sol, o dele ao lado do dela, ou os dois juntos” (ACIMAN, 2018, p. 55). O excerto demonstra compreensão orgânica e fluida de Elio dos níveis afetivo e sexual das relações interpessoais.

O acolhimento dos pais, que lhe passaram a memória judaica e o ajudam no autoconhecimento, distingue-se da abertura inexistente na família de Oliver. Em um momento da narrativa, este conta a Elio que apreciaria o privilégio da recepção tolerante e que o pai o mandaria a um reformatório se soubesse sobre ambos, o que sugere homofobia. O risco de humilhação e coibição fora do padrão heteronormativo contribui para Oliver sempre agir com discrição em suas relações interpessoais e manter a orientação sexual velada, seja para Elio, seja para a sociedade. Contudo, o reconhecimento da ambição de Oliver refletindo a de Elio retoma a questão de identificação e os conecta em uma experiência que poderia ter sido restrita em um ambiente doméstico com normas sociais intransigentes.

Ainda em relação ao atributo físico, atenta-se à fala do pai de Elio para que “conhecesse pessoas, descobrisse por mim mesmo por que os outros são tão necessários na vida e não só corpos estranhos que andam ao nosso lado” (ACIMAN, 2018, p. 71). A expressão “corpos estranhos” exprime distanciamento da percepção do indivíduo em sua complexidade, preterindo-a por um viés físico, sem conhecimento de suas motivações, crenças e ações, ou seja, sem carga empática, o que dificulta o desenvolvimento de uma relação interpessoal. O posicionamento fraternal, embora reconheça a aparência como impressão óbvia do desconhecido, desencoraja tomá-la como critério de pré-julgamento e valoriza a aproximação empática dos outros, conscientizando-o da relevância pró-social.

A escolha tradutória de corpos estranhos para *foreign bodies* não carrega o sentido específico de estrangeiro, cabível a Oliver em contraste com Elio devido à nacionalidade americana, mas transmite o significado intuído pelo contexto. Essencialmente, a empatia propõe o mesmo objetivo de conhecer a pessoa real para criar um vínculo de entendimento.

A dedução de afinidade é um elemento da relação destacado, a princípio, nos diálogos: “Eu gostava de como nossas mentes pareciam caminhar lado a lado, como adivinhávamos de imediato as palavras que o outro queria usar mesmo que desistisse no último instante” (ACIMAN, 2018, p. 16). Evidencia-se aí um esforço empático de supor o que o outro pensaria, sentiria e como agiria, pela identificação. O amor romântico, assim, remete à transferência de memória e de conhecimentos e ao desejo de saber a respeito, pois os sentimentos repercutem como reconhecimento da verdade inconsciente do próximo, como se fosse sua.

A atitude de Elio de mostrar a Oliver seu lugar de leitura no penhasco em que Monet pintava atesta esse desejo de transferência e a inerência da concessão em uma relação, que não prospera sem expressão de vulnerabilidade ou confiança. Enfatiza-se a disposição em compartilhar um local de memória afetiva inicialmente individual: “Parecia especial. Como mostrar a alguém uma capela particular, um lugar secreto, onde, como o penhasco, vamos para ficar sozinhos,

para sonhar com outras pessoas. Era aqui que eu sonhava com você antes de você entrar na minha vida” (ACIMAN, 2018, p. 124). Ao fixar a memória daquela vivência com Oliver, a qualidade mais relevante do gesto de Elio é psicoemocional, ao passo que a alusão à capela traça a grandiosidade transcendente da religião judaica, logo explorada.

A máxima atingida pelo narrador-protagonista na dimensão identitária da relação equivale à sua afirmação que se compreende como indivíduo irrestrito com Oliver: “(...) com a sensação de quem nem éramos dois homens, apenas dois seres. Amei o igualitarismo do momento. Amei me sentir jovem e velho, de humano a humano, de homem a homem, de judeu a judeu” (ACIMAN, 2018, p. 155). Pode-se concluir que a relação transcende o plano físico para Elio, sendo idade e gênero descartados a fim de se importar só com as sensações que compartilha com Oliver.

Em continuação do excerto, o conceito de identidade é descrito como com fundo falso, cuja lógica inexata confere ao indivíduo maior grau de liberdade, uma vez que, no homoerotismo, Elio deixa de se sentir estranho e particular, apenas um ser com outro igual devido à identificação empática.

A INTIMIDADE NA RELAÇÃO INTERPESSOAL E NA RELIGIÃO

A relação de Elio e Oliver avança a partir da memória judaica compartilhada, que os une de modo íntimo do ponto de vista do protagonista, à visão do símbolo religioso que Oliver exhibe no corpo, sem a descrição de outros judeus da época:

Mas foram a corrente de ouro e a estrela de davi com a mezuzá dourada em seu pescoço que me disseram que ali havia algo mais forte do que qualquer coisa que eu já desejara dele, porque aquilo era um vínculo entre nós (...). Olhar para o seu pescoço com a estrela e o amuleto revelador era como ver algo atemporal, ancestral, imortal em mim, em nós dois, que implorava para ser despertado e trazido de volta de seu sono milenar. (ACIMAN, 2018, p. 27)

O símbolo judaico da estrela de davi é interpretado por Elio no sentido da memória religiosa, descrita como ancestral e milenar, o que adquire caráter vital por provocar a afinidade mencionada e se tornar um elo íntimo com Oliver.

Nota-se o judaísmo enquanto memória como uma das principais marcas da identidade tanto dos personagens como indivíduos quanto da relação na narrativa, contribuindo para firmar a intimidade. Originada do latim *intimus*,

significa o que está mais no interior, problemática do meio psicoemocional da relação afetiva.

Nomeia-se a intimidade quando Elio se refere à minoria religiosa que ambos integravam como gueto, e à presença de Oliver, como oásis, alusão ao paraíso da tradição religiosa. Dotado desses símbolos, Elio jura que a verdade no mundo existe na sua companhia, por viverem segregados em uma realidade em que “simplesmente conhecemos um ao outro tão profundamente que ser privado dessa intimidade é *galut*, palavra hebraica que significa degredo e exílio” (ACIMAN, 2018, p. 62).

A noção de intimidade, que reflete a intensidade passional das ideias e emoções narradas, retorna com a conjunção de identidades na frase que intitula a obra, quando os personagens realizam a fantasia de se possuírem na primeira relação sexual. Oliver então enuncia:

— Me chame pelo seu nome e eu vou chamar você pelo meu.

(...), assim que disse meu próprio nome como se fosse dele, fui levado a um domínio que nunca tinha compartilhado com ninguém, e que não compartilhei desde então. (ACIMAN, 2018, p. 158)

No excerto, predomina o tom íntimo e transcendente de Elio a respeito do ocorrido, após escutar Oliver verbalizar seu próprio desejo por união e identificação, o que pode remeter à revelação, ato de efeito redentor se considerado na memória religiosa, como confissão. Vê-se recíproco o esforço de um viver o que concerne ao outro por meio da troca de nomes, na máxima empática, como se o próprio nome não lhe pertencesse, aproximando-os a ponto de parecer que se igualam.

A intimidade reaparece na atitude de Oliver de comer o pêssego com que Elio havia se masturbado, pois o protagonista, apesar de tentar dissuadi-lo, entende: “(...), como se o gesto me dissesse *Eu acredito com cada célula do meu corpo que cada célula do seu não deve, nunca deve morrer, e se tiver que morrer, que seja dentro do meu corpo*” (ACIMAN, 2018, p. 248). Ter o gosto de um na boca do outro os mistura como às suas identidades, com resgate também do símbolo erotizado da fruta, comparado ao curvilíneo corpo humano.

A ocorrência desse episódio no cotidiano desloca a intimidade do espaço comum de situações físicas e, fora das condições casuais de espontaneidade e privacidade, a escolha simbólica daquele momento fica evidente. A mudança contextual reafirma a intimidade extrema desejada por Oliver, que reivindica Elio por meio de seu gosto e o traz para dentro de si no dia a dia, não só no sexo, tanto que o protagonista descreve que o outro o está levando consigo, palpavelmente.

Novamente se expressa o sentido do corpo na conjunção das identidades dos personagens, já emocional e sexualmente ligados: “Talvez os significados físicos e metafóricos sejam modos tortuosos de entender o que acontece quando dois seres precisam não só estar juntos, mas ser tão flexíveis a ponto de um se tornar o outro” (ACIMAN, 2018, p. 167-168).

Assim, o contato satisfaz a intenção escapista da solidão diante do outro, uma vez que, no plano psicológico da individualidade, a sensação de solidão contém dois significados: “(...) por um lado, consiste em ter consciência de si; por outro num desejo de sair de si” (PAZ, 2006, p. 176). Em decorrência disso, Elio narra sentir-se livre e seguro ao lado de Oliver nos últimos dias do verão juntos, graças à intimidade construída ao longo do tempo, e na qual a memória judaica exercera influência.

O PAPEL DA EMPATIA TRANSPOSTO NA ADAPTAÇÃO AO CINEMA

A adaptação, comum à literatura e ao cinema, consiste na passagem de uma obra do suporte escrito ao visual, e engloba a problemática da fidelidade ao texto de origem, pois, apesar de as alterações visarem a incorporar o sentido originalmente proposto, a obra resultante é sempre derivada. As interferências conformam a narrativa ao sistema semiótico, pois “nenhum conteúdo existe isolado e independente do meio que o gerou e das especificidades e técnicas inerentes à linguagem em que a mensagem foi concebida” (CARDOSO, 2011, p. 5).

Dada a dimensão autoral da adaptação, convém respeitar a equivalência pela proximidade com o original mediante pontos de contato, ou seja, semelhanças, e determiná-las depende da “expressão de uma das múltiplas leituras possíveis para esse romance” (HATTNER, 2010, p. 148), devido à interação com o texto literário:

Contar um filme é fazer uma interpretação, uma decodificação por parte de quem o conta. Ao se considerar que o autor do filme é seu diretor, podemos crer que há um distanciamento entre as ideias estabelecidas no texto e as que são projetadas no filme, seja por interferência arbitrária — técnica ou de outra natureza —, seja pela polissemia da imagem (mesmo junto ao texto) e da passagem de um meio escrito para outro visual. (CORDEIRO, 1996, p. 3)

Nesse âmbito, o romance *Call me by your name* foi interpretado pelo diretor Luca Guadagnino para o cinema em 2017, na forma da adaptação de

um discurso estritamente verbal em uma produção da França, Itália, Estados Unidos e Brasil, protagonizada por Timothée Chalamet como Elio e Armie Hammer como Oliver.

O roteiro concede à linguagem cinematográfica um estágio de transição, mediador entre o livro homônimo e o filme resultante da adaptação, e o de *Call me by your name* foi adaptado por James Ivory e premiado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas na 90ª edição, em 2018.

Um fator adicionado por Ivory à identidade de Elio é o multilinguismo da família Perlman, viável no sistema semiótico do cinema por seu recurso sonoro, fazendo conversas variarem entre francês, italiano e inglês, fluidez que reflete a ênfase artística do enredo desde o ponto de partida da narrativa, com a chegada de Oliver com intuito de estudar antiguidades greco-romanas. Ademais, a mutabilidade sensível derivada do multilinguismo influencia o traço poliamoroso de Elio, poliglota.

O chamado em francês *L'usurpateur* é como Elio se refere a Oliver ao vê-lo chegar, o primeiro elemento relativo à relação dos personagens que não consta no romance, introduzido pelo roteiro. O uso figurado da palavra usurpador propõe o sentido do domínio de Oliver sobre Elio, cujo quarto concede ao hóspede pelo verão, em uma transferência compulsória segundo hospitalidade. No entanto, o efeito de posseção excede o momento da fala e deixa de ser material, estendendo-se dali a semanas aos pensamentos e ao corpo do protagonista, pela relação homoafetiva.

Tal intimidade abrange a construção interpessoal e ilustra o caráter volátil da adaptação a partir do roteiro. Afinal, o filme, produto final da conversão de uma obra, firma-se nos textos que o antecedem — o literário e o roteiro — para (re)criar seus sentidos, como a memória familiar poliglota presente no romance original.

Além do roteiro, é igualmente necessário considerar, na adaptação, a imagem como unidade de análise, pois, “enquanto a literatura lida com recursos imagéticos subjetivos, dependendo do potencial imaginativo do autor e do leitor, o cinema, no imediatismo peculiar, traduz essas palavras em imagens” (CARDOSO, 2011, p. 8). Estas compõem a base da cinematografia antes de ser sonorizada e em cores, e sua simbologia se sobressai na (re)criação de sentidos para a narrativa.

A subjetividade da imagem tem destaque em cenas de pausas intencionais, em que a falta de ação pode ampliar a percepção dos personagens expostos e suscitar reflexão e empatia, um agente extralinguístico no processamento cognitivo que envolve compreensão e interpretação. Dessa maneira, a capacidade empática conecta indivíduos não só entre si, mas também com as obras às quais têm acesso, possibilitando reconhecimento e identificação dos sentidos da narrativa.

O movimento da parada deliberada influenciou a direção de Guadagnino na adaptação de *Call me by your name*, ao lhe conferir um propósito comunicativo específico — o de evitar sobrecarregar as tomadas cênicas com barulho e distração de ação ininterrupta. Como consequência, o foco se dirige às emoções subjacentes, cuja percepção requer sutileza e concentração para envolvimento do espectador.

A agilidade imagética cinematográfica, na verdade, afeta a trama narrativa, uma vez sem o apego descritivo da linguagem literária. Pela brevidade dos cortes e da edição, qualquer elemento em meio às palavras, como um olhar interceptado, exige menos tempo e espaço em cena do que na prosa, o que implica em uma subjetividade interpretativa imediata, tornando, por exemplo, a imobilidade expressiva a ponto de indicar reflexão e desenvolvimento de certo personagem.

Além disso, percebe-se que a iconografia enquanto elemento cinematográfico tem um apelo substancial no interlocutor, para o qual um dos recursos do filme é a alternância de foco entre os pontos de vista de Elio e de Oliver, entre os rostos e as linguagens corporais dos dois atores principais a fim de veicular suas reações individuais, em oposição à presença de um só narrador-protagonista no romance.

Acerca da simbologia da história, mantém-se o espaço do interior italiano, com imagens da natureza permeando o filme, e o uso de símbolos como água enquanto ferramenta narrativa permite uma analogia com a relação de Elio e Oliver, percorrida por Smestad (2019) e expandida nos próximos parágrafos.

Avaliando as recorrentes aparições nas cenas conjuntas, a água se configura como força da natureza tanto temática como metafórica no sistema audiovisual, servindo de representação e ligação entre os personagens. A primeira cena em que ocorre essa escolha iconográfica mostra uma garrafa de água como premissa para Oliver abordar Elio e ousar um contato físico, na tentativa de revelar seu interesse.

A segunda cena acontece na piscina do casarão, onde o mergulho de Oliver permite que Elio olhe abertamente seu corpo imergido, a aparência novamente em destaque. Ali, Oliver lhe pede opinião sobre a própria pesquisa, mas o ruído da água é alto o bastante para dar a Elio o pretexto de se aproximar dele para ouvir melhor.

Na terceira aparição, em viagem a um sítio arqueológico com o Sr. Perlman, traz-se à tona da água do lago uma antiga estátua, possível alegoria à fase da relação emergente dos personagens. Em seguida, nadam e se reconciliam na enseada, onde chamam os nomes um do outro, cuja troca tem uma pertinência simbólica fortíssima posteriormente na narrativa.

Após a interação, quando Elio se sente em conflito por seu desejo por Oliver e desanimado pela distância dele, chove com intensidade, como se a abundância e a ferocidade da água que caía funcionassem de parâmetros para a situação afetiva atual, em que o comprometimento não se realizara por completo, mas já existia atração física e afinidade, bem como as dúvidas e inseguranças.

Logo, mostra-se uma lagoa alimentada pelos Alpes de Orobie, próxima do ponto de leitura de valor sentimental para Elio, e Oliver se choca com o frio da água, mas, para refrescar o rosto, molha as mãos, ato de conotação religiosa, como o ritual de se limpar ao adentrar um lugar sagrado, equivalente à proximidade do corpo de Elio. Vê-se uma segunda alusão da água à memória judaica na manhã seguinte à primeira relação sexual, depois da conjunção de identidades verbalizada na troca de nomes. Oliver, então, sugere cedo nadarem no

lago, em referência a se lavar física e espiritualmente, considerando o contexto homoerótico e a vergonha da intimidade.

Também se trata o símbolo da água no sentido de mutabilidade, conforme observado em uma frase de Heráclito, lida por Elio no livro pertencente a Oliver, a qual explicita a metáfora do fluir do rio, de que algumas coisas permanecem iguais por mudarem. De fato, a viagem dos personagens passa fluindo livremente na forma da cachoeira de Orobie, indicador visual da intensidade e profundidade de seus sentimentos, e cuja nascente da lagoa mostrada nessas montanhas pode remeter à origem natural da relação de Elio e Oliver, marcada pela água no interior bucólico.

Todavia, tendo Oliver partido e o deixado, verão se torna inverno, congelando os lagos, sem fio d'água visível, e neva. Portanto, similar ao fluir do rio, a relação se mantém por mudar no decorrer de estações e de anos, com múltiplas expressões.

A fim de estabelecer esse elo, faz-se que o público supere a atração física do corpo de Oliver e interprete sua identidade até compreendê-la pela empatia, com o enquadramento progressivamente mais amplo da câmera no ator, de foco menor sobre as curvas de sua silhueta para exibir suas emoções genuínas.

No início, o comedimento na sua voz grave transmite a incisividade e cautela de seu comportamento com Elio, mas, ao admitir o que sente, a franqueza da confissão, à maneira de uma revelação, confere brandura à sua voz, espelhando a serenidade proporcionada pela confiança da intimidade crescente.

Apesar das modulações vocais, o silêncio era a principal expressão de sua consciência em nuances, exemplificada ao fim da primeira relação sexual, com o corte cenográfico em Oliver nu, revelado com a feição atordoada e com o cabelo bagunçado, o que sugere mudança comportamental. O conflito interno pela distância emocional então aberta por Elio origina a maior expressão de vulnerabilidade a que se submete, expondo a real identidade que tanto domina, visto que, diante do olhar do outro, o ligeiro sorriso que surge em seus lábios retrata sofrimento reprimido.

Vê-se ainda o papel da empatia no íntimo dos personagens, ao pensarem como o outro e tentarem decifrá-lo, hesitando em confessar os próprios sentimentos. O epítome da contradição de Oliver querer tanto sucumbir ao desejo quanto não machucar Elio, situa-se na última noite que compartilham, em que o outro dorme sozinho e Oliver senta perto, com várias emoções lhe percorrendo a face de modo a compor uma cena mental silenciosa, de pausa, e sua nudez ultrapassa a exposição do corpo para simbolizar a sensibilidade psicoemocional a que se permitira.

Na cena de despedida, transmite-se tal conflito, a carga dramática acentuada no abraço pela separação iminente, embora ambos se encontrassem incapazes de ver como o outro estava. O destaque aos punhos cerrados e pálidos de Oliver faz transparecer a força ao segurar Elio, um recurso visual aproveitado pela narrativa cinematográfica para reter as palavras que o rapaz não verbaliza, exprimindo a intenção em sua fisionomia e no gesto minimamente íntimo de tocá-lo com as mãos.

O resgate da memória religiosa se combina à intimidade e à procura identitária no Chanucá, festividade judaica que celebra o milagre da luz no inverno, quando a família Perlman recebe uma ligação de Oliver para comunicar o noivado com uma antiga namorada. Ao saber, Elio se resume a congratulá-lo, frustrado com a impressão de Oliver distante física e emocionalmente, assinalada pela suposta casualidade do diálogo, sem referenciar o que compartilharam no verão.

A fim de remediar a memória depois do fim, Elio diz o nome que identifica a si mesmo para chamar Oliver, remetendo à troca de identidades anterior, máxima empática, e permitindo que controle o momento — agora íntimo e significativo, ainda que efêmero. Em reciprocidade, Oliver responde com o próprio nome para se referir a Elio e afirma se lembrar de tudo, e o uso deste pronome indefinido abrange todas as memórias juntos, verbalizando a aceitação de Elio como parte de quem ele era e é, como prova o amor perpetuado na progressão de vinte anos do romance.

Resgata-se o meio empático do entendimento do outro com Elio deixado sozinho em cena para a conclusão. A estética doméstica de calor e comida diverge do lado de fora do lar dos Perlman, um ambiente congelado, e o movimento se restringe ao olhar fixo na lareira acesa, em meio a lágrimas incontidas diante do fogo. Vestindo uma camisa cuja estampa de rostos andrógynos pode sugerir fluidez de gênero relativa à sua natureza poliamorosa, Elio tem o rosto atravessado pela consciência da distância de Oliver, mas abre um sorriso vulnerável na tentativa de racionalizar a dor, originada da memória inegável, que é tanto passado quanto presente, pois ele tanto lembra quanto ainda sente tudo.

A cena final de *Call me by your name* sublima a empatia ao convidar à pausa reflexiva como seu protagonista, cujo ator afirma em entrevista: “To love someone is to become them, and that love is an act of empathy, and that to take on your [lover’s] name in an expression of love is to totally reveal yourself as a human being and to offer yourself as a compassionate lover and friend” (GOUWS, 2017)³. Tal menção lança luz à empatia valorada na narrativa, seja no romance, seja na adaptação.

CONCLUSÃO

Do romance *Call me by your name* (*Me chame pelo seu nome*), de André Aciman, extraem-se temáticas de relação estreita com a empatia, como identidade, identificação, intimidade e memória na narrativa de amor entre dois rapazes, e se observa a adaptação de sua simbologia no cinema, considerando as

³ “Amar uma pessoa é se tornar ela, e esse amor é um ato de empatia, e assumir o nome [de quem ama] em uma expressão apaixonada é se revelar totalmente como um ser humano e se oferecer como um amante e amigo compassivo.” (Tradução feita pela autora deste artigo.)

especificidades da transposição intersemiótica no filme, que recorre às linguagens verbal e visual.

A princípio, esta é conceituada como processo cognitivo-afetivo em que se pensa como o outro para entendê-lo, relevante na sociabilidade do indivíduo e em sua interpretação de mundo, inclusive de uma obra artística, literária ou cinematográfica, cujos sentidos são então reconhecidos e compreendidos. Portanto, literatura, cinema e psicanálise podem dialogar devido à natureza afim da empatia.

A empatia em seu maior grau se expressa pela troca de nomes na relação homoafetiva da obra, influenciada pela igualdade de gênero e livre, por exemplo, da assimetria de poder entre homem e mulher no caso heterossexual. Dada a masculinidade hegemônica que ainda impera e torna homens reféns dessa estrutura que violenta mulheres, a memória das relações históricas e socioculturais de gênero não inviabiliza, mas pode dificultar a realização da identificação empática heterossexual, assim como a memória heteronormativa de estigmas, preconceito e repressão ainda pode restringir e até inibir o pleno desenvolvimento da identidade homossexual — em suas relações individuais e com outros.

Nesse âmbito, torna-se crucial a discussão de representações heterogêneas em obras como *Call me by your name*, que evidencia a sensibilidade derivada da empatia no retrato de uma relação homoafetiva privilegiada por evoluir de modo natural. Assim, conclui-se quão valorosa é uma obra artística por possibilitar reflexão da realidade e propor diferentes visões conceituais pela ficção, ajudando na aspiração de uma sociedade mais receptiva, independente do gênero.

Ao contrapor dialogicamente linguagens de signos distintos, como literatura e cinema, uma história pode transcender língua e local de origem e ampliar seu alcance comunicativo e sua mediação cultural pelo deslocamento interlingual e intersemiótico. Contudo, ainda ganha corpo a pesquisa sobre empatia aplicada à literatura — não apenas estrangeira contemporânea — e ao cinema, refletindo a emergência do estudo comparativo, com enorme espectro de perspectivas e objetos.

REFERÊNCIAS

ACIMAN, A. *Call me by your name*. Nova York: Picador, 2017.

_____. *Me chame pelo seu nome*. Tradução de Alessandra Esteche. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

AZEVEDO, C. R. *Instrumentos de avaliação da empatia: uma revisão sistemática da literatura*. Monografia (Especialização em Psicologia). Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

BEAUGRANDE, R. de. *New foundations for a science of text and discourse: cognition, communication, and the freedom of access to knowledge and society*. Norwood: Ablex, 1997.

CALL Me by your name. Direção de Luca Guadagnino. FRA; ITA; EUA; BRA: Emilie Georges, Howard Rosenman, James Ivory, Luca Guadagnino, Marco Morabito, Peter Spears e Rodrigo Teixeira; Sony Pictures Classics, 2017. 1 DVD (132 min).

CARDOSO, J. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. *Revista Literatura em debate*, v. 5, n. 8, [S. l.], jan./jul. 2011, p. 1-15.

CARVALHO, C. C. Identidade e intimidade: um percurso histórico dos conceitos psicológicos. *Análise psicológica*, v. 17, n. 4, Lisboa, dez. 1999, p. 727-741.

CORDEIRO, R. I. N. Informação cinematográfica e textual: da geração à interpretação e representação de imagem e texto. *Ciência da informação*, v. 25, n. 3, [S. l.], 1996, p. 1-19.

DAVIS, M. H. Measuring individual differences in empathy: evidence for a multidimensional approach. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 44, n. 1, Washington, 1983, p. 113-126.

EISENBERG, N.; STRAYER, J. *Empathy and its development*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987.

FOUCAULT, M. *Power/knowledge: selected interviews and others writings 1972-77*. Nova York: Harvester Wheatsheaf, 1980.

FRANCISCO, A. C. Da literatura ao cinema: reflexões sobre comunicação para a paz em *Me chame pelo seu nome*. *Educação*, v. 16, n. 1, Guarulhos, 2021, p. 89-98.

GALINKIN, A. L. Judaísmo e identidade judaica. *Interações: cultura e comunidade*, v. 3, n. 4, Belo Horizonte, 2008, p. 87-98.

GOUWS, R. AFI Fest 2017: Timothée Chalamet on Call me by your name. *American Film Institute*, [S. l.], 9 nov. 2017, p. 1.

HATTNER, A. L. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 16, [S. l.], 2010, p. 145-155.

LOPES, O. de O. *O discurso erótico do sujeito, sexualidade e identidade em "Me Chame Pelo Seu Nome", de André Aciman*. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Língua Portuguesa). Departamento de Letras e Língua Portuguesa, Universidade Federal Rural da Amazônia, Pará, 2021.

MARCUSCHI, L. A. Compreensão de texto: algumas reflexões. In: DIONÍSIO, A. P.; BEZERRA, M. A. (Org.). *O livro didático de português: múltiplos olhares*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003, p. 48-61.

PAZ, O. *O labirinto da solidão e post scriptum*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

SANTOS, M. A. dos; PEREIRA, J. E. V.; SHIRANE, T. Y.; ALVIM, V. Decifrar-se mutuamente: uma leitura psicanalítica da experiência amorosa no filme *Me chame pelo seu nome*. In: OKAMOTO, M. Y.; MAIA, B. B. (Orgs.). *Leituras sobre a sexualidade em filmes: psicanálise e vínculos*. v. 3. São Carlos: Pedro & João, 2020, p. 51-76.

SMESTAD, S. H. The spring is in the mountains: lakes, rain and waterfalls in Call me by your name. *Tumblr*, [S. l.], 2018.

VIANA, R. A.; VASCONCELOS, B. A. Uma autoconsciência iconográfica do corpo masculino em *Me chame pelo seu nome*. *Intercom*, n. 43, 2020, [S. l.], p. 1-15.



TRAJETÓRIAS IDENTITÁRIAS, MEMÓRIA E TRAUMA NOS ROMANCES

*BREATH, EYES, MEMORY E THE SCORPION'S CLAW*¹

IDENTITY TRAJECTORIES, MEMORY AND TRAUMA IN THE NOVELS

*BREATH, EYES, MEMORY AND THE SCORPION'S CLAW*Juliana Borges Oliveira de Moraes²Karina Almeida Moura³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 21 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: Os romances *Breath, eyes, memory* (1994), de Edwidge Danticat, e *The scorpion's claw* (2005), de Myriam Chancy, têm como personagens principais mulheres da diáspora caribenha. Elas também possuem em comum traumas de cunho sexual, os quais abalam suas vidas e seus relacionamentos. Este artigo propõe-se a analisar como as memórias traumáticas dessas personagens influenciam e interferem em seus percursos identitários. Em uma abordagem comparatista, o espaço da memória é analisado, tendo-se como foco os seguintes eixos: memória e trauma; e memória como espaço de ressignificação. Foi observado que, no processo de revisitação, as personagens ressignificam memórias traumáticas, libertando-se de retornos vívidos de tais memórias. Assim, novos percursos tornam-se possíveis para elas.

Palavras-chave: Literatura. Memória. Identidade. Trauma.

ABSTRACT: The novels *Breath, eyes, memory* (1994), by Edwidge Danticat, and *The scorpion's claw* (2005), by Myriam Chancy, have as main characters women of the Caribbean diaspora. They also have sexual traumas in common, which affect their lives and relationships. This article aims to analyze how the traumatic memories of these characters influence and interfere in their identity paths. By means of a comparative approach, the space of memory is analyzed, focusing especially on the following axes: memory and space; and memory as a space for resignification. It was observed that, in the revisiting process, the characters are able to resignify traumatic memories, freeing themselves from vivid returns of such memories. That way, new paths become possible for them.

Keywords: Literature. Memory. Identity. Trauma.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Juliana Borges Oliveira de Moraes, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, Brasil.

² Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Curso de Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/8918633529917687> / <https://orcid.org/0000-0003-2093-7258>

³ Graduanda do Curso de Letras (Língua Inglesa e suas Literaturas) da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/5604769424375556> / <https://orcid.org/0000-0003-3223-6096>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

O presente trabalho situa-se na análise literária de dois romances contemporâneos de autoria feminina, escritos por mulheres de origem caribenha, especificamente haitianas, cujas narrativas enfocam personagens também femininas e suas experiências na diáspora. Os livros em estudo são *Breath, eyes, memory* (1994), de Edwidge Danticat; e *The scorpion's claw* (2005), de Myriam Chancy.

Em uma abordagem comparatista, observamos os percursos das personagens Martine e Sophie, do romance *Breath, eyes, memory*, e de Josèphe, do romance *The scorpion's claw*. As três mulheres são diaspóricas, partem do Caribe e vão para Canadá ou Estados Unidos, se deslocam por espaços vários e têm a memória como um elemento importante em suas experiências. No que se refere à memória, e especificamente, traumas, primeiramente, Martine e Sophie são obrigadas a passar por testes de virgindade, devido a uma questão cultural. Além desse trauma, há, nos dois romances, a presença de violência sexual, vividos por Martine e Josèphe: elas são estupradas, ainda adolescentes. Analisamos o espaço da memória, portanto, ao abordarmos os eventos traumáticos de Martine, Sophie e Josèphe, assim como as consequências que eles causaram nas vidas das mesmas.

O espaço da memória se torna fundamental na construção identitária das personagens, já que, ao reverem e repensarem eventos traumáticos, Martine, Sophie e Josèphe têm a oportunidade de ressignificar suas memórias, mudando suas perspectivas acerca de suas vidas, relacionamentos e de si mesmas.

Analisamos os romances tendo como pontos de reflexão primordiais diáspora, memória e identidade, observando como o espaço da

memória influencia o processo de formação identitária das personagens, que são diaspóricas.

Conceituando identidade, Stuart Hall define tal termo como “algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. (...) Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2003, p. 38, ênfase no original). Ele acredita que se deve pensar em “identificação” (p. 38) em vez de “identidade” (p. 38), tratando-a como um processo em andamento.

Hall explica que “a identidade se torna uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2003, p. 13, ênfase no original). Com base nessa argumentação, analisamos as personagens Martine, Sophie e Josèphe levando em consideração que suas identidades estão em processo de formação e aptas a transformação.

Hall ainda aponta que “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades não unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2003, p. 13, ênfase no original). As narrativas das personagens analisadas corroboram com a citação de Hall, pois evidenciam posições de sujeito que estão em movimento, em processo no decorrer de suas histórias, as quais são afetadas principalmente pela migração.

De acordo com Hall, com a globalização estão emergindo identidades culturais não fixas, que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições. Essas “retiram recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado” (HALL, 2003, p. 88). O autor acredita que as formações de identidade dos migrantes pós-coloniais produtos das “novas diásporas”, “atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal” (p. 88-89). Hall explica que

(...) elas [as pessoas migrantes] são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). (HALL, 2003, p. 88-89, ênfase no original)

Assim, Hall conclui que essas pessoas “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas” (HALL, 2003, p. 89), pois são influenciados por “culturas híbridas” (p. 89).

Ao abordar diáspora, James Clifford aponta que tal termo surgiu “para caracterizar as zonas de contato de nações, culturas e religiões” (CLIFFORD, 1994, p. 303)⁴. As principais características da diáspora, para ele, seriam: “(...) uma história de dispersão, mitos/lembranças da terra natal, alienação no país anfitrião (anfitrião ruim?), desejo de um retorno eventual, apoio contínuo da terra natal, e uma identidade coletiva definida de forma importante por esse relacionamento” (p. 305)⁵. Os romances aqui em análise se tratam de narrativas da diáspora nas quais as personagens migram da terra natal, Haiti, para a América do Norte. No romance de Danticat, as personagens principais se deslocam para os Estados Unidos, e no romance de Chancy, a personagem migra para o Canadá.

Avtar Brah afirma que “a formação de diásporas [do pós-guerra] no coração dos centros metropolitanos, e o relacionamento dessas comunidades com suas contrapartes estabelecidas mais antigas, marcaram uma nova política de transnacionalidade” (BRAH, 1996, p. 212-213)⁶. Tratando da situação dos migrantes, a autora destaca que a questão da diferença cultural – “o movimento de desenvolvimento reiterativo que marca especificidades historicamente variáveis, fluidas, internamente diferenciadas, contestadas e contingentes” (p. 231)⁷ – é ponto principal nas questões de pertencimento, identidade e política, citação a qual podemos relacionar aos percursos das personagens Martine, Sophie e Josephé.

Vale apontar que a mesma define cultura como “o jogo de práticas significantes; o idioma no qual o significado social é constituído, apropriado, contestado e transformado; o espaço onde o emaranhado de subjetividade, identidade e política é desempenhado” (BRAH, 1996, p. 231)⁸. Para ela,

(...) cultura é essencialmente processo, mas isso não significa que não possamos falar sobre artefatos culturais, como os entendidos em termos de costumes, tradições e valores. Em

⁴ “(...) to characterize the contact zones of nations, cultures, and regions”. Todas as traduções presentes neste trabalho foram feitas pela autora deste artigo..

⁵ “(...) a history of dispersal, myths/memories of the homeland, alienation in the host (bad host?) country, desire for eventual return, ongoing support of the homeland, and a collective identity importantly defined by this relationship”.

⁶ “The formation of these diasporas in the heart of metropolitan centres, and the relationship of these communities with their older established counterparts, marked a new politics of transnationality”.

⁷ “the movement of reiterative performance that marks historically variable, fluid, internally differentiated, contested and contingent specificities”.

⁸ “(...) the play of signifying practices; the idiom in which social meaning is constituted, appropriated, contested and transformed; the space where the entanglement of subjectivity, identity and politics is performed”.

vez disso, a ênfase no processo chama a atenção para o desempenho reiterativo constitutivo daquilo que é construído como “costume”, “tradição” ou “valor”. (BRAH, 1996, p. 231, ênfase no original)⁹

Brah enfatiza também a relacionalidade por meio de múltiplas modalidades de poder, como classe, gênero, “raça” (BRAH, 1996, p. 238) e racismo, etnia, nacionalismo, geração e sexualidade – elementos presentes na formação de identidade.

Brah afirma que o conceito de diáspora deve ser entendido como “um conjunto de tecnologias investigativas para análise genealógica de relacionalidade dentro e entre diferentes formações diaspóricas” (BRAH, 1996, p. 238)¹⁰, potencializando sua utilidade para lidar com a problemática dos movimentos transnacionais.

Um dos principais pensamentos na obra da autora é sobre o conceito de “espaço da diáspora” (BRAH, 1996, p. 238). Segundo ela,

(...) ele marca a interseccionalidade das condições contemporâneas de trans-migrância de pessoas, capital, mercadorias e cultura. Aborda o domínio em que são experimentados os efeitos econômicos, culturais e políticos de atravessar/transgredir diferentes “fronteiras”; onde formas contemporâneas de identidades transculturais são constituídas; e onde pertencimento e alteridade são apropriados e contestados. (BRAH, 1996, p. 238, ênfase no original)¹¹

Enfatizamos a argumentação que ela faz sobre o espaço da diáspora ser onde formas contemporâneas de identidades transculturais são constituídas, a qual se conecta ao pensamento de Hall (2003) já citado, e é referência para a análise das personagens.

⁹ “Culture is essentially process, but this does not mean that we cannot talk about cultural artifacts, such as those understood in terms of customs, traditions and values. Rather, the emphasis on process draws attention to the reiterative performance constitutive of that which is constructed as ‘custom’, ‘tradition’ or ‘value’”.

¹⁰ “(...) an ensemble of investigative technologies for genealogical analysis of the relationality within and between different diasporic formations”.

¹¹ “It marks the intersectionality of contemporary conditions of transmigrancy of people, capital, commodities and culture. It addresses the realm where economic, cultural and political effects of crossing/transgressing different ‘borders’ are experienced; where contemporary forms of transcultural identities are constituted; and where belonging and otherness is appropriated and contested”.

Em se tratando ainda sobre a diáspora, Susan Friedman aborda a ideia de **fronteira** em seus sentidos literal e figurativo, material e simbólico. Ao falar de fronteiras em relação a identidade, a autora argumenta que

(...) fronteiras entre indivíduos, gêneros, grupos e nações erguem paredes categóricas e materiais entre identidades. Identidade é de fato impensável sem algum tipo de limite imaginado ou literal. Mas fronteiras também especificam o espaço liminar do entre, o local intersticial de interação, interconexão e troca. Fronteiras impõem silêncio, problemas na comunicação e no reconhecimento. Elas também convidam à transgressão, dissolução, reconciliação e mistura. Fronteiras protegem, mas também limitam. (FRIEDMAN, 1996, p. 3)¹²

Assim como os autores citados anteriormente, Friedman trata da questão de identidade, levantando os significados de gênero, raça, etnia, classe, sexualidade, religião e origem nacional – eixos de diferenças esses que “constituem múltiplas identidades e desafiam o modo binário de pensar” (FRIEDMAN, 1996, p. 4)¹³. Ela ainda afirma que o feminismo passou a se preocupar com localização, pela “geopolítica da identidade em diferentes espaços comuns de ser e tornar-se” (p. 3)¹⁴. Relacionando-se à diáspora, a mesma assegura que

(...) a ênfase nas afiliações de grupo baseadas em raça, etnia e nação, eu argumento, obscureceu a maneira pela qual a localização geográfica e a migração espacial são constituintes distintos da identidade, muitas vezes intimamente relacionados, mas não coextensivos, a essas comunidades imaginadas. (FRIEDMAN, 1996, p.11)¹⁵

Ademais, Friedman define narrativa como “uma forma múltipla de criação de significado do pensamento” (FRIEDMAN, 1996, p. 8)¹⁶. Ela explica

¹² “Borders between individuals, genders, groups, and nations erect categorical and material walls between identities. Identity is in fact unthinkable without some sort of imagined or literal boundary. But borders also specify the liminal space in between, the interstitial site of interaction, interconnection, and exchange. Borders enforce silence, miscommunication, misrecognition. They also invite transgression, dissolution, reconciliation, and mixing. Borders protect, but they also confine”.

¹³ “(...) constitute multiplex identities and challenge binarist ways of thinking”.

¹⁴ “(...) the geopolitics of identity within differing communal spaces of being and becoming”.

¹⁵ “The emphasis on group affiliations based on race, ethnicity, and nation, I argue, has obscured the way in which geographical location and spatial migrancy are distinct constituents of identity, often closely related to but not coextensive with these imagined communities”.

¹⁶ “(...) a multiplicitous form of meaning-making thought”.

que “a identidade é literalmente impensável sem narrativa” (p. 8)¹⁷, pois “as pessoas sabem quem são através das histórias que contam sobre si mesmas e sobre os outros” (p. 8)¹⁸. Desse modo, a autora completa dizendo que “como fenômenos em constante mudança, as identidades são elas mesmas narrativas de formação, sequências em movimento através do espaço e do tempo, à medida que passam por desenvolvimento, evolução e revolução” (p. 8)¹⁹. Tal afirmação pode ser proposta também no contexto da memória.

OS ROMANCES

A primeira obra aqui em análise é *Breath, eyes, memory*, de Edwidge Danticat. Publicado em 1994, o romance retrata experiências vividas pela família Caco, haitiana, composta por quatro mulheres: Ifé, a mãe; Atie e Martine, filhas; e Sophie, a neta. Martine emigra para os Estados Unidos, para fugir do lugar onde sofreu abuso sexual, trauma que a persegue até o final de sua vida. Com a migração, deixa sua filha Sophie aos cuidados de sua irmã e de sua mãe. Quando Sophie chega aos doze anos de idade, recebe uma passagem para ir viver com sua mãe.

Sophie então tem de se adaptar à sua nova realidade, entrando em uma jornada de reflexões sobre tradições e silenciamentos, não somente devido ao regime ditatorial de François Duvalier que comandava o Haiti na época, mas também por traumas sofridos nos Estados Unidos, como os testes de virgindade realizados por sua mãe e a automutilação motivada por tais testes, que causa a perda de sua virgindade. Já a avó Ifé e a tia Atie se configuram, na narrativa, como importantes arquivos culturais para a família Caco. A presença dessas mulheres, que permanecem no Haiti, desencadeia memórias e reativa tradições, principalmente nas trajetórias de Martine e Sophie. O processo de adaptação para Sophie por muitas vezes é árduo, que cresce tendo que se encontrar entre os costumes que lhe foram ensinados na sua terra natal, as tradições que lhe são impostas mesmo estando em outro país e as experiências vividas no país atual.

Já o segundo romance, publicado em 2005, escrito por Myriam Chancy, é intitulado *The scorpion's claw*. Esse é dividido em narrativas em primeira, segunda e terceira pessoas. A maioria dos capítulos em primeira pessoa são narrados por Josèphe, haitiana que emigra para o Canadá ainda criança com seus pais. Ela relembra suas histórias estando mais velha, contando sobre suas vivências

¹⁷ “(...) identity is literally unthinkable without narrative”.

¹⁸ “People know who they are through the stories they tell about themselves and others”.

¹⁹ “As ever-changing phenomena, identities are themselves narratives of formation, sequences moving through space and time as they undergo development, evolution, and revolution”.

e sobre as dos membros de sua família no Haiti, o que aparenta ser um processo de reconstrução de memórias e de autoconhecimento.

Os capítulos seguintes contam as histórias das pessoas mais próximas a Josèphe no Haiti, que em um primeiro momento parecem serem narradas pelos próprios personagens. Porém, no fim do romance se descobre que quem fez tais relatos foi a própria Josèphe, usando das narrativas de seus familiares e conhecidos para buscar sua identidade cultural, familiar e, principalmente, individual. É notável como as memórias são essenciais para que haja a (re)construção dos espaços que ela vive e de sua própria identidade.

Os romances serão examinados sob o viés comparatista, enfatizando a formação da identidade das personagens, destacando o espaço da memória, uma vez que Martine, Sophie e Josèphe têm experiências semelhantes acerca da emigração saindo do Haiti, os processos de deslocamento e de adaptação no novo país, além dos traumas vivenciados que se mantiveram em suas memórias.

O ESPAÇO DA MEMÓRIA NOS ROMANCES

As personagens Martine, Sophie e Josèphe vivenciam traumas no âmbito sexual – sendo Martine e Sophie do romance de Danticat, e Josèphe do romance de Chancy – os quais têm relação direta com o Haiti, sua terra natal, cada qual com sua especificidade.

Em *Breath, eyes, memory*, Martine e Sophie, que fazem parte das mulheres da família Caco, sofrem com os chamados testes de virgindade aos quais são submetidas por suas mães. Eles têm como objetivo assegurar uma dita pureza das jovens para um futuro casamento, e assim preservar a honra da família perante a sociedade. Martine deixa de passar por tais testes após ser abusada sexualmente por um *Tonton Macoute*, ainda adolescente. Esse estupro a engravida de Sophie. No caso de Martine, tanto os testes quanto o estupro são fontes de traumas que afetam as trajetórias dela e de sua filha, Sophie.

Assim como Martine, a personagem Josèphe, de *The scorpion's claw*, também é estuprada na adolescência, trauma esse que a priva de viver mais levemente, enquanto ainda muito jovem. Ressaltamos o fato de que os dois casos de estupros citados ocorrem em solo haitiano.

Vale lembrar que as três personagens mantêm uma ligação traumática com a terra natal. Essa ligação pode ser explicada devido ao fato de que os estupros são sofridos no Haiti (as três personagens citadas são afetadas) e também, no caso de Martine e Sophie, porque os testes de virgindade têm origem, na família Caco, também no Haiti.

A memória, por sua vez, atua ativamente nas histórias das três personagens, principalmente ao trazer de volta os episódios traumáticos, “que geralmente retornam com toda a vivacidade e força emocional do evento original” (HERMAN, 1997, p. 37)²⁰. Trabalhamos, aqui, a memória a partir de uma perspectiva de espaço, ou seja, a memória como espaço aberto, passível de reconstruções. Adiante, abordamos o espaço da memória em duas seções, acerca dos romances *Breath, eyes, memory* e *The scorpion's claw*, sendo essas: a memória como trauma e a memória como espaço de resignificação. Na primeira seção, a memória das personagens preserva o momento em que sofreram o trauma e o mantém vívido, ou seja, lembrar o evento traz junto consigo todos os sentimentos ruins experienciados. Já na segunda, em um processo inconsciente, as personagens Sophie e Josèphe são capazes de resignificar tais memórias para que o trauma não as afetasse de maneira tão negativa no dia a dia, situação que não acontece, da mesma forma, na história de Martine.

A MEMÓRIA COMO TRAUMA

Um dos aspectos que se repetem nas histórias das três personagens, Sophie, Martine e Josèphe, são os eventos traumáticos de cunho sexual. Judith Herman afirma que “o momento traumático torna codificado em uma forma anormal de memória, que quebra espontaneamente na consciência, tanto como flashbacks durante os estados de caminhada quanto como pesadelos traumáticos durante o sono” (HERMAN, 1997, p. 37)²¹. Desse modo, a memória traumática se difere por trazer uma carga de sofrimento, dor e medo, que retorna à mente com a mesma intensidade de quando o evento ocorreu.

As personagens analisadas são abaladas ao longo de suas vivências no âmbito da memória, o que influi na construção identitária delas. Susan Friedman define as identidades como fenômenos em constante mudança, pensando nelas como “narrativas de formação, sequências que se deslocam pelo espaço e pelo tempo à medida que passam por desenvolvimento, evolução e revolução” (FRIEDMAN, 1996, p. 8)²². Como narrativas em desenvolvimento, são inúmeros os elementos que podem influenciar a construção e a evolução identitária das personagens, logo a memória se torna elemento essencial de tal processo.

A história da personagem principal Sophie, de *Breath, eyes, memory*, é marcada pela migração de sua mãe, Martine, para os Estados Unidos. Martine se muda pouco depois do parto de Sophie, tendo como principal causa o

²⁰ “(...) which often return with all the vividness and emotional force of the original event”.

²¹ “The traumatic moment becomes encoded in an abnormal form of memory, which breaks spontaneously into consciousness, both as flashbacks during walking states and as traumatic nightmares during sleep”.

²² “(...) narratives of formation, sequences moving through space and time as they undergo development, evolution, and revolution”.

abuso sexual que sofreu ainda adolescente, no qual concebe sua filha. Ela é estuprada por um homem, participante da milícia dos *Tontons Macoutes*, em um campo de plantação de cana de açúcar. A personagem emigra como também uma forma de fuga do trauma sofrido, querendo esquecer o que sofreu. Contudo, as memórias do trauma não deixam a mente de Martine, visto que todas as noites ela sofre com pesadelos, revivendo seu estupro, o que define um transtorno de estresse pós-traumático. Os pesadelos trazem uma memória vívida do episódio traumático, junto a todo o terror sentido por ela em tal situação (CARUTH, 1995, p. 3). Sophie explica como socorre sua mãe de seus pesadelos inúmeras vezes:

Eu conhecia a intensidade de seus pesadelos. Eu a tinha visto enrolada em uma bola no meio da noite, suando e tremendo enquanto ela gritava para as imagens do passado deixá-las sozinha. Às vezes o susto a acordava, mas na maioria das vezes, eu tinha que sacudi-la para acordá-la antes que ela mordesse o dedo, rasgasse a camisola ou se jogasse pela janela. (DANTICAT, 1994, p. 193)²³

Além de presenciar as consequências traumáticas sofridas pela mãe, Sophie é submetida a dolorosos testes de virgindade, assim como Martine e outras mulheres de sua família. O cuidado para manter a castidade das filhas é explicado por Lauren Chambers:

O medo de as mulheres serem "suja" pela relação sexual antes do casamento e a ameaça de "vergonha" familiar motivam o ritual cultural de testes realizados no corpo das mulheres. Esse medo deriva do entendimento de que a conquista do casamento é a meta ideal da vida das mulheres, e não a sua própria escolha. (CHAMBERS, 2013, p. 63, ênfase no original)²⁴

Isso posto, as mulheres da família Caco têm de passar por tais testes até se casarem, para que sua pureza seja preservada para o marido, conforme exposto

²³ "I knew the intensity of her nightmares. I had seen her curled up in a ball in the middle of the night, sweating and shaking as she hollered for the images of the past to leave her alone. Sometimes the fright woke her up, but most of the time, I had to shake her awake before she bit her finger off, ripped her nightgown, or threw herself out of a window".

²⁴ "The fears of women being "soiled" by intercourse before marriage and the threat of familial "shame" motivate the cultural ritual of testing performed on women's bodies. This fear derives from an understanding that the attainment of marriage as the ideal goal of women's lives rather than their own choosing".

anteriormente. Tais atos vêm de uma crença de que as mulheres devem se casar virgens.

Os testes de Sophie se dão pela descoberta de Martine acerca do relacionamento de sua filha com um vizinho, Joseph, que é mais velho que a jovem. O trauma causado pelos testes compele Sophie, por puro terror, a romper o seu próprio hímen com um pilão, a fim de **falhar** na próxima vez que fosse testada. Assim, não precisaria mais se submeter a tal situação. A personagem explica:

Fui até a cozinha e procurei no armário da minha mãe a almofariz e o pilão que costumávamos esmagar especiarias. Levei o pilão para a cama comigo e o segurei contra o peito. (...).

Minha carne se dilacerou quando eu pressionei o pilão adentro dela. Eu podia ver o sangue pingando lentamente no lençol da cama. Peguei o pilão e o lençol ensanguentado e os enfiei em um saco. Foi embora, o véu que sempre segurava o dedo da minha mãe toda vez que ela me testava.

Meu corpo estava tremendo quando minha mãe entrou no meu quarto para me testar. Minhas pernas estavam moles quando ela as empurrou de lado. Doía tanto que mal conseguia me mexer. Finalmente eu falhei no teste. (DANTICAT, 1994, p. 87-88)²⁵

Após falhar no teste de virgindade, Martine expulsa a filha, obrigando-a a se casar com Joseph. Anos depois, mesmo sofrendo de fobia sexual, devido aos testes que a traumatizaram, Sophie e Joseph tem uma filha, Brigitte. A gravidez não se mostra desagradável para a jovem, porém o parto ter sido uma cesárea a conforta, uma vez que o parto natural, em sua perspectiva, seria mais um trauma para ela. “Tudo o que eu pensava era: Graças a Deus foi uma cesariana. O rasgo de um nascimento natural teria me destruído totalmente” (DANTICAT, 1994, p. 196)²⁶. Percebe-se que o corpo de Sophie se torna um espaço de dor tanto por carregar marcas físicas de eventos traumáticos (como os testes recorrentes e a automutilação), quanto por ser um espaço simbólico de resistência a toda uma violência já sofrida. Esse espaço de resistência é também de dor, pois fecha fronteiras (de um parto natural, de uma relação sexual, etc.).

²⁵ “My flesh ripped apart as I pressed the pestle into it. I could see the blood slowly dripping onto the bed sheet. I took the pestle and the bloody sheet and stuffed them into a bag. It was gone, the veil that always held my mother’s finger back every time she tested me.

My body was quivering when my mother walked into my room to test me. My legs were limp when she drew them aside. I ached so hard I could hardly move. Finally I failed the test”.

²⁶ “All I kept thinking was, Thank God it was a Caesarean section. The tearing from a natural birth would have totally destroyed me”.

Tanto para Martine quanto para Sophie, o ato sexual é desagradável e movido por uma suposta obrigação pelo fato de serem mulheres. Martine se relaciona com Marc, homem haitiano que também mora nos Estados Unidos. Ela, a certa altura, engravida dele, porém é uma gestação indesejada. Ainda que em alguns momentos da narrativa Martine tente se propor a viver aquela situação, a gravidez se torna um pesadelo enorme em sua vida, suplantando o terror que ela sentia nas noites em que parecia reviver o estupro, por meio da memória. Ela passa a desejar um aborto, corroborando a fala de Herman de que o evento traumático pode violar o apego familiar, de amizade, de amor e comunidade (HERMAN, 1997, p. 51). Mesmo que o pai fosse Marc, seu parceiro, e não um abusador, o feto que agora ela carregava trazia consigo um pouco do terror daquele momento do estupro, no Haiti. A personagem, ainda traumatizada pelo abuso, passa a ver o rosto do estuprador em todos os homens que olha: “Olho para todos os homens e o vejo”; “Ele. *Le rioletur*, o estuprador. Eu o vejo em todos os lugares” (DANTICAT, 1994, p. 199)²⁷. Ela também ouve ofensas vindas do feto, dirigidas diretamente a ela: “Eu o ouço dizendo coisas para mim. Você *tintin, malpròp*. Ele me chama de prostituta imunda” (p. 217)²⁸. Todos esses traços ilusórios são característicos do transtorno de estresse pós-traumático.

Martine, então, toma a decisão de abortar. Se a gravidez já parecia insustentável, ter aquela criança lhe parecia cada vez mais abominável:

“Tentei me livrar disso,” disse ela, “Hoje. Mas eles queriam que eu pensasse nisso por vinte e quatro horas. Quando pensei em tirá-lo, ficou mais horrível. Foi quando comecei a vê-lo. De novo e de novo. Aquele homem que me estuprou”. (DANTICAT, 1994, p. 199)²⁹

“Vou tirar isso de mim. Vou tirar isso de mim, como as estrelas são minhas testemunhas”. (DANTICAT, 1994, p. 217)³⁰

O terror que Martine sente, ocasionado pelo trauma e acentuado pela gravidez, chega a um ponto tal que a personagem comete suicídio, se esfaqueando na barriga dezessete vezes. O estado traumático da personagem a faz “entrar em um estado de rendição” (HERMAN, 1997, p. 42)³¹, e ela desiste de tentar continuar a viver daquela forma, que ela compreendia como sendo uma

²⁷“I look at every man and I see him.” (...) “Him. *Le rioletur*, the rapist. I see him everywhere”.

²⁸“Everywhere I go, I hear it. I hear him saying things to me. You *tintin, malpròp*. He calls me a filthy whore”.

²⁹“I tried to get rid of it,” she said, “Today. But they wanted me to think about it for twenty-four hours. When I thought of taking it out, it got more horrifying. That’s when I began seeing him. Over and over. That man who raped me”.

³⁰“I am going to get it out of me. I am going to get it out of me, as the stars are my witness”.

³¹“(…) go into a state of surrender”.

prisão em si mesma, em seu próprio corpo. Na narrativa, tem-se o seguinte diálogo, entre Marc e Sophie:

“Ela esfaqueou seu estômago com uma faca velha e enferrujada. Eu contei, e eles contaram novamente no hospital. Dezessete vezes.” (...).

“Ela ainda estava respirando quando a encontrei,” disse ele [Marc]. “Ela até disse algo na ambulância. Ela morreu lá na ambulância.”

“O que ela disse na ambulância?”

“*Mwinpakapabenkò*. Ela não podia carregar o bebê. Ela disse isso para o pessoal da ambulância”. (DANTICAT, 1994, p. 223-224)³²

Já a personagem Josèphe, do romance *The scorpion's claw*, emigra para o Canadá ainda adolescente junto de seus pais. Antes da migração, assim como Martine, ela foi abusada sexualmente. O crime foi cometido por um jovem conhecido pela família dela, Eric, que no futuro se tornaria um *Macoute*. O trauma deixado pelo estupro leva Josèphe a um estado depressivo:

Hoje em dia, fica cada vez mais difícil levantar da cama e acreditar que algo bom possa acontecer, mas eu faço o sinal da cruz no chuveiro e digo a ela [Virgem Maria] que farei qualquer coisa para ser feliz apenas uma vez nesta vida, qualquer coisa para estar livre do meu passado. (CHANCY, 2005, p. 21)³³

Além disso, o abuso custa-lhe a vontade de ter um relacionamento físico, visto que mesmo ao estar com o rapaz que ela gosta, George, tal aproximação evoca a memória traumática (HERMAN, 1997, p. 37). Os toques e os cheiros relembram Josèphe das mesmas sensações do seu estuprador, produzindo grande dor e desconforto:

³² “She stabbed her stomach with an old rusty knife. I counted, and they counted again in the hospital. Seventeen times.” (...) “She was still breathing when I found her,” he said. “She even said something in the ambulance. She died there in the ambulance.”

“What did she say in the ambulance?”

“*Mwin pa kapabenkò*. She could not carry the baby. She said that to the ambulance people”.

³³ “These days, it gets harder and harder to rise from bed and believe that anything good might happen, but I make the sign of the cross in the shower and tell her that I will do anything to be happy just once in this life, anything to be free of my past”.

O calor desaparece, se transforma em medo. Eu vejo as mãos de Eric me procurando, me rasgando em pedaços; o rosto de Eric zomba do meu. O cheiro de distante erupção entre o corpo de George e o meu: a suavidade apodrecida de abacates e mangas; o suor de Eric caindo no meu pescoço; (...). E dor. E, finalmente, estou chorando e imagino os braços fortes e macios de minha avó me varrendo suavemente e me embalando para dormir. (CHANCY, 2005, p. 32)³⁴

Mesmo um beijo em uma brincadeira infantil, nos primeiros anos de Josèphe no Canadá, a fazem lembrar o abuso e refletir sobre a dificuldade que teria para esquecer o episódio. Josèphe lembra de uma confissão ao padre:

O padre geralmente só me dá uma Ave Maria para fazer depois de confessar depois da missa de domingo, sobre ter esquecido de guardar meus brinquedos ou esquecido de orar pelas crianças famintas no Haiti. Cinco devem ser suficientes. Mas levará uma vida inteira para limpar Eric. Uma vida de sacrifício e devoção. (CHANCY, 2005, p. 47)³⁵

Junto das lembranças traumáticas do estupro, Josèphe sente a falta de uma ideia de lar, da vida que tinha no Haiti com aqueles que ela ama. A sensação de desvínculo com a terra natal promove certa nostalgia, porém, esse movimento de rememoração tem um efeito paradoxal, pois remete não somente a épocas felizes vividas, mas também à memória do trauma no Haiti. O retorno psíquico à pátria, portanto, é, conforme afirma Bailey, algo "parcialmente problemático" (BAILEY, 2016, p. 52)³⁶ para a personagem. Josèphe afirma:

Eu sei que encarar o passado seria como segurar um espelho para mim e ver a dor escondida ali, atrás da pele ainda se recuperando das cicatrizes da adolescência, nos olhos arregalados de antecipação e profundos como poços, no cabelo puxado para trás com força para domar seus cachos

³⁴ "The warmth disappears, turns into fear. I see Eric's hands seeking me out, tearing me to pieces; Eric's face sneering into mine. The smells of faraway erupt between George's body and mine: the half-rotting softness of avocados and mangoes; Eric's sweat falling against my neck; (...). And pain. And finally, I am crying and I imagine my grandmother's soft strong arms sweeping me up gently and cradling me to sleep".

³⁵ "The priest usually only gives me one Hail Mary to do after I confess after Sunday mass about forgetting to put my toys away or for forgetting to pray for the hungry children back in Haiti. Five should do it. But it will take a lifetime to wipe Eric away. A lifetime of sacrifice and devotion".

³⁶ "(...) psychic returns to the homeland as partially problematic".

elásticos, nos lábios rosados fechados contra os dentes brancos, para suprimir qualquer sinal de felicidade que pudesse estar à espreita ali: uma vida semi-vivida, cortada nas raízes. (CHANCY, 2005, p. 31)³⁷

Josèphe define sua vida como "semi-vivida, cortada nas raízes" (CHANCY, 2005, p. 31), já que o trauma, a dor a partir dele, a impede de ter o que acredita ser uma vida plena, sem amarras.

Ainda no processo de lembranças, ao pensar sobre sua amiga, Josèphe expressa a crença de que certos acontecimentos têm o potencial de mudar uma pessoa para sempre, como o evento traumático sofrido pela mesma: "Sara. Sempre tentando consertar as coisas, porque ela ainda não sabe que acontecem eventos que mudam você para sempre e tornam a vida um borrão de certos e errados que se cruzam como aquarelas no papel" (CHANCY, 2005, p. 71)³⁸. Interessante notar a escolha pelo termo "aquarela", visto que nossa abordagem é ao espaço como dimensão de potenciais transformações, e não algo fixo, imutável ao longo do tempo. Os borrões causados pelos traumas estão presentes, mas, ainda assim, há margem para reconstruções, reconfigurações, o que será abordado em nossa próxima seção deste trabalho.

No que se refere aos borrões, que poderíamos considerar como sendo a memória traumática na vida das personagens analisadas, é notável a semelhança dos seus efeitos nas histórias das três personagens. A memória traumática se mostra como um obstáculo para elas em diversos momentos de suas trajetórias, afetando seus relacionamentos amorosos e também familiares. Vale apontar ainda que os eventos traumáticos levam à fobia sexual em todos os três casos aqui analisados. Martine expressa, por exemplo, que finge gostar do sexo com Marc:

"Quando você e Marc estão juntos, você tem pesadelos, então?"

"Eu finjo; é como comer toranja. Eu estava cansada de ficar sozinha. Se era isso que eu tinha que fazer para alguém me acordar à noite, eu faria. Mas nunca na minha vida eu pensei que poderia engravidar". (DANTICAT, 1994, p. 191)³⁹

³⁷ "I know that facing the past would be like holding up a mirror to myself and seeing the pain hidden there, behind the skin still recovering from the scars of adolescence, in the eyes round with anticipation and deep as wells, in the hair pulled back tightly to tame its springy curls, in the rose-pink lips closed against white teeth to suppress any sign of the happiness which might be lurking there: a life half-lived, cut-off at the roots".

³⁸ "Sara. Always trying to make things right because she does not yet know that events take place that change you forever and make life a blur of rights and wrongs running into each other like wet watercolours on paper".

³⁹ "When you and Marc are together, do you have the nightmares then?"

Sophie, por sua vez, ao sentir a aproximação de Joseph, tenta se dissociar daquele momento, pensando em sua mãe, lembrando-se de quando usava essa técnica também quando tinha sua virgindade testada. Ela afirma que suas roupas estavam lhe sendo tiradas, mas que ela não estava lá, exatamente, mas em outro lugar (DANTICAT, 1994, p. 200). Ao final do ato sexual, ao ouvir de seu companheiro: ““Você foi muito boa”” (p. 200), ela afirma que havia mantido seus “olhos fechados para que as lágrimas não escorressem”” (p. 200)⁴⁰.

Por fim, em *The scorpion's claw*, Josèphe se sente desconfortável desde a troca de beijos com George:

Suas mãos encontram meu corpo e um calor se estende de entre minhas pernas até a camada de células diretamente abaixo da superfície da minha pele, esforçando-se para encontrar a dele. (...). Minha boca envolve a meia lua de sua língua. (...). Então, o inevitável corte de pinhas. O calor desaparece, se transforma em medo. (CHANCY, 2005, p. 32)⁴¹

Há, portanto, uma dificuldade, inclusive expressa pelas personagens analisadas, de viverem suas vidas sexuais após os eventos de violência sofridos. Contudo, nos romances essas personagens também encontram possibilidades de ressignificação de suas memórias, no espaço diaspórico.

A MEMÓRIA COMO ESPAÇO DE RESSIGNIFICAÇÃO

De alguma forma as personagens diaspóricas que analisamos lidam com as consequências provenientes dos eventos traumáticos. Martine lida com sua dor e o seu sofrimento esfaqueando o seu corpo dezessete vezes e morrendo. Se, por um lado, esse ato demonstra uma notória desistência, vale ressaltar que, na narrativa, Sophie diz, após a morte de sua mãe: “Ela vai ser uma borboleta ou uma cotovia em uma árvore. Ela vai ser livre” (DANTICAT, 1994, p. 228). Já Sophie e Josèphe seguiram em caminhos diferentes, até mesmo entre si, trabalhando uma ressignificação de suas memórias, mesmo que inconscientemente.

⁴⁰ “I pretend; it is like eating grapefruit. I was tired of being alone. If that's what I had to do to have someone wake me up at night, I would do it. But never in my life did I think I could get pregnant”.

⁴⁰ ““You were very good,” he said. ‘I kept my eyes closed so the tears wouldn’t slip out’”.

⁴¹ “His hands find my body and a warmth stretches out from between my legs to the layer of cells directly beneath the surface of my skin straining to meet his. (...) My mouth envelops the half moon of his tongue. (...) Then, the inevitable sheelding of dohes. The warmth disappears, turns into fear”.

Seguindo a definição de Jaques Le Goff, a memória "refere-se (...) a um grupo de funções psíquicas que nos permitem atualizar impressões passadas ou informações que representamos para nós mesmos como passado" (LE GOFF, 1992, p. 51)⁴². Logo, enfatizamos a ideia de que as personagens citadas reconstruíram suas impressões antigas em relação às suas memórias ao revisitá-las, um processo inconsciente que as fizeram repensar os acontecimentos vividos e suas circunstâncias.

Os dois romances se relacionam ao presumir que para haver uma melhora, uma evolução acerca do trauma, é necessário encará-lo: "Ele [o trauma] tem que se tornar assustadoramente real antes que possa desaparecer" (DANTICAT, 1994, p. 219)⁴³; "Não se pode correr para o futuro sem ter olhado o passado na cara" (CHANCY, 2005, p. 31)⁴⁴. Além disso, as direções que as personagens seguem em busca da cura de seus traumas têm por base o confronto com suas dores.

A título de exemplo, apontamos o trecho no qual Sophie demonstra entender por quais motivos sua avó e sua mãe realizavam os testes de virgindade em suas filhas. Ao voltar para o Haiti em busca de respostas sobre os testes de virgindade que a causou dor física e psíquica, Sophie questiona sua avó sobre o assunto. A neta reflete sobre a resposta que obtém de sua avó e entende tais atos como justificáveis pela motivação que as mães da família Caco tiveram ao realizarem os testes:

"Você perguntou à sua avó por que elas testam suas filhas?"
ela [a terapeuta] perguntou.

"Para preservar a honra delas."

"Você expressou sua raiva?"

"Eu tentei, mas é muito difícil ficar com raiva da minha avó. Afinal, ela estava apenas fazendo algo que a fazia se sentir uma boa mãe. Minha mãe também". (DANTICAT, 1994, p. 208)⁴⁵

Incentivada por sua terapeuta, Sophie vai até o canavial no qual sua mãe foi estuprada. A terapeuta acredita que ir até tal local funcionaria como

⁴² "(...) the capacity for conserving certain information, refers (...) to a group of psychic functions that allow us to actualize past impressions or information that we represent to ourselves as past".

⁴³ "It has to become frighteningly real before it can fade".

⁴⁴ "(...) one can't rush into the future without having looked the past in the face".

⁴⁵ "Did you ask your grandmother why they test their daughters?" she asked.

"To preserve their honor."

"Did you express your anger?"

"I tried, but it was very hard to be angry at my grandmother. After all she was only doing something that made her feel like a good mother. My mother too".

uma terapia de confronto, um ato de enfrentamento às perturbações advindas do trauma. Ela aconselha Sophie para ir junto com sua mãe realizar tal confronto, porém, com o suicídio de Martine, a filha realiza o ato por sua mãe e também por si própria, tanto pela ligação afetiva quanto por tal trauma ter sido compartilhado com ela. Sophie corre pelo canavial, logo após o enterro de sua mãe na sua cidade natal, em um ato de raiva e dor por sua perda, visto que a morte de sua mãe decorreu de seu trauma.

Havia apenas alguns homens trabalhando nos canaviais. Corri pelo campo, atacando a cana. Tirei os sapatos e comecei a bater em um talo de cana. Eu bati até que começou a se inclinar. Empurrei a cana. Ela bateu de volta, atingindo meu ombro. Eu puxei, puxando-a do chão. Minha palma estava sangrando. Os cortadores de cana me encararam como se eu estivesse possuída. A multidão do funeral estava agora entre os talos, me observando bater e bater na cana. Minha avó segurou o padre quando ele tentou vir até de mim.

De onde ela estava, minha avó gritou como as mulheres do mercado, “*Oulibéré?*” Você está livre?

O grito de TanteAtie ecoou, sua voz tremendo com os soluços de choro.

“*Ou libéré!*” (DANTICAT, 1994, p. 233)⁴⁶

Josèphe, de *The scorpion's claw*, desde quando sofre o abuso, opta pelo silenciamento. Ela não comenta com ninguém sobre o abuso, mantendo sua dor para si mesma. Após algum tempo vivendo no Canadá, ela também para de escrever para sua família no Haiti. “Foi o começo da minha necessidade de silêncio, de absoluta quietude. E, no entanto, agora me parece que foi então que todas as minhas memórias começaram a inundar meu corpo como uma febre” (CHANCY, 2005, p. 25)⁴⁷, afirma a personagem.

⁴⁶ “There were only a few men working in the cane fields. I ran through the field, attacking the cane. I took off my shoes and began to beat a cane stalk. I pounded it until it began to lean over. I pushed over the cane stalk. It snapped back, striking my shoulder. I pulled at it, yanking it from the ground. My palm was bleeding. The cane cutters stared at me as though I was possessed. The funeral crowd was now standing between the stalks, watching me beat and pound the cane. My grandmother held back the priest as he tried to come for me.

From where she was standing, my grandmother shouted like the women from the marketplace. ‘*Oulibéré?*’ Are you free?

TanteAtie echoed her cry, her voice quivering with her sobs.

‘*Ou libéré!*’”.

⁴⁷ “It was the beginning of my need for silence, for utter stillness. And yet, it seems to me now that it was then that all my memories began to flood my body like a fever”.

Contudo, com a inundação de memórias, Josèphe sente à vontade de falar sobre sua vida e o faz escrevendo cartas para sua prima, Desirée, as quais não tinha a intenção de enviar. Bailey define essa escrita feita por Josèphe como trabalhar o trauma contando histórias, enfatizando lembranças como parte de uma jornada para a cura (BAILEY, 2016, p. 49). Essa escrita se caracteriza como uma etapa de recuperação, denominada "Lembrança e Luto" (HERMAN, 1997, p. 155)⁴⁸ por Herman. Nessa etapa, "o sobrevivente conta a história do trauma. Ela o conta completamente, em profundidade e em detalhes" (HERMAN, 1997, p. 175)⁴⁹. A autora explica:

Este trabalho de reconstrução realmente transforma a memória traumática, para que possa ser integrada à história de vida do sobrevivente. Janet descreveu a memória normal como "a ação de contar uma história". A memória traumática, por outro lado, é sem palavras e estática. O relato inicial do sobrevivente do evento pode ser repetitivo, estereotipado e emocional – como uma "pré-narrativa". (HERMAN, 1997, p. 175, ênfase no original)⁵⁰

Ao se relacionar com o George e relembrar o momento do abuso sexual que sofreu, a personagem foca em seus pensamentos e conclui que escrever seria um processo de libertação para ela:

Percebo que lembranças se apegam ao cérebro como musgo à casca de árvores envelhecidas, mas ainda não consigo me convencer a contar a Georges sobre o país da minha mente, o lugar secreto onde todos os meus pesadelos conseguiram descansar.

É aí então que começo a escrever essas páginas, noite adentro, preenchendo pedaço após pedaço de papel com minhas memórias, por mais distantes e obscuras que sejam. Não importa para mim como tudo sai. É como vomitar um vírus que enfraqueceu seus músculos e obscureceu o padrão nítido

⁴⁸ "Remembrance and mourning".

⁴⁹ "(...) the survivor tells the story of the trauma. She tells it completely, in depth and in detail".

⁵⁰ "This work of reconstruction actually transforms the traumatic memory, so that it can be integrated into the survivor's life story. Janet described normal memory as "the action of telling a story." Traumatic memory, by contrast, is wordless and static. The survivor's initial account of the event may be repetitious, stereotyped, and emotion – as a 'pre-narrative'".

e claro de seus pensamentos. É como libertar uma parte de mim muda por muito tempo. (CHANCY, 2005, p. 33)⁵¹

No fim dos dois romances, as falas de Sophie e Josèphe deixam claro que elas analisam e ressignificam suas memórias e, assim, conseguem compreender melhor suas identidades e suas relações com os familiares. No romance de Danticat, Sophie conclui:

Eu venho de um lugar onde respiração, olhos e memória são um, um lugar do qual você carrega o seu passado como os cabelos da sua cabeça. Onde mulheres retornam aos filhos como borboletas ou como lágrimas nos olhos das estátuas às quais suas filhas oram. Minha mãe era tão corajosa quanto estrelas ao amanhecer. Ela também era desse lugar. Minha mãe era como aquela mulher que nunca conseguia sangrar e que depois nunca conseguia parar de sangrar, a que se rendeu à sua dor para viver como uma borboleta. Sim, minha mãe era como eu. (DANTICAT, 1994, p. 234)⁵²

A partir da busca de uma melhora pessoal, Sophie obtém o entendimento das vivências e dos atos de sua mãe, Martine. Pode-se dizer, então, que as memórias de Martine se ressignificam mesmo depois de sua morte. O relacionamento de mãe e filha se mostra um pilar importante na construção identitária de Sophie, pois a mesma afirma que elas eram “gêmeas, em espírito” (DANTICAT, 1994, p. 200)⁵³ e que “o sangue [as] fez uma” (p. 208)⁵⁴.

Já no caso de Josèphe, o último trecho do livro faz referência a uma foto da infância da personagem com seus melhores amigos, e parentes, Desirée e Alphonse. Ela afirma: “Finalmente entendo por que me apeguei tanto tempo àquela foto de nós três, jovens e com medo. Era para descobrir o que não

⁵¹ “I realize that memories cling to the brain like moss to the bark of aged trees, but still I cannot convince myself to tell Georges about the country of my mind, the secret place where all my nightmares have come to rest.

It is then that I begin to write these pages, deep into the night, filling piece after piece of scrap paper with my memories, as distant and unclear as they are. It doesn't matter to me how it all comes out. It is like vomiting up a virus that has weakened your muscles and clouded the sharp, clear pattern of your thoughts. It is like freeing some part of me too long mute”.

⁵² “I come from a place where breath, eyes, and memory are one, a place from which you carry your past like the hair on your head. Where women return to their children as butterflies or as tears in the eyes of the statues that their daughters pray to. My mother was as brave as stars at dawn. She too was from this place. My mother was like that woman who could never bleed and then could never stop bleeding, the one who gave in to her pain, to live as a butterfly. Yes, my mother was like me”.

⁵³ “(...) twins, in spirit”.

⁵⁴ “Blood made us one”.

sabíamos na época: a medida da nossa perda” (CHANCY, 2005, p. 188)⁵⁵. Tal reflexão decorre da análise feita pela personagem acerca das memórias expostas no romance.

Assim como Josèphe encontra uma libertação no ato de escrever suas memórias, de reelaborá-las após anos, Sophie é capaz de ressignificar os testes de virgindade aos quais foi submetida, ao entender o motivo pelos quais esses foram realizados, assim como confrontar o trauma de sua mãe. Tal ato de reelaboração é o que Herman cunha de “Transformando a memória traumática” (HERMAN, 1997, p. 181)⁵⁶. Sophie e Josèphe revisitam suas memórias, traumáticas ou não, confrontando-as, encarando-as de frente. O confronto se torna uma oportunidade de ressignificar essas memórias, de vê-las como um elemento identitário e não necessariamente como elementos limitantes, obstáculos em suas vidas presente e futura. Sugere-se, nas narrativas, que as personagens têm a possibilidade de olhar para seus passados e desejos futuros de forma diferente, além de compreenderem a si mesmas por outros ângulos, o que é potencialmente transformador também em suas relações pessoais.

CONCLUSÃO

Analisando o espaço da memória como elemento fundamental nos percursos das personagens, as narrativas de vida das personagens Martine, Sophie e Josèphe, aqui analisadas, mostram como as lembranças as afetam em suas trajetórias. Em relação às memórias traumáticas, essas se mantêm na mente das personagens, trazendo de volta todo o terror dos episódios experienciados, surgindo como obstáculos em seus relacionamentos e no bem estar delas, de uma forma geral. Contudo, as narrativas sugerem que as memórias traumáticas são também ressignificadas por Sophie e Josèphe, em um processo inconsciente, o que possibilitaria a elas uma libertação do retorno vívido dos sentimentos ruins produzidos por tais memórias. Assim, as personagens entendem que suas memórias são componentes significativos de suas vidas e de suas identidades.

⁵⁵ “I finally understand why I have hold on so long to that picture of the three of us, young and afraid. It was to find out what we did not know then: the measure of our loss”.

⁵⁶ “Transformingtraumaticmemory”.

REFERÊNCIAS

BAILEY, C. Trauma, memory and recovery in Myriam Chancy's *The scorpion's claw*. *Journal of West Indian Literature*, v. 24, n. 1, Jamaica, abr. 2016, p. 46-61.

BRAH, A. Refiguring the 'multi': the politics of difference, commonalty and universalism. In: _____. *Cartographies of diaspora: contesting identities*. New York: Routledge, 1996, p. 208-245.

CARUTH, C. *Trauma: explorations in memory*. Maryland: Johns Hopkins, 1995.

CHAMBERS, L. Unclaimed baggage: community, trauma, and identity formation in *Breath, eyes, memory*. In: _____. *Placing identity: journeys to self through communal autonomy in african diasporic women's literature*. Dissertação (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia, Universidade da Geórgia, Athens, 2013, p. 47-71.

CHANCY, M. *The scorpion's claw*. Leeds: Peepal Tree P, 2005.

CLIFFORD, J. Diasporas. *Cultural anthropology*, v. 3, n. 9, Northampton, 1994, p. 302-338.

DANTICAT, E. *Breath, eyes, memory*. New York: Soho P, 1994.

FRIEDMAN, S. Locational feminism. In: _____. *Mappings: feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 3-13.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2003, p. 7-97.

HERMAN, J. *Trauma and recovery*. New York: Basic Books, 1997.

LE GOFF, J. *History and memory*. Tradução de Steven Rendall e Elizabeth Claman. New York: Columbia University Press, 1992.



DO TEATRO DE RESISTÊNCIA AO BIODRAMA: A CRIAÇÃO DE UM GÊNERO TEATRAL NA AMÉRICA LATINA¹

FROM THE THEATER OF RESISTANCE TO BIODRAMA: THE CREATION OF A THEATRICAL GENRE IN LATIN AMERICA

Evelyn Fernanda Magueta²

Fernando Mesquita de Faria³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 30 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: A trajetória exposta neste artigo permeia processos teatrais relacionados ao contexto sociopolítico argentino e demais expansões geográficas na América Latina. A criação de textos e personagens reais refletiu a tendência de produzir fatos, relatos, testemunhos e narrativas sobre a violência vivida nos períodos de ditaduras militares e experiências de guerras. Tais lembranças, que conduziram os processos artísticos, culminaram na criação do gênero teatral **biodrama** – encenação biográfica de pessoas vivas que contribui para a construção da memória e identidade de um povo –, conscientizando seus espectadores e ampliando o repertório do teatro contemporâneo latino-americano.

Palavras-chave: Biodrama. Dramaturgia. Teatro contemporâneo.

ABSTRACT: The trajectory exposed in this article permeates theatrical processes related to the Argentine socio-political context and other geographical expansions in Latin America. The creation of real texts and characters reflected the tendency to produce facts, accounts, testimonies and narratives about violence experienced in the periods of military dictatorships and experiences of wars. Such memories that led the artistic processes culminated in the creation of the theatrical genre **biodrama** – biographical staging of living people that contributes to the construction of the memory and identity of a people –, raising awareness of its spectators and expanding the repertoire of contemporary Latin American theater.

Keywords: Biodrama. Dramaturgy. Contemporary theatre.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, Brasil.

² Mestranda do Curso de Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3590528492479108>

³ Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/6488966772541706>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

A dramaturgia argentina, no período da ditadura militar, produziu obras com temáticas políticas e sociais que influenciaram a construção de uma linguagem nacional. Alguns dramaturgos daquele país foram criadores de novos conceitos teatrais, decorrentes de questões que permeiam a vida e a arte. Buscamos nos aproximar desses artistas, sobretudo, àqueles que chegaram ao conceito teatral biodrama, fenômeno que teve repercussão também em países vizinhos, promovendo encenações biográficas de pessoas vivas.

Os processos de criações dramáticas que são aqui abordados, foram inspirados em experiências pessoais, como é o caso de Juan Pereira que, ao participar de maneira aguerrida de manifestações contra o regime militar, tornou-se herói do seu povo e teve sua vida contada no espetáculo que leva seu nome. Assim como a peça *Juan Pereira*, acercamo-nos de outras obras que apresentam denúncias de torturas e perseguições, em histórias de veteranos de guerra, ou em depoimentos de pessoas que sofreram com parentes desaparecidos no período das ditaduras, como as Mães e Avós da Praça de Maio⁴, na capital argentina.

Já há algum tempo, a cultura portenha vem se apropriando do teatro como ferramenta de reflexão, conscientização e resgate de memória como resistência às adversidades e traumas decorrentes das perseguições impostas pela ditadura militar implantada naquele país, em 1976. Em consonância a esse processo, o pesquisador argentino Jorge Dubatti, preocupado com as injustiças

⁴ Avós e mães que lutam há 42 anos pela memória e justiça a seus filhos e netos desaparecidos durante a última ditadura militar argentina (1976-1983), se mobilizando com cartazes e fotos de seus entes queridos na Praça de Maio, em Buenos Aires – Argentina.

sociais resultantes de sequelas deixadas pelo período ditatorial, considera que o teatro argentino tomou rumos singulares e entende que a dramaturgia da cena é considerada:

(...) um fenômeno de multiplicação do conceito de escritura teatral, que permite reconhecer diferentes tipos de dramaturgias e textos dramáticos: entre outras distinções, a dramaturgia do autor, do diretor, do ator e de grupo, com suas respectivas combinações e formas híbridas, sendo as três últimas englobáveis no conceito de dramaturgia da cena. (DUBATTI, 2003, p. 6, ênfase no original)

As afirmações de Dubatti repercutem na capital Buenos Aires, considerada o maior centro teatral argentino, expoente em toda a América Latina e com diversos espaços teatrais que apontam para três características culturais: o teatro oficial de administração das Secretarias Municipal e Nacional, que prioriza encenações nacionais e latino-americanas; o teatro comercial, gerenciado por empresários que promovem espetáculos de comprovado sucesso e frequentam o circuito mundial; o teatro independente/experimental, que busca a renovação da cena teatral, tendo suas obras como objetos de estudos em campos intelectuais de pesquisa cênica.

Há, ainda, outro importante movimento cultural cênico que saiu em defesa da liberdade de expressão obscurecida pelas ações da ditadura: o teatro comunitário argentino. Esse coletivo realizava espetáculos nas comunidades e em bairros periféricos; em ruas e praças, ou em espaços não convencionais como metrô e transportes públicos, recebendo adeptos, apresentando conceitos de uma arte ideológica e desenvolvendo uma dramaturgia aberta – o biodrama – como vertente do teatro documental. Seu desenvolvimento solidificou um estilo nacional de teatro, elevando à cena mundial nomes como Vivi Tellas e Lola Aires.

TEATRO ARGENTINO: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE

No início do século XX, a atividade cênica era pautada na estética **costumbrista**: o sainete crioulo, importado da Espanha e Portugal, caracterizado como um gênero que retratou a vida dos imigrantes do final do século XIX, nos cortiços. O gênero entrou em crise já no início do século seguinte e o público, aos poucos, foi deixando de compadecer das histórias e desventuras do crioulo⁵ e de alguns modelos europeus que até então, agradavam a alta sociedade.

⁵ Crioulo: o termo é utilizado para referir-se aos descendentes dos antigos colonizadores portugueses e espanhóis. A língua crioula refere-se a elementos heterogêneos que se valorizam, uns aos outros (GALISH, 2004, Edição Kindle, s/p).

A partir daí, o teatro argentino iniciou um movimento de emancipação cultural, sendo considerado o nascimento da primeira obra de teatro genuinamente nacional: *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez, encenada pelo empresário teatral Joseph Podestá, em 1879. Um teatro romântico, com elementos biográficos, inspirado em uma crônica policial, protagonizada pelo lendário Juan Moreira, político de Buenos Aires, morto pela polícia em 1874, na cidade de Lobos.

Dez anos depois, a peça foi encenada em um circo e Gutierrez a reescreveu, dessa vez, como um mimodrama⁶, se tornando fundador do teatro rio-platense. Podestá roteirizou a pantomima e inseriu falas a partir do romance escrito. Sua estreia foi em 10 de abril de 1886, em Chivilcoy, seguindo com apresentações em diversos países durante décadas e com adaptações para o cinema mudo e falado. Com sua atuação na obra, Juan Moreira atingiu a massa da sociedade urbana moderna e o povo passou a identificá-lo com um herói nacional de raízes populares e folclóricas, um arquétipo de suas virtudes. Até os dias atuais, a obra é considerada uma das mais importantes da literatura argentina e do romantismo latino-americano.

Em 1930, é fundado por Leónidas Barletta o Teatro del Pueblo, um teatro vocacional, pedagógico e social, formado por intelectuais ligados ao Partido Comunista, com uma visão militante sobre o teatro e com incentivo à criação de autores nacionais como forma de crítica ao governo vigente e as injustiças sociais. Os artistas do Teatro del Pueblo trabalhavam sob o sistema cooperativo e revezavam as funções, desde a atuação no palco, aos serviços de bilheteria. Nesse sentido, era percebido um estilo de teatro que denunciava problemas sociais e realçava as severas consequências sofridas pelos cidadãos diante da ditadura militar.

Em 1932, aproximando-se do gênero biodrama, o dramaturgo Roberto Arlt estreia a peça *300 millones*, no Teatro del Pueblo. Arlt, que também era jornalista, cobria casos policiais, sendo que um deles inspirou a criação da peça: o suicídio de uma jovem espanhola que foi viver em Buenos Aires, buscando melhores condições de vida, sofrendo maus tratos e assédios por parte de seus patrões. Na obra, a protagonista Sofia, uma jovem empregada, cria um mundo paralelo para escapar dos tormentos sofridos pela violência de seus empregadores.

Sofia era trancada em um quarto na casa dos patrões e durante as noites, sonhava com o que sempre almejou ter, mas nunca alcançou. Evocava desejos como paisagens de fotos de revista, homens que a galanteavam, casamento e filhos. Em sua última noite de vida, imaginou ter recebido uma herança de 300 milhões, que lhe era entregue por Rocambole, um personagem aventureiro extraído de um romance-folhetim, criado por Pierre Alexis Ponson du

⁶ De acordo com Patrice Pavis, é uma obra cênica que só utiliza a linguagem corporal da mímica, distinguindo-se do **mimo**. O ponto de partida deles é o mesmo, mas por resultado, na pantomima, o corpo não bastava e apelava a outros elementos. No mimodrama, ele é tudo (PAVIS, 1999, p. 244).

Terrail (1829-1871)⁷. Os planos se intercalaram progressivamente para, de forma cruel, redimir a protagonista do desenlace final trágico da morte, como última possibilidade de não se entregar ao patrão e seguir com suas fantasias. A protagonista suicida-se e Arlt denuncia a realidade da maioria dos jovens com poucas condições econômicas e sem apoio familiar, em um contexto profissional. Surpreende-nos com cruéis relatos biográficos, ao lidar com abusos, assédios e falta de proteção que mulheres e imigrantes sofriam na Argentina, em meados do século XX.

Nos anos 1980, a ditadura se intensifica na Argentina e as perseguições e censura contra os artistas da cena se acentuam, gerando visíveis traumas na categoria e na sociedade como um todo, e seus desdobramentos, que até hoje são identificados como heranças perversas deixadas por aquele período. Ainda assim, importantes grupos teatrais foram formados a partir do ano de 1969 e sobreviveram aos piores anos de autoritarismo: LBL — Libre Teatro Libre e Once AL Sur, voltados à militância política e ao serviço social, atuando em favor de setores marginalizados. Esses grupos tinham como características a criação coletiva com participação popular, a ocupação de espaços públicos e as críticas acirradas ao Estado, herdadas da metodologia impressa pelo pesquisador brasileiro Augusto Boal⁸. Foram movimentos vanguardistas que buscavam ruptura com a arte tradicional, propondo maior fluência a uma arte política. Boal, que além de diretor teatral era também educador, viveu em Buenos Aires, difundindo a metodologia do Teatro do Oprimido — ferramenta de transformação sociocultural, em que o espectador participava ativamente da encenação e da dramaturgia instantânea por onde a cena era instaurada, questionando temas sociais. A partir da influência de Boal, o Teatro Comunitário argentino ganhou espaço pelas comunidades, em defesa da liberdade de expressão e contra a ditadura.

Nessa época, outros grupos se formaram por conta da influência de Boal: Teatro de la Libertad, Grupo de Teatro Catalinas Sur e Teatreros Ambulantes Los Calandracas, experimentando elementos pedagógicos e propondo reflexões sobre o momento que o país atravessava, aguçando a consciência dos espectadores e promovendo maior aproximação entre atores e expectadores, ao romper com a utilização de espaços tradicionais.

Após a ditadura, caminhando para os anos 1990, as criações cênicas argentinas se debruçaram nos processos históricos e políticos ocorridos,

⁷ Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829-1871) foi um escritor francês, do gênero romancista. Autor de *proezas de Rocambole*, um romance-folhetim publicado a partir de 1853, em que a personagem principal, chamada Rocambole, é um homem envolvido em trapaças, hábil em enganar as pessoas usando de disfarces diversos. O romance obteve grande sucesso no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro (DU TERRAIL; POLO, 2020, Edição Kindle, s/p).

⁸ Augusto Pinto Boal foi a principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo-BR, na década de 1960. Criou o Teatro do Oprimido —metodologia que une teatro e ação social—, tornando seu trabalho conhecido internacionalmente. Fundou o Centro de Pesquisa do Teatro do Oprimido e, ao longo de sua vida, escreveu e publicou ensaios teóricos sobre sua concepção de dramaturgia e de realização teatral. Foram 22 livros traduzidos em diversos idiomas. Suas ideias sobre teatro e educação são citadas e estudadas nas principais escolas de teatro do mundo. Entre vários prêmios recebidos, destacam-se a indicação ao prêmio Nobel da Paz em 2008 e a nomeação como embaixador mundial do teatro pela Unesco em 2009 (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021, s/p).

delineando um norte para o teatro e estabelecendo um movimento chamado **Realismo crítico**. A dramaturga Griselda Gambaro escreve *Atando cabos* (1991), texto que aborda a relação entre a história real e um narrador-personagem. Sua contribuição com o processo dos acontecimentos passados ocorre ao relatar histórias baseadas em fatos da política argentina. Logo na dedicatória de sua peça lemos – “A los chicos de la Noche de los Lápices” (GAMBARO, 1996, p. 11)⁹, referindo-se à série de sequestros e assassinatos de estudantes secundaristas, em setembro de 1976.

A peça foi escrita como uma ferramenta ideológica contra a repressão militar que os jovens estudantes sofreram ao participar de uma passeata estudantil. Os jornais da época omitiram os fatos, no entanto, Gambaro, trouxe à cena, as ocorrências relatadas pelos então jovens torturados. Após a denúncia, Gambaro se exilou na cidade de Barcelona, na Espanha, só retornando à Argentina após o período de reclusão. Sua escrita narra agressões, perseguições e omissões do período autoritário, dando voz aos silenciados e chamando a atenção às distorções dos fatos por parte da palavra oficial. Um espetáculo que conserva a identidade nacional e promove o sujeito por intermédio das intersecções de história, ficção e memória. Um teatro ético, em que as preocupações com a justiça, a dignidade e a condição humana são transportadas para as personagens e suas relações.

Em 1989, Daniel Veronese funda o Núcleo Teatral Periférico de Objetos, o grupo era composto por titereiros – artistas que manipulam bonecos – que renovaram a linguagem cênica ao defenderem que os atores não se ocultassem atrás do retábulo, exibindo, às vistas do público, a manipulação de seus objetos artísticos. No espetáculo *Periférico de objetos* (1995), dirigido por Veronese, um novo conceito de teatro corporal se intensifica, como aponta Alfonso de Toro em seu artigo sobre o grupo: “O corpo é como um artefato, uma encenação de si mesmo, como produção de conhecimento e como ponto de partida de qualquer movimento” (TORO, 2005, p.13). O corpo do ator é desmembrado e nele aflora uma identidade, entre emoção e desejo, construindo e desconstruindo sujeitos, como um laboratório de experiências humanas e suas representações. “Os bonecos de *Periférico de Objetos* não são uma prolongação do corpo humano, mas uma prótese não adaptada, não ajustada ao corpo. Nem ator, nem boneco se escondem por trás do outro, como no teatro de marionetes” (p. 13).

A partir desse entendimento, o grupo desenvolve espetáculos como *Zooedipus* (1998), *Máquina Hamlet* (1995), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993) e *Variaciones sobre B...* (1991). Veronese tornou-se um dos maiores nomes da direção teatral mundial e seu teatro coincidiu com o reinício da democracia, porém, com leituras que vão além do processo de redemocratização.

No entanto, o que se percebe, nesse período, é um clima de fracasso dos novos governos eleitos e de histórias constantes sobre o terror dos

⁹ “Aos meninos da Noite dos Lápis”. O trecho faz parte de *Atando cabos*, peça teatral de Griselda Gambaro. Tradução feita pelos autores deste artigo.

tempos da ditadura que martelam a memória e vêm à tona em forma de crise política, econômica e cultural. A desintegração dos elementos que compõem a cena argentina, como personagens e texto, demonstra a decepção da sociedade que também se partiu e convive com os fantasmas do genocídio: foram 30 mil desaparecidos ou mortos, num processo violento chamado **Reconstrução Nacional**.

O teatro argentino de cunho político refletiu a tendência de produzir testemunhos, relatos, depoimentos e narrativas para constituir suas memórias sobre a violência vivida no período da ditadura. Desde 2000, o grupo de artistas Teatro X La Identidad apoia as avós da Praça de Maio, na busca por seus netos que foram levados, utilizando testemunhos reais dos familiares das pessoas desaparecidas, para trabalhar com monólogos ficcionais e construir memórias para restituir suas identidades.

TEATRO DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO

Em 2002, Vivi Tellas, diretora teatral e curadora artística do Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, estabeleceu um argumento para recebimento de projetos teatrais que fariam parte do **Ciclo biodrama**. Encenar a vida de um(a) argentino(a) vivo(a) e transformar a obra em material dramático, foi a proposta formalizada. Não havia restrições estéticas, cabendo a cada diretor(a) o desenvolvimento de sua encenação, no entanto, a necessidade de que a pessoa fosse de naturalidade argentina se dava em razão do período que o país atravessava, com crises e desordem econômica, sugerindo que o evento idealizado pudesse ocasionar formas de extrair reflexões sociais a partir das encenações. Os(As) artistas envolvidos(as) provocavam reflexões sobre a realidade social e política do país e mensuravam os valores humanos na arte e os limites do real no teatro.

O projeto durou até 2009 e Vivi Tellas, ao criar e dirigir os seus biodramas, chamou-os de *Archivos Tellas*. Sobre isso, Tellas comentou: "Todo ser humano é e traz em si um depósito de arquivos, uma reserva de experiências, conhecimentos, textos e imagens" (TELLAS, 2010, p. 247). Para desenvolver a sua proposta, a diretora desenvolveu o processo *Umbral mínimo de ficção*, que investigava, por intermédio de repetições, a teatralidade no comportamento humano em relação ao seu cotidiano, um processo realizado com não-atores por opção.

Os *Archivos Tellas* são reconhecidos como fragmentos teatrais que compõem o registro de situações e histórias cotidianas da própria diretora: *Minha mãe e minha tia* é seu primeiro fragmento e o que vemos em cena são a mãe e a tia da diretora discutindo relações e rituais familiares. Ao final da peça, as mulheres convidam o público a compartilhar o jantar que elas mesmas prepararam durante a encenação.

Três filósofos com bigode é o segundo fragmento e, em cena, vemos três professores e seminaristas discutindo sobre filosofia. A motivação para desenvolver o fragmento, surgiu após Tellas ter assistido a um seminário de filosofia com três professores universitários. Durante a aula, ela observou as discussões apresentadas e a teatralidade proporcionada pela situação: de um lado, os estudantes; e, do outro, a hierarquia do conhecimento instaurada pelos professores. A inspiração de Tellas partiu da tentativa dos professores em explicar os conceitos filosóficos de maneira simples. Criavam cenas, narrativas e conflitos que geravam imagens, procedimento semelhante ao fazer teatral, além do hábito dos professores se relacionarem com público.

A diretora descreve sua participação nos fragmentos atuando como personagem presente nos relatos de sua mãe e tia ou, como mediadora entre o espetáculo e o público, em que sua maior preocupação era proporcionar uma experiência teatral com base na investigação de novos procedimentos cênicos contemporâneos. Sua investigação prioritária é o teatro documental e as biografias postas em cena.

Outra experiência que partiu do biodrama foi *Las personas*, realizado em 2014. O projeto iniciou com o convite dos gestores do Teatro San Martín, de Buenos Aires, para que Tellas dirigisse uma obra em homenagem aos 70 anos daquele edifício. Tellas pensou em utilizar a técnica do biodrama com os funcionários do teatro e com as pessoas que colaboravam com o espaço por trás da cena em dias de espetáculos. Naquela ocasião, o Teatro San Martín contava com cerca de cem funcionários, entre camareiros(as), costureiros(as), contrarregas, cenografistas, bombeiros(as), cozinheiros(as), equipe de limpeza etc. O processo teve início com um convite feito ao diretor de câmera e a um dos músicos, para acompanhá-la nas imediações do teatro, registrando imagens e sons. Durante o trajeto, percebeu-se que cada espaço era autônomo e contava com televisão, geladeira, micro-ondas, pias de cozinha etc., mesmo que estes objetos, na maior parte do tempo, fossem de uso proibido. As pessoas que ali habitavam, tinham uma vida paralela ao palco, ao que acontecia nos espetáculos, nos ensaios ou com a produção, lembrando uma **sociedade secreta**.

Decidiu-se que seria feito uma audição e todos os funcionários e colaboradores que demonstrassem interesse, fariam parte do projeto, independentemente do número de atuantes. Cada interessado deveria responder a quatro questões elaboradas por Tellas: 1. Qual foi seu pior momento de trabalho no teatro? 2. Qual foi seu melhor momento de trabalho no teatro? 3. Qual o momento mais estranho, mais inusitado? 4. Quem é e onde está o fantasma? Esta última pergunta foi feita em razão de que cada espaço do edifício que visitou, ouviu histórias de um fantasma que movia objetos de lugar, provocava sons e ruídos estranhos e surgia em forma de **vultos**.

Somente vinte e duas pessoas se apresentaram para a audição e Tellas percorreu novamente o interior do teatro fazendo novos convites. Os **acomodadores** – função quase extinta na maioria dos teatros, e que consiste em acompanhar e auxiliar os espectadores, da bilheteria até a sua poltrona – se

uniram ao grupo e tinham muitas histórias para contar: relataram acidentes que interferiam nos espetáculos e/ou situações inusitadas com pessoas que entravam no teatro para passar a noite ou para utilizar os banheiros para tomar banho, demonstrando um submundo de proibições e de segredos revelados.

Os ensaios eram realizados nos dias de folga dos funcionários e Tellas precisou participar de reuniões com o Sindicato dos Técnicos de Eventos Cênicos para tratar como o grupo seria pago, uma vez que estavam dispondo dos dias de descanso para ensaiar e, em sequência, participariam da temporada de apresentações. Na estreia, o espetáculo foi iniciado com os **acomodadores** exercendo suas atividades rotineiras para, em seguida, subirem ao palco. Como cenários, havia uma grande mesa com objetos, araras com figurinos, microfones e um refletor de luz.

Durante o processo de ensaio, Tellas trabalhou técnicas teatrais como a repetição de ações, para construir dramaturgias individuais. Ela solicitou aos participantes que trouxessem para o local de trabalho objetos pessoais, contrastando com o edifício e com tudo que ali continha e que ao Estado pertenciam. Em uma das cenas, cada integrante apresentava o seu copo, a sua caneca de tomar café, as suas chaves, tesouras ou lanternas e, juntos, vestiam figurinos diversos, pertencentes a personagens que passaram pelo palco em encenações anteriores. A movimentação gerava um clima de ocupação, de rebelião.

O fantasma também foi revelado, uma das participantes, funcionária do teatro há mais de dez anos, relatou que seu pai trabalhou no teatro por 18 anos e numa tarde, após a sessão terminar, ele abriu a porta de saída do palco, sofreu um ataque cardíaco fulminante e ali morreu. Ela acreditava que o amor e a dedicação que seu pai teve pelo teatro mantinham-no ali, desde então, percorrendo os espaços vazios.

Nas experiências de Tellas, vemos dois tipos de ações cênicas, uma real e outra performativa, demonstrando que a teatralidade surge a partir do cruzamento de ambas. Ao considerarmos os indivíduos participantes como materiais vivos, arquivos de memórias e/ou histórias, temos justamente a criação da dramaturgia do biodrama. Diferentemente do Teatro Documental, que é baseado em fatos e, em sua maioria, representado por atores.

Lola Aires, diretora teatral e *performer* argentina, segue esse movimento ao cruzar as fronteiras entre o ficcional e o real em suas proposições cênicas. Sua primeira obra partiu dos filhos da ditadura argentina em *Mi vida después* (2009). A peça, que surgiu de uma videoinstalação criada pela autora há cerca de quinze anos, trafegava por barreiras e intersecções entre ficção e realidade, forçando a artista a lidar com questões sociais e políticas presentes no cotidiano argentino. Pessoas reais, não-atores, se apresentavam no palco e suas narrativas promoviam cenas repletas de hibridismos entre teatro, artes visuais, música e dança.

Em seu segundo trabalho, *Campo minado* (2016), três argentinos e três ingleses, ex-combatentes da Guerra das Malvinas (1982), investigaram o que permaneceu em suas mentes após 36 anos do conflito armado

entre a Argentina e o Reino Unido. Resultando em uma espécie de conferência performática, com a utilização de audiovisuais para apresentar arquivos, fotos, objetos pessoais e até uma banda musical, Arias compilou entrevistas e ensaiou com os veteranos de guerra, num processo que durou três anos.

Atlas des Kommunismus (2019) aprofunda o que Arias preparou por mais de dez anos: um biodrama em que um grupo de pessoas conta histórias de suas vidas relacionadas à Revolução Russa em diferentes formatos como atuação, narração oral, projeções de audiovisuais e música ao vivo. Apresentado no Teatro San Martín, o trabalho se destacou no 12º Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires – FIBA, como uma produção que impressionou público e crítica. Arias abordou a Revolução Russa, contando com sete mulheres e uma menina de 10 anos, além de um homem de 86 anos que, direta ou indiretamente, viveram o conflito entre as Alemanhas Oriental e Ocidental e a queda do Muro de Berlim.

Havia duas plateias na peça: uma convencional, sentada nos bancos do Martín Coronado Hall e outra no palco, postadas exatamente em lados opostos. No centro do palco, uma tela grande que subia e descia, como se fosse uma parede ou cela de um cárcere. Os(As) atores situavam-se no centro, atraídos(as) por suas maneiras de ver o mundo. O biodrama dissolveu modelos de construção de personagens e trouxe ao palco pessoas comuns, relatando suas experiências reais. O público se envolveu, impactado com a força dessas pessoas transportadas para a cena e transformadas em personagens de suas histórias. Um recorte político que transitava entre o micro e o macrocosmo.

O teatro documental e o biodrama se expandiram, com experiências de grupos e artistas, por vários países latino-americanos, como no Peru, com o *Proyecto 1980-2000, El tiempo que heredé* (2012), que partiu de testemunhos de experiências históricas e literárias sobre processos de rememoração política, ou a Colômbia, com o coletivo Mapa Teatro e os espetáculos *Los santos inocentes* (2010) e *Testigo de las ruinas* (2005). Na cena brasileira, veremos a seguir algumas experiências de grupos e espetáculos que caminharam também nessa vertente.

O TEATRO DOCUMENTAL E O BIODRAMA NO BRASIL

O Teatro documental ou teatro da não-ficção é um gênero cênico cuja característica principal é o uso de documentos, arquivos, memórias, comprovações de fatos reais etc., como materiais para a produção e preparação de um espetáculo, retratando a realidade com intuito de compreendê-la. Sua origem remonta o século XVIII, com a obra *Confissões de Rousseau*, do filósofo, teórico político e escritor Jean Jacques Rousseau (1712-1778), escrita em primeira pessoa e fazendo uma viagem introspectiva, desde suas lembranças mais antigas, até formatar um modelo de uma consciência de si, na escrita do **eu**. A partir daí, diversos pesquisadores se debruçaram sobre o assunto na literatura, no cinema e nas artes cênicas. Um deles, Marcelo Soler, desenvolveu estudos sobre o Teatro

Documentário no Brasil. Em sua dissertação *Teatro documentário: a pedagogia da não-ficção* (2010), investigou o surgimento desse gênero nas encenações do dramaturgo alemão Erwin Piscator (1893-1966) que, junto a outro dramaturgo mais conhecido publicamente, Bertolt Brecht (1898-1956), aprofundou questões sobre o teatro épico, abordando, dentre outros aportes, o contexto sociopolítico no drama. Em seu primeiro drama documental denominado *Apesar de tudo!* (1925), Piscator utilizou documentos, arquivos e memórias como base para a construção das cenas, se apoiando na tecnologia do cinema para demonstrar cenas da Primeira Guerra Mundial.

Em *Apesar de Tudo!* O filme foi um documento. Do material constante do arquivo do governo, posto à nossa disposição por um lado simpatizante, aproveitamos, em primeiro lugar, filmagens autênticas da guerra, da desmobilização e um desfile de todas as casas dominantes na Europa, etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidão de seres esfarrapados, cidades incendiadas. Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios. Distribuí o filme por toda a peça, onde ele não cabia, vali-me de projeções. (PISCATOR, 1968, p. 81)

Soler mapeou diversas montagens de espetáculos e estudos sobre o cinema documental dos EUA; sobre o Teatro Jornal, proposto por Boal, que levava à cena dramaturgias desenvolvidas a partir de notícias de jornal; sobre a Companhia Cênica Rimini Protokoll, da Alemanha, grupo também citado como objeto de estudos por Vivi Tellas. Em sua dissertação, Soler afirma que o trabalho se caracteriza como documental quando tem um compromisso com a realidade, mesmo não resultando em uma reprodução do real. O autor estabelece uma separação entre dados não ficcionais (testemunhos e documentos verídicos) e dados ficcionais (frutos da imaginação), resultando desta fusão, o Teatro Documental.

Em sintonia com as investigações de Marcelo Soler, a atriz, pesquisadora e diretora teatral paulista, Janaína Leite, investiga o formato documental no teatro. Seu primeiro espetáculo do gênero, *Festa da separação: um documentário cênico*, a atriz expõe ao público, memórias pessoais relativas ao término do seu casamento com o filósofo Felipe Teixeira Pinto, num drama experimental que trata das dores de um rompimento amoroso e reflete sobre o que pode restar de um sentimento tão forte. O processo para o desenvolvimento da encenação serviu-se de registros, vídeos, fotos, bilhetes, e outros materiais relativos à vida do casal. A plateia foi dividida em dois grupos, sendo que, cada grupo foi recebido por um dos integrantes do espetáculo. A instalação era intercalada com objetos da casa onde os dois moraram, porém, em um clima de ruína, de um espaço em trânsito, suspenso e diante do fim.

Em *Conversa com meu pai* (2014), com direção de Alexandre Dal Farra, Janaína Leite transita entre materiais diversos: memórias, reflexões, depoimentos em áudio e registros do diário pessoal que escreveu durante os anos que acompanhou seu pai doente e que, devido a realização de uma traqueostomia, não podia falar. Trocavam bilhetes para se comunicarem, em um processo que durou sete anos até o falecimento de seu pai. Na peça, imagens documentais eram projetadas, relacionando texto e vídeo em uma narrativa não linear. Em sua dissertação, Leite afirma que a autobiografia literária é uma, dentre várias possibilidades da escrita do **eu**. E dentre elas o diário:

(...) o diário pode ser visto como prática social muito mais ampla e que se move em diferentes terrenos, podendo dialogar com a sociologia, a história, a psicanálise e por que não a arte. (...) na ideia do diário como prática, podem estar compreendidas noções como a performance, de ato e de processo, e estratégias para a construção cênica a partir de trabalho com arquivos e do depoimento pessoal. (LEITE, 2014, p. 30)

O diário é um registro mnemônico para aquele que o escreve. Uma narrativa, sem objetivo de que o outro leia, uma tentativa de diálogo com o **eu**, sendo que sua escrita acaba sendo impulsionada pela vivência imediata, testemunhal. Algumas experiências artísticas em formas de registro são: o diário como narrativa textual do vivido (papéis, cadernos, computador, etc.); diário como registro imagético – imagens da experiência (vídeos, fotos etc.); diário como acúmulo de indícios de experiência (variados tipos de documentos, como cartas, objetos, vivência com textos, músicas, filmes etc.); diário de processo (registros e acompanhamentos da criação propriamente dita, evolução do processo, referências) (LEITE, 2014, p. 35-36).

Recentemente, Leite dirigiu o ator Marat Descartes em *Peça* (2020), um projeto em formato audiovisual, transmitido por redes sociais, respeitando o contexto da pandemia e o isolamento social. A pesquisa sobre as tecnologias digitais e a dimensão pessoal se tornaram foco de investigação, sendo que o texto e a concepção cênica partiram do ator. A escolha dos cenários, a direção das cenas e o desenvolvimento do texto, foram realizados por meio de reuniões *on-line*, compartilhando as telas. Em uma exposição íntima, Leite explica que o dispositivo era o corpo do ator como **museu**, para desencadear histórias de seus familiares mortos, além das figuras evocadas como Jean Paul-Marat, personagem central da Revolução Francesa e do filósofo René Descartes, compondo o nome do ator. Segundo Marat:

Revelam a própria contradição em que me encontro atualmente: a necessidade de parar tudo e apenas refletir sobre o mundo, e o desejo de agir no sentido de uma revolução que nos traga um novo mundo, já que este em que estamos, definitivamente ruiu em suas bases civilizatórias (...). No processo de investigação desse museu, também havia momentos sublimes que são evocados na peça, como meu casamento, e o nascimento das minhas filhas. (MARQUES; VALÉRIO; LOCCI, 2021)

Leite comenta que, ao transferir a peça para o contexto online, foram obtidos ganhos, uma vez que o formato dialoga diretamente com um público que está em casa, em confinamento e, como consequência, em maior exploração das redes sociais e da internet como um todo, impondo a necessidade de buscar novos paradigmas para a arte. O espetáculo *Peça* reflete, a partir da linguagem documental e da aplicação de novos recursos tecnológicos, o contexto sociopolítico nacional sobre a necessidade do isolamento social, mudanças de hábitos e o propósito de criar um novo futuro.

O teatro documental e sua exibição nas redes sociais, impulsionou o projeto *Palcos digitais para documentar o presente*, fomentado pela revista digital *Quarta parede*, ISSN 2594-, que, desde 2015, vem funcionando como espaço para produção de pensamentos em torno da criação contemporânea de teatro, dança e seus hibridismos, propondo investigações estéticas e políticas a partir de variadas abordagens em torno das ideias de cena e espetáculo, ampliando as possibilidades de interação com o público e explorando novas alternativas de documentar e refletir o presente. Rodrigo Dourado, um dos assíduos colaboradores da revista, é professor, doutor, formado pela Universidade Federal da Bahia – UFBA e fundador do grupo Teatro de Fronteira. Suas pesquisas e produções giram em torno do teatro documentário, do biodrama e do que ele denomina por **teatro em casa**. Seus experimentos em espaços domésticos como territórios de investigação cênica, dialogam com diversos coletivos da cidade de Recife-PE. Em seu artigo *Pedagogias do espectador: uma experiência com biodrama e teatro em casa*, Dourado faz um mapeamento desses grupos, relacionando-os com o conceito de biodrama.

Atualmente, o Teatro de Fronteira apresenta o biodrama *600 réis*, com direção de Rodrigo Dourado e texto e atuação de Marconi Bispo, artista que reflete sobre sua condição ao depender do recurso de R\$ 600,00, (hoje, o recurso é bem menor que esses valores) como Auxílio Emergencial, implantado pelo Governo Federal para sobreviver no contexto da pandemia e para diminuir a vulnerabilidade e a precariedade que ele e outros artistas se encontram após a suspensão de produções e espetáculos. Bispo relata a experiência de um homem negro, dependente do recurso para sobrevivência e tudo o que cerca a transferência desses valores às camadas mais vulneráveis da sociedade brasileira.

O grupo investiga as relações possíveis entre a arte teatral e o contexto do isolamento; a suspensão das atividades culturais e o trabalho dos(as) profissionais que fazem serviços essenciais e que se tornaram imprescindíveis; a teatralidade do vírus ao mudar o comportamento da sociedade e o quanto as dimensões da arte, da produção, da fruição e circulação foram abaladas pela pandemia.

CONCLUSÃO

O *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, acusa em seu verbete sobre o teatro documentário que existem duas frentes de investigação.

Há dois principais aspectos que melhor caracterizam o teatro como tal: o fato de partir de documentos e fontes, denominadas por ele como autênticas e a seleção e articulação dessas fontes dentro da cena, em torno de uma tese sociopolítica defendida pelo autor. (PAVIS, 1999, p. 387-388)

A questão motivadora é a natureza do comprometimento com a realidade. Vimos, nas experiências mencionadas, que muitos recursos e materiais de linguagens artísticas são ferramentas para abordar a verdade. Documentar representa a valorização e a preservação do passado, da memória. É uma forma de resistir e transmitir valores nas relações humanas e aos próximos que virão.

Vivi Tellas esteve no Brasil em 2017, em Recife-PE, para o encontro da Usina Teatral, *Teatro e memória: as interfaces das narrativas do teatro do real na cena contemporânea*. Em entrevista publicada em 3/9/2017, para o *Jornal digital commercio*, ela comentou que a criação do biodrama deu-se num momento particular de sua vida, em que passava por um processo de autoanálise e que questionava sua relação com o teatro. Notou que seu interesse havia mudado e estava mais focada nos acontecimentos da realidade, concluindo que o teatro nacional argentino contemporâneo se renovou e se reinventou com a chegada do biodrama e que, diferentemente do Teatro Documentário, trabalha com não-atores. Pessoas reais, com histórias reais e suas possibilidades de cantar, dançar ou simplesmente narrar suas experiências vividas em guerras, sob ditaduras, por meio de traumas pessoais ou mudanças de destino na família e na sociedade.

No teatro contemporâneo, o ato de documentar simboliza a construção de um ponto de vista sobre a realidade em fragmentos de vida, em que o palco se transforma em memória social. A partir das memórias e experiências de um sujeito que não está citado na História Oficial, surgem novos significados e metáforas sobre a vida na arte. Um novo olhar de resistência ou de desenvolvimento de aspectos políticos que tem no teatro contemporâneo a sua menor grandeza: o biodrama. Uma história de vida encenada por seu próprio autor, criada a partir de sua natureza, vivência ou experiência. É como um olhar

caleidoscópico em uma folha que cai e parte de uma árvore profundamente enraizada, mostrando a força de sua resistência.

O biodrama investiga os limites da representação teatral entre o arquivo (histórico e pessoal) e a experiência (sensível, corporal e subjetiva), formando um conjunto de significados que articulam poética e politicamente uma consciência de mundo na contemporaneidade. Em entrevista a um programa de TV argentino, Tellas confirma que estamos diante de um novo gênero teatral. O biodrama foi criado a partir do teatro documental e sua maior premissa é a investigação de mundos que se parecem **teatro**, vidas que desejam se documentar para o palco.

As formas estéticas documentais ganham novos significados quando são explorados recursos como o cinema, os hibridismos audiovisuais e a Internet, sobretudo, as redes sociais. A cultura do **eu**, a autoexpressão, o autobiográfico, as narrativas de si, marcam a explosão da intimidade no mundo contemporâneo.

E como a arte pode atender a esse movimento? A arte ocupa-se da criticidade, da dicotomia entre intimidade x público, político x privado, em dar formas às novas tendências. Sejam elas tecnológicas ou presenciais, são os artistas que constroem a cena com histórias e memórias, vivências e sensações, para serem eternizadas pela arte. Há uma crescente produção de espetáculos com o uso de materiais autobiográficos na cena contemporânea, seja nos processos colaborativos, em que os atores participam e contribuem para a criação dramática, seja quando o material autobiográfico é o próprio projeto e o processo do artista. As artes cênicas têm se incorporado às outras artes, mídias e recursos que valorizam e ilustram o material autobiográfico, e o artista se coloca, assina a sua obra e amplia o seu discurso, trazendo para a cena sua memória e sua visão de mundo, num ato de relato.

A partir da memória individual ou coletiva, que elucida um fato histórico ou político, o que transita e flui na cena é a memória de histórias que transformam a vida de pessoas. Esse modo mnemônico funciona como reconhecimento que confere à memória seu estatuto primordial, segundo Ricoeur, é a memória do passado que se faz presente como ausente e anterior. "O pequeno milagre do reconhecimento é o de envolver em presença a alteridade do decorrido. É nisso que a lembrança é re-(a) apresentação, no sentido de re-: para trás e de novo" (RICOEUR, citado em LEITE, 2014, p. 47).

REFERÊNCIAS

ARIAS, L. *Mi vida después*. Itinerario de un teatro vivo. Entrevista a Lola Arias, n. 162, Buenos Aires, enero-marzo 2012.

_____. *Mi vida después* y otros textos. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.

BASTOS, M. *Vivi Tellas, criadora do biodrama: "As pessoas sempre me fascinaram"*. Disponível em: <https://bit.ly/3qETRIj>. Acesso em: 5 abr. 2021.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Augusto Boal*. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <https://bit.ly/3q8jRyN>. Acesso em: 7 jun. 2021.

FALCÃO, R. *O cárcere das nossas heranças: a narrativa testemunhal entre a perspectiva histórica e a literária na leitura do projeto 1980-2000 El tempo que heredé*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.

GALICH, M. *Nuestros primeros padres*. Havana: Casa de las Americas, 2004. (Colección Nuestros Países).

GAMBARO, G. *Teatro 6, Atando cabos, Sin sosiego, Es necesario entender un poco*. Buenos Aires: De la flor, 1996.

LEITE, J. *Auto escrituras performativas: do diário à cena*. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MUCCI, C. *Entrevista a Vivi Tellas em Los 7 locos*. Disponível em: <https://bit.ly/3vKfM4W>. Acesso em: 6 mar. 2021.

MARQUES, M.; VALÉRIO, D.; LOCCI, D. *Entrevista a Janaína Leite e Marat Decasters*. Disponível em: <https://bit.ly/3wGGMng>. Acesso em: 7 abr. 2021.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PELLETIERI, O. ¿A qué llamamos teatro emergente de los ochenta y los noventa? In: _____. *História del teatro argentino en Buenos Aires*. El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna, 2001, p. 20-35.

_____. *Teatro argentino contemporâneo*. Tradução de Maria A. K. Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PEREIRA, V. Testimonios vivos, dramaturgia abierta: la guerra de Malvinas em campo Minado de Lola Arias. *Revista de investigación teatral*, n. 16, Barcelona, 2017, p. 299-323.

PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PUGLA, G. O. *Pilares de la escena independiente argentina*. Roberto Arlt en el teatro del Pueblo. Buenos Aires: Conicet y Universidad, 2011.

SOLER, M. *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TERRAIL, P. P. *Saga rocambole*: tomo 1: la herencia misteriosa. Tradução de Félix A. Polo. Disponível em: <https://amzn.to/3wHeoS0>. Acesso em: 18 jun. 2020. (Edição Kindle).

TORO, A. Periférico de objetos. Topografías de la hibridez: cuerpo y medialidad. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, n. 40, Califórnia, nov. 2005, p. 13-41.



UMA VEZ E O MENINO DO PIJAMA LISTRADO: UMA ANÁLISE DO PROTAGONISMO INFANTIL ANTE O DEVER DE MEMÓRIA¹

ONCE AND THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS: AN ANALYSIS OF
CHID PROTAGONISM IN VIEW OF THE DUTY OF MEMORY

Émile Cardoso Andrade²

Mônia Franciele de Souza Dourado³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 25 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: Este estudo faz uma análise das obras *Uma vez* (2005) e *O menino do pijama listrado* (2006) com base no protagonismo infantil na literatura de teor testemunhal, construída a partir dos moldes da metaficção historiográfica. Entende-se que tais narrativas constituem lugares de memória, arquivos relevantes do passado que passam por constantes ressignificações no presente e funcionam como meio de reflexão sobre a barbárie. Nesse sentido, as reflexões de Nora (1993), Hutcheon (1991), Gagnebin (2009; 2011), e Ricoeur (2007) são importantes para a compreensão de que as presentes e futuras gerações devem ter como imperativo um dever de memória, em seu âmbito de justiça, rememoração, e reflexão de recusa de novos episódios traumáticos.

Palavras-chave: *Uma vez. O menino do pijama listrado.* Infância. Metaficção historiográfica. Memória.

ABSTRACT: This study analyzes the works *Once* (2005) and *The boy in the striped pyjamas* (2006) based on child's protagonism, and on testimonial literature, built from the molds of historiographical metafiction. It is understood that such narratives are places of memory, relevant archives of the past that undergo constant resignifications in the present and work as a means of reflection on barbarism. In this sense, the reflections of Nora (1993), Hutcheon (1991), Gagnebin (2009; 2011), and Ricoeur (2007) are important for the understanding that present and future generations must have a duty of memory as an imperative, in its scope of justice, remembrance, and reflection of refusal of new traumatic episodes.

Keywords: *Once. The boy in the striped pyjamas.* Child's protagonism. Infancy. Historiographical Metafiction. Memory.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade, Universidade Estadual de Goiás, Goiás-GO, Brasil.

² Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília. Professora da Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Goiás-GO, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/4661919586535215>

³ Doutoranda do Curso de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/2105064931394612>



Acesse este artigo pelo QR Code:



*O dever de memória é o dever de fazer justiça,
pela lembrança, a um outro que não o si.*

(Paul Ricoeur)

INTRODUÇÃO

Os eventos históricos sempre foram elementos de legitimação na literatura. Validados a partir de sua pertença ante a coletividade, os episódios do passado são para o presente constructos da memória, e auxiliam na concepção de um processo identitário pautado na convergência de discursos memorialísticos. A narrativa literária utiliza-se de sua capacidade criadora e de sua liberdade de representação para promover uma espécie de costura entre os discursos tidos como oficiais perante a história, e os discursos individuais, idealizados muitas vezes como produtos da ficção.

Diante de um evento de enormes proporções, sem precedentes, como a Segunda Guerra, a ficção possui o papel de preencher as lacunas deixadas pela oficialidade, pois ela se encarrega de trazer à tona os conflitos e vivências de um personagem em particular, ou um grupo de personagens que partilham um tempo-espço semelhante, e possuem pontos identitários análogos com relação à memória.

Mas nem sempre história e ficção tiveram boas relações. A memória histórica era considerada autêntica apenas junto à oficialidade. Essa mudança se deu a partir da concepção da *Nova História*, movimento contemporâneo à *Escola de Annales*, veiculado na França na década de 1970. Nessa nova tendência, a verdade histórica é questionada, e os objetos de estudo da história passam a ser racionalizados e pensados por meio dos critérios da pós-modernidade. Também embasado no conceito pós-moderno e na mescla entre história e ficção, surge na década de 1980 o termo **metaficção historiográfica**,

que se desenvolve a partir da ideia de que a narrativa literária deve contemplar tanto eventos históricos quanto fictícios sem questionar o teor de verdade inserido em suas entrelinhas, pois de acordo com Linda Hutcheon, “a metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 146). Sendo assim, a metaficção historiográfica cria uma realidade narrativa baseada na verossimilhança, sem perder de vista sua natureza histórica, sustentada pelo discurso da coletividade.

(...) a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

De modo que tais formas diegéticas são privilegiadas não somente pelos discursos históricos, a chamada memória oficial, mas também pelo que Hutcheon denomina discursos ex-cêntricos, ou seja, “fora do centro” (HUTCHEON, 1991, p. 65). Estes possuem a particularidade de estarem por muito tempo à margem da classe dominante, e, portanto, eram desprovidos de reconhecimento. Para a autora, a pós-modernidade foi responsável por emergir tais falas, chancelando-as como parte de uma pluralidade histórica.

Assim, as narrativas, produtos da ficção e da história, funcionam para as novas e futuras gerações como uma memória auxiliar, uma espécie de arquivo no qual estão inseridos relances identitários, os quais não podemos perder de vista, sob o risco de sua repetição. Para o historiador Pierre Nora a memória se configura como um patrimônio social incessantemente ameaçado pelo esquecimento, e por este motivo, faz-se necessário criar locais que garantam sua preservação. Para o autor:

(...) os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, (...) se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los (...). (NORA, 1993, p. 13)

Sendo assim, a história pode reviver pelo limiar da memória daqueles que porventura tiveram suas vidas diretamente marcadas pelas vicissitudes e circunstâncias de sua época, ou então, a partir daqueles que na condição de terceiros, ouviram os relatos e a partir destes passam a reconstruir eventos que por eles foram assimilados indiretamente. Assim a memória, situada no tempo presente, se torna uma espécie de guardiã dos fatos históricos pretéritos, organizados em pastas mentais que podem ser abertas conforme a demanda indagativa dos sujeitos pós-modernos.

O produto dessa demanda indagativa é, desse modo, o relato, a narrativa, que está sujeita a ser reconstituída diante de outro cenário de locução por uma série de fatores, mas que nem por isso pode ser considerada inverdadeira. Esse relato também é conhecido como testemunho, que é a exteriorização da memória ante eventos coletivos situados na história, ou seja, a materialização do passado ante o presente. O testemunho pode se manifestar de maneira individual ou coletiva, e em ambas a condição de alteridade é considerada algo comum, e por isso é aceita, dada a sua fonte arquivica, a reminiscência humana, altamente subjetiva e repleta de reconexões.

A teoria do testemunho, de acordo com Márcio Seligmann-Silva, traz “em seu seio o discurso da memória, a teoria do trauma e reflete primordialmente sobre as aporias da (re)escritura do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 42). De forma que a memória, situada no tempo presente, está sujeita a uma (re)significação do passado. Gênero há muito praticado e utilizado como fontes históricas não oficiais, a literatura de teor testemunhal ganhou maior notoriedade após a Segunda Guerra Mundial, por se tratar de um evento recente, situado na Modernidade e de proporções catastróficas ímpares. Sobreviventes como Primo Levi, Elie Wiesel e Paul Celan, expuseram ao mundo as atrocidades indeléveis cometidas pelas tropas das SS nos campos de concentração, em formas de narrativas, poemas e contos.

A narrativa de testemunho por si só, pode desenvolver-se a partir de duas vertentes bastante conhecidas com base na conceituação dos termos em latim *superstes* e *testis*: a primeira, vinculada ao termo *superstes*, trata de um evento traumático a partir das memórias reais do sobrevivente, resoluto em testemunhar o que viveu por motivos peculiares. Essa modalidade geralmente se baseia em relatos fidedignos, comprometidos com a veracidade histórica do evento. Já o termo *testis* (*terstis*, **terceiro**) indica o relato testemunhal por meio de terceiros, pessoas que viram ou ouviram os relatos, e que decidem por também passar adiante, criando também um vínculo com o acontecido.

A narrativa vinculada ao *testis* possui um teor testemunhal mais provido de literariedade, ou seja, os eventos da *shoah* (termo em iídiche geralmente empregado para substituir o holocausto) podem ser representados a partir de personagens fictícios e situações que espelham o real, como uma forma de retratar as inúmeras histórias que não foram contadas. A memória é constitutiva de conjunções sociais e porosa à ficção, que cumpre a função de complementá-la.

De acordo com Wilberth Salgueiro, “a presença da ficção na confissão e no testemunho não invalida, em hipótese alguma, os traços gerais do ‘gênero testemunho’ (híbrido, aliás, como os demais gêneros, subgêneros e outras formas podem ser). Ao contrário, este cruzamento amplifica a questão” (SALGUEIRO, 2012, p. 299, ênfase no original).

De modo que o caráter ficcional representa para a narrativa testemunhal uma forma de enriquecimento literário sem perda ética, com predominância de elevação de níveis estéticos. Neste viés literário a narrativa do protagonismo infantojuvenil possui relevante notoriedade. Geralmente os personagens são crianças que de alguma forma sofrem com a situação de exceção, e pela guia de seu olhar inocente conduzem o leitor/espectador ao longo da história, buscando encontrar meios de sobrevivência em ambientes de aniquilação, tortura e morte. Dois exemplos de narrativas literárias são trabalhados ao longo do texto: *Uma vez* (2005), do inglês Morris Gleitzman e *O menino do pijama listrado* (2006), do irlandês John Boyne. Em ambas as obras, deparamo-nos com protagonistas infantis que de alguma maneira sofrem, passam por situações ignóbeis, mas tentam de modo pueril preservar sua vida e de sua família, além de procurar sanar suas necessidades infantis, tendo os horrores da catástrofe como pano de fundo.

Nesse contexto, o protagonismo infantil traz ao texto uma peculiaridade única, marcada pela ingenuidade e convicção no enfrentamento dos fatos, uma vez que o olhar infantil é, conforme a leitura Tânia Sarmiento-Pantoja, “miope e infinitamente transitivo” (SARMENTO-PANTOJA, 2018, p. 190). Outra peculiaridade notável, talvez até paradoxal nas tramas, é o tom mais leve geralmente adotado pelos autores que escrevem nesse segmento, tornando a narrativa mais palatável e atraente ao público juvenil. Essa tentativa de atenuar a real crueza dos fatos nem sempre é vista com bons olhos, porém – pensando como ponto de partida a importância do trabalho de criação de lugares de memória em narrativas juvenis –, enobrece-se, justamente na perspectiva de tomada de consciência das novas gerações, que são levadas a entender e principalmente refletir sobre *Auschwitz*. Dessa forma, a memória se verte de um *modus operandi* de criação de identidade e desalienação, processo no qual a literatura auxilia como mediadora, e muitas vezes como introdutora primária do tema. *Uma vez* e *O menino do pijama listrado* possuem, portanto, um compromisso mais que literário perante o século XXI, que se converte no que Paul Ricoeur determina como dever de memória, teoria que será melhormente analisada adiante.

UMA VEZ: UM OLHAR INOCENTE SOBRE A TRAGÉDIA

Vencedor do prêmio FNLIJ 2018 – Produção 2017 na categoria Tradução/Adaptação jovem, *Uma vez* (cujo título original é *Once*) foi escrito pelo inglês Morris Gleitzman e publicado em 2005. A obra é a primeira de uma série de

seis livros que narram em primeira pessoa a história da personagem Felix Salinger, um garoto judeu de dez anos que foi deixado pelos pais em um orfanato católico na Polônia devido ao sentimento de insegurança que os judeus enfrentavam naquele momento. O ano é 1942, e o mundo se encontra em plena Segunda Guerra, sendo a Polônia um dos principais palcos de atrocidades nos campos de concentração. Felix, que já está no orfanato há exatos três anos e oito meses como gosta de frisar, tem fascinação por ler e inventar histórias, por isso usa de sua capacidade criativa para formular e interpretar os acontecimentos ao seu redor de modo inocente e esperançoso. Uma vez que os entende conforme seu julgamento infantil, justificado pelo seu olhar incauto e pela inconsciência da situação de guerra. Também a linguagem da narrativa se veste de certa infantilidade, conivente com os pensamentos de um garoto de dez anos. Além disso, obra é baseada na história de Janusz Korczak, um médico judeu que cuidou de um orfanato com mais de duzentas crianças judias, decidindo-se por morrer com elas quando foram descobertos pelos nazistas em 1942.

Sua saga começa quando inesperadamente Felix se depara com uma cenoura inteira em sua sopa, algo que para o momento seria algo impossível de acontecer por causa do racionamento de alimentos. Por acreditar com veemência que seus pais estão vivos, imagina que a cenoura foi enviada por eles como um sinal de que estão chegando para finalmente buscá-lo, e então poderem finalmente retomar sua feliz vida em família e seu trabalho como livreiros. Entretanto ao presenciar a cena dos soldados da SS queimando livros judeus do orfanato, Felix passa a acreditar que seus pais estão em perigo, e que serão procurados por causa dos livros que vendem.

Essa cenoura é um sinal enviado por minha mãe e meu pai. Eles mandaram meu legume preferido para me avisar que enfim conseguiram resolver os problemas. Para que eu soubesse que, depois de longos três anos e oito meses, as coisas estão, finalmente, melhorando para os livreiros judeus. Para me dizer que eles já estão vindo me buscar e que vamos voltar para casa. (GLEITZMAN, 2017, p. 9)

Assim, apesar do afeto que sente pelos colegas e pelas freiras do orfanato, o garoto decide-se por fugir para encontrar os pais e avisá-los do terrível risco que os livreiros judeus corriam, colocando-os assim a salvo. Sua inocência é refletida inclusive na sua forma de expressar gratidão, uma vez que assim foi ensinado no orfanato católico:

Desci a encosta da floresta verde e fria deslizando a agradecendo a Deus, a Jesus, à Virgem Maria, ao papa e a

Adolf Hitler. Agradei a eles porque depois que os nazistas foram embora, as freiras não trancaram os portões. E agradei porque a encosta está coberta de pinheiros, em vez de uma vegetação rasteira e espinhosa. (GLEITZMAN, 2017, p. 33)

Apesar da fuga bem sucedida, Felix se depara com diversos perigos pelo caminho e situações hediondas, e por pouco não é apanhado por delatores que entregavam judeus em troca de dinheiro. Depois de quase levar um tiro dos nazistas, Felix encontra Zelda, uma garotinha de seis anos cujos pais foram mortos e tiveram sua casa queimada. Nesse momento, em meio a tragédia que ronda a narrativa, nasce uma grande amizade. Felix a salva do fogo levando-a consigo, e mesmo exausto, faminto e com sede, cuida de Zelda, além de distraí-la com várias histórias que sua imaginação já bastante abalada consegue criar. Também tenta ao máximo adiar a notícia da morte de seus pais. Mas infelizmente eles são descobertos pelos soldados e levados para junto de uma multidão de prisioneiros tristes e em estado lastimável, que Felix imagina serem livreiros judeus já capturados.

Os dois então são obrigados a enfrentar uma caminhada de mais de seis horas para algum lugar desconhecido junto ao aglomerado de pessoas: homens, mulheres, crianças e velhos. Em vários momentos pensam que não vão aguentar o cansaço e a fome, só conseguem graças às histórias que vão fantasiando pelo caminho, forma de distração que encontram para não enxergar de fato o que está acontecendo ao seu redor.

Felix então passa a ter dois objetivos: encontrar seus pais em meio aos livreiros judeus e manter Zelda a salvo. Os nazistas então iniciam uma violenta segregação entre e adultos e crianças, direcionando estas para um caminhão. "Um homem está lutando com um soldado, tentando pegar uma criança que está com outro soldado. O soldado com a criança aponta uma pistola e atira no homem" (GLEITZMAN, 2017, p. 79). Atroz realidade para olhos tão inocentes.

Felix e Zelda imaginam que ali será o fim, mas inesperadamente são salvos por um adulto misterioso chamado Barney, que adentra a narrativa. Barney, com uma jaqueta com marcas de tiros e barba grande, os leva para um esconderijo, um galpão antigo, onde também se encontram outras seis crianças judias foragidas. Mais tarde descobrem que Barney é dentista e oferece serviços aos nazistas em troca de roupas e comida. Ele se torna uma espécie de protetor também para nossos protagonistas. Em um dado momento, Felix descobre que Zelda é filha de um oficial nazista do comando polonês que acabou morrendo pelas mãos da resistência polonesa, mas mesmo assim o protagonista não passa a odiá-la ou a abandona, pois para ele amizade é algo valioso.

Todavia o galpão é descoberto, e todos são capturados e levados para uma viagem de trem cujo destino não é conhecido, em um vagão lotado de pessoas de todas as idades, que parecem muito assustadas. As crianças

também se assustam, mas são cuidadas por Barney, que tenta evitar que elas tomem conhecimento do real e terrível cenário. Barney na obra é a figura do anjo protetor, a personagem que arrisca sua própria vida para livrar as crianças dos horrores dos campos de concentração. Sua atitude heroica, assim como a habilidade criadora de Felix, se caracterizam como pontos de positividade da obra, mostrando ao leitor que mesmo em meio ao trauma e à tragédia, é possível ter esperança, pois para Barney “todo mundo merece ter alguma coisa boa na vida pelo menos uma vez” (GLEITZMAN, 2017, p. 120).

Já no trem, Barney e as crianças usam seus próprios casacos para se fecharem em uma espécie de barraca, a fim de que não vejam o que está acontecendo. Com todos amontoados, não é possível ter espaço para privacidade. Então Felix, ao arrancar as folhas de seu precioso caderno no intuito de serem penduradas para uso higiênico, encontra um parafuso solto, que faz com que uma brecha se abra na estrutura do vagão. Ao forçarem mais um pouco, a brecha se amplia de tamanho, possibilitando a passagem de uma pessoa por ali. Depois de alguns adultos pularem, Felix, Zelda e Chaya, uma das protegidas de Barney, também resolvem tentar a tão sonhada liberdade pulando do vagão, o que acaba com Chaya sendo baleada pelos soldados que estavam em cima do trem. A continuação da história se dá no próximo livro da saga, *Então (Then)*, 2008, no original). Felix termina sua fala com mais uma lição de humildade e perseverança. “Eu não sei como vai ser o fim da minha história (...). Não importa o que aconteça, nunca me esquecerei da sorte que tenho. / Barney dizia que todo mundo merece ter alguma coisa boa na vida pelo menos uma vez. / Eu tive. / Mais de uma vez” (GLEITZMAN, 2017, p. 156).

A visão da situação de fragilidade de uma criança em meio ao trauma que advém de uma catástrofe faz de *Uma vez* uma narrativa pungente, que apesar de em momento algum fazer menção direta aos ocorridos da Segunda Guerra, seus fatos direcionam o leitor claramente a reconhecer a situação de *Auschwitz* nesse período. Refletindo a realidade de milhões de crianças que tiveram suas vidas aniquiladas pela barbárie, a história dirige as memórias do passado traumático da *Shoah* para o público juvenil de hoje, porém com um toque de leveza. Milhões de crianças que mesmo inocentes e indefesas, não voltaram para contar suas histórias traumáticas. Por esse motivo Morris Gleitzman abre sua história com a seguinte dedicatória: “Para todas as crianças que não tiveram sua história contada” (GLEITZMAN, 2017, p. 5). Apesar de não ter passado pelo trauma que sofreu Felix, Gleitzman julgou necessário trazer para o presente as memórias de um passado marcado pela intolerância. Além disso, julgou interessante que a história fosse contada pelo viés de uma criança, que é o símbolo da inocência diante dos eventos trucidantes de um ato injustificável. O olhar de uma criança ante o sofrimento sempre será um olhar de uma singularidade marcante, pois a criança tem a fantasia como uma espécie de escudo para seus dilemas pessoais. E conforme assevera Câmara, a fantasia é o elemento psíquico que escapa do teste de realidade. É uma tentativa de retornar ao estado de completude (CÂMARA, 2011).

Desse modo, Felix se delineia como porta-voz das memórias que por diversas questões de transposição se tornaram indizíveis. Essa memória precisa ser passada às novas gerações para que não haja riscos de apagamento. Neste ponto podemos perceber que a história da catástrofe para o mundo hoje possui um viés educativo, contrabalanceado pelo pensamento de Theodor Adorno, que acredita que “todo debate sobre parâmetros educacionais é nulo e indiferente em face deste – que *Auschwitz* não se repita” (ADORNO, 1986, p. 33). Daí se dá a importância da literatura como transmissora de memórias: a possibilidade de dar voz às chamadas memórias subterrâneas (POLAK, 1989), ou seja, aos discursos não-oficiais há muito silenciados ou sequer validados quanto a sua pertinência testemunhal. Para se evitar a reincidência da catástrofe é necessário ter em conta uma junção de elementos que perpassam pela memória, pela dor, e pelo aprendizado, que reside na reconfiguração dos dois primeiros itens a partir da atualidade do presente. O resultado desse processo, entre outros direcionamentos, é a ressignificação do trauma, ato que se reflete em retomadas futuras.

O MENINO DO PIJAMA LISTRADO: UMA AMIZADE ESPELHADA EM OPOSTOS

Vencedor de diversos prêmios em todo mundo, entre eles dois *Irish Book Awards* e finalista no *British Book Award* em 2008, *O menino do pijama listrado* foi escrito pelo irlandês John Boyne, e teve sua primeira edição em 2007. A narrativa em terceira pessoa conta a história de Bruno, um garoto de nove anos de classe média alta, que mora em uma confortável mansão de cinco andares em Berlim com seus pais e sua irmã Gretel, de onze anos, sempre aludida pelo protagonista como **Caso Perdido**, já que como irmãos ambos não se dão muito bem. O ano é provavelmente 1943, uma vez que não é exatamente citado na obra. Ralph, o pai de Bruno, é um oficial nazista de alta patente, o que é parcialmente ignorado pelo menino, pois assim como Felix em *Uma vez*, sua condição infantil faz com que ele não tenha total ciência dos acontecimentos ao seu redor, e isso fará toda a diferença na narrativa, cujos fatos também são contados a partir de seu olhar de criança. Pela grande aceitação da história pelo público, a obra foi lançada em forma de filme em 2008, pela Miramax, com sucesso de bilheteria.

A narração inicia-se quando certo dia, ao voltar da escola, Bruno descobre que suas malas estão sendo arrumadas e que a família vai se mudar para outra localidade por causa da função do pai, que era tida como muito especial. Mesmo relutante e decepcionado por deixar Berlim e seus amigos, o garoto acaba se mudando com sua família e os empregados para um local distante, estranho, e muito diferente de sua casa. Uma construção velha e deteriorada, sem lugares específicos para brincar, e sem vizinhos propriamente. Um local desprovido de qualquer felicidade, que Bruno, em sua concepção infantil, logo denomina **Haja-**

vista, que é uma interpretação dada por ele a um nome que ouviu e não conseguiu reproduzir corretamente.

Nesse ponto já é possível que o leitor perceba que o local se trata do campo de *Auschwitz* na Polônia, e que seu pai é o braço direito de Adolf Hitler, o fúria, como também interpreta Bruno, e que foi designado para ser o comandante do local. O desafio de morar em um lugar como *Auschwitz* se torna para Bruno algo penoso, e sem amigos ou diversão, pairam sobre ele a tristeza e a impaciência.

Bruno sentiu uma dor na barriga e percebeu algo crescendo dentro dele, alguma coisa que, quando conseguisse sair das maiores profundezas de dentro dele até o mundo exterior, o faria gritar e berrar que tudo aquilo era errado e injusto e um grande engano pelo qual alguém haveria de pagar algum dia, ou, em vez disso, simplesmente o faria desmanchar-se em lágrimas. Ele não conseguia compreender como tudo acontecera. Num dia ele estava perfeitamente alegre, brincando em casa, com os três melhores amigos da vida toda, escorregando pelos corrimãos, tentando ver toda a cidade de Berlim na ponta dos pés, e agora estava encalhado nessa casa fria e desagradável (...), onde ninguém parecia sorrir novamente. (BOYNE, 2016, p. 21)

Entretanto, como toda criança saudável e bem alimentada, Bruno, que almejava ser explorador quando crescesse, aos poucos começa a se ambientar, ainda que com relutância, e a se aventurar pelas diversas partes da casa a procura de alguma distração. Difícil tarefa, com a mãe e o pai tão ocupados, e a irmã sempre tão indisponível. Porém não demora até descobrir um mundo totalmente diferente pela janela de seu quarto. O garoto, já nas pontas dos pés, consegue visualizar do lado de fora da construção uma enorme cerca de arame farpado que a separa de uma espécie de **fazenda**, e nota que neste local arenoso e cheio de cabanas existem milhares de pessoas, todas do sexo masculino, de todas as idades. São homens, velhos e meninos, todos sujos, ao que parecem trabalhando, e com rostos tristes. Além disso, todos vestem uma espécie de uniforme feito com tecido listrado, que Bruno logo imaginou que fossem pijamas. Havia também soldados com braçadeiras como a do pai, que gritavam com os **fazendeiros** o tempo todo, e os obrigavam a trabalhar com mais intensidade.

Muito intrigado com essa visão, o garoto, cheio de curiosidade, acaba interpelando o pai acerca de quem são aquelas pessoas durante uma conversa em seu escritório. A resposta obtida por ele é algo impensável ao seu julgamento infantil:

“Ah, aquelas pessoas”, disse o pai, acenando com a cabeça e sorrindo levemente. “Aqueles pessoas... Bem, na verdade elas não são pessoas, Bruno.” / Bruno franziu o cenho. “Não são?”, perguntou ele, sem saber o que o pai queria dizer com aquilo. / “Bem, não são pessoas no sentido em que entendemos o termo”, prosseguiu o pai. “Mas você não deve se preocupar com elas agora. Elas não têm nada a ver com você. Não há nada em comum entre você e elas. Apenas adapte-se à nova casa e comporte-se bem, é tudo o que eu te peço. Aceite a situação na qual você se encontra e tudo ficará muito mais fácil.” (BOYNE, 2016, p. 52)

Mesmo ainda mais confuso com a resposta do pai, Bruno segue sua vida, brincando como pode, estudando com seu professor particular, e observando as maneiras nada formais do tenente Kotler junto a sua mãe ou à Gretel. Todavia, seu instinto desbravador começa a falar mais alto, e o menino certo dia acaba por conseguir sair da fortaleza de sua casa, e caminhar ao longo da cerca de arame farpado. Após caminhar por quase uma hora, Bruno vislumbra uma pequena mancha na distância. Sua curiosidade se aguça, e ele quer ir mais adiante para descobrir o que é. Ao chegar mais próximo, percebe que se trata de um menino sentado no chão do outro lado da cerca. Vestindo roupas e boné listrados, descalço, sujo, e usando uma braga-deira com uma estrela amarela, a pequena criança parece desamparada.

Logo descobre que o garoto se chama Shmuel, e que os dois haviam nascido no mesmo dia e ano: 15 de abril de 1934, o que causa grandes surpresa em ambos. Shmuel é um garoto polonês, e assim como Bruno, não tem exata noção do que está se acontecendo em seu país, e nem mesmo porque ele e sua família foram levados para aquele local tenebroso, o que reforça ainda mais o caráter sutil e ingênuo da narrativa. A partir de então Bruno passa a caminhar quase todos os dias ao encontro de Shmuel para lhe dar algo de comer e conversarem, imaginando que a vida do outro lado da cerca é muito mais interessante, vestindo pijamas o dia todo, sem roupas e sapatos apertados e com várias crianças para brincar. Ao mesmo tempo em que Shmuel sabe que a vida do amigo é infinitamente melhor que a sua e gostaria de tê-la para si.

Os dois garotos acabam ficando muito amigos, e passam a se encontrar com muita frequência, sempre cada um do seu lado da cerca, fazendo dessa delimitação uma simbologia na narrativa. E essa amizade inclusive faz com que Bruno já não lembre mais de seus antigos companheiros como antes. “Ele olhou para baixo e fez algo bastante incomum para a sua personalidade: tomou a pequena mão de Shmuel e apertou-a com força entre as suas. ‘Você é meu melhor amigo, Shmuel’, disse ele, ‘Meu melhor amigo para a vida toda’” (BOYNE, 2016 p. 184).

Entretanto, os dois amigos jamais imaginariam o que estava por vir, pois Ralph decide que sua família deve retornar a Berlim, pois o ambiente de um campo de concentração não é apropriado para se criar filhos. Bruno, ao receber a notícia de seu retorno a Berlim se entristece. A falta dos encontros com Shmuel será mais dolorosa que a falta de sua antiga casa e dos divertimentos da cidade. Para se despedir de Shmuel o protagonista resolve adentrar o outro lado da cerca, a fim de que pudessem brincar juntos ao menos uma vez, além de procurar pelo pai do garoto que estava desaparecido há algum tempo. Então Bruno, bem disfarçado, de cabelo raspado por causa de piolhos e vestindo um traje listrado, entra no mundo de Shmuel pela primeira e última vez. Mas o pior não tarda a acontecer. Os dois amigos, após caminharem um pouco, acabam sendo reunidos com mais um grupo de homens e são obrigados pelos soldados a entrar em um cômodo totalmente fechado, sem nem ao menos imaginar o motivo.

Ao fecharem as portas, o terror toma conta dos meninos, que amedrontados, não soltam mais suas mãos, nem em seu último instante. “E então, o cômodo ficou escuro e de alguma maneira, apesar do caos que se seguiu, Bruno percebeu que ainda estava segurando a mão de Shmuel entre as suas e nada no mundo o teria convencido a soltá-la” (BOYNE, 2016, p. 184).

Em seguida, após o misterioso desaparecimento de Bruno ser constatado, começam as buscas. O que se encontra são as roupas do garoto próximas à cerca, mas sem pistas de seu paradeiro. Gretel e a mãe logo retornam a Berlim, desesperançosas. O pai, também desiludido de seu cargo, e do horror que infligia a tantos outros seres humanos, também é levado pelo autor a um final enigmático: “Alguns meses mais tarde alguns soldados vieram à Haja-Vista, e o pai recebeu ordens de acompanhá-los, e foi sem reclamar, contente em ir com eles, pois não se importava com o que lhe fizessem agora” (BOYNE, 2016, p. 186).

Esse fim trágico e subentendido configura-se como mais um artifício por parte do autor para trazer um caráter de leviandade a sua obra, permitindo assim mais de uma interpretação, que se dará conforme o nível de maturidade e conhecimento do assunto por parte do leitor. Assim como *Uma vez*, o intuito da narrativa é o de representação de uma amizade verdadeira, mesmo que seus sujeitos sejam completamente opostos. E por meio de ela trazer à tona elementos históricos do que foi *Auschwitz*, eufemizando uma parte da sua imensa relação com o trauma. Diante disso, verifica-se a relação de dualidade construída pelos opostos e ao mesmo tempo amigos Bruno e Shmuel. Duas crianças nascidas no mesmo dia, com os mesmos anseios e sujeitas a desígnios que se definem conforme o lado em que estão situadas na cerca. Mas mesmo assim suas distinções não puderam evitar o homólogo fim trágico que tiveram, e por isso os dois garotos simbolizam uma situação de espelhamento entre si, pois:

Bruno é tudo o que Shmuel já foi um dia: livre. Shmuel é como Bruno se sente interiormente: aprisionado, com medo, sem entender o que se passa. O que separa ambos é uma cerca de arame farpado que traz consigo a intolerância humana, o aprisionamento, a irracionalidade e falta de sentimento. Mas quando essa cerca é derrubada, ambas as vidas se cruzam em um só destino. Quando Bruno decide passar para o outro lado da cerca e usar o pijama que seu amigo Shmuel e que tantos outros judeus utilizam, ele se torna um deles, possuindo o mesmo fim, esse, destinado a todos. (...). No caso da narrativa, quando o menino Bruno ao atravessar a cerca e vestir-se como um judeu para ajudar Shmuel a procurar seu pai, a sua identidade a partir daquele momento é apagada. Ali todos são iguais, e todos terão o mesmo fim. (XAVIER, 2012, p. 5)

O trecho final também surpreende: “E assim termina a história de Bruno e sua família. Claro que tudo isso aconteceu há muito tempo e nada parecido poderia acontecer de novo. Não na nossa época” (BOYNE, 2016 p. 186). Observando o viés histórico da obra, é possível perceber que ele soa de certa forma como uma ironia, uma vez que não é possível prever ou afirmar que o século XXI está livre de acontecimentos inenarráveis como os dos *Lager*. Este excerto também se relaciona de certa forma com a recorrente preocupação de Adorno, que atenta para a negação da repetição do trauma, e é revisitada em Jeanne Marie Gagnebin: “Segundo minha leitura, portanto, toda a filosofia posterior de Adorno tentaria, fundamentalmente, responder a uma única questão: como pode o pensamento filosófico ajudar a evitar que Auschwitz se repita?” (GAGNEBIN, 2009, p. 71). Além do campo filosófico, Adorno estende a diversos campos, como o do das artes, da educação e da política a responsabilidade de contribuir não para o esquecimento, mas para a reafirmação da barbárie como evento único na humanidade.

Frente à perspectiva de John Boyne em utilizar-se de vozes que ecoam em passado inenarrável para trazer aos jovens de hoje as memórias das atrocidades da *Shoah*, e da questão da ambivalência superada pela amizade, é possível perceber a existência de um ímpeto, um dever em manter vivo o processo de rememoração, tanto por aqueles que de fato sentiram o peso da aniquilação, quanto pelos que nasceram décadas depois, em um contexto de mundo diferente, no qual *Auschwitz* se tornou um museu de calamidades.

Outro aspecto importante de ambas as histórias é a pureza e inocência com que são contadas, o que faz com que a linhagem juvenil cumpra muito bem seu papel, porque mesmo o indizível precisa ser dito de alguma forma. Ademais, se segundo Giorgio Agamben (2008 p. 41-42), concordar com a inenarrabilidade de *Auschwitz* significa de certo modo contribuir para com a sua glória. Então, faz-se necessário buscar incansavelmente formas de narrar o indizível, e o protagonismo infantil configura-se como uma delas, trazendo ao

interesse dos jovens a verdade histórica que permeia a memória de tantas outras crianças que tiveram seus discursos abafados.

CONCLUSÃO

Mediante as análises de *Uma vez e O menino do pijama listrado*, é possível refletir sobre a missão da narrativa testemunhal ante a literatura juvenil, que perpassa pela consciência histórica. Entende-se que essa tarefa é melhormente viabilizada se criada a partir de um laço de interação pessoal, em que o jovem leitor se vislumbra como o jovem protagonista, se coloca em seu lugar, vive mentalmente a representação do personagem, e então se dá conta de que essa passagem obscura da humanidade não pode se reprisar. O protagonismo infantil em narrativas testemunhais, portanto, consegue êxito ao difundir as memórias de guerra ao mesmo tempo em que atenua a experiência traumática passada ao leitor, por serem fruto de uma contemplação da realidade. Desse modo, rememorando Seligmann-Silva (2008), a narrativa tem função de uma picareta, no sentido de romper com os muros do *Lager*, ou do trauma em clausura, para trazer a nosso alcance a representatividade desse período obscuro.

Felix e Zelda, Bruno e Shmuel, apesar de simbolizarem os opostos em um contexto diegético, consolidam ainda mais o coro de vozes que anseiam por trazer à tona as memórias dos oprimidos pela intolerância. Seus criadores, apesar de não possuírem uma relação direta com o trauma promovido pelos eventos da *Shoah*, fizeram-se portadores das reminiscências alheias a fim de contribuir para o tão importante dever de memória em suas obras, pois é possível enxergar nelas as especificidades da fusão entre passado e presente, entre memória e trauma.

Para um supérstite, ou seja, sobrevivente, relatar as memórias da barbárie simboliza um desengargo de consciência por aqueles que não puderam testemunhar, além de ser um modo de busca por libertação. Como exemplo Primo Levi, ícone da sobrevivência em *Auschwitz*, confessa: "Estou em paz comigo porque testemunhei" (LEVI, citado em AGAMBEN, 2008, p. 27). Dessa mesma forma para um narrador *testis*, o terceiro, aquele que escuta e reproduz ou ficcionaliza, o ato de levar adiante não significa uma coadjuvação, mas uma autoridade delegada pelo dever de memória.

Se transmitir uma sapiência é uma atitude digna de um dever moral, então todos aqueles que o fazem estão resguardados ante o direito de reproduzir, que advém do que o filósofo Paul Ricoeur chama de dever de memória, que se configura como um "dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não a si" (RICOEUR, 2007, p. 101), pois segundo o autor "somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam" (p. 101). Ou seja, um reconhecimento de cunho ético sobre as pungências do passado travestidas em

memórias, que devem ser constantemente revalidadas e passadas adiante. O dever de memória também implica em reconhecer o sofrimento imposto e utilizá-lo como ferramenta de reparação. Tendo em vista essa questão, Jeanne Marie Gagnebin também pondera que:

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)

Segundo essas reflexões, consoante o sentido amplo do gênero testemunho, aquele que se dispõe a relatar o trauma se torna também uma testemunha por excelência. Assim, uma testemunha pode narrar a várias outras, formando novas testemunhas, como se passassem o bastão da corrida adiante, como figura Gagnebin, ou como se fosse uma espécie de corrente em favor da memória.

Entendemos por esta discussão que a narrativa testemunhal infantojuvenil tem por objetivo formar novos portadores entre as novas gerações, que já não tomam esse passado manchado de sangue como um passado recente, mas mesmo assim, estarão habilitadas a dar prosseguimento à corrente conservando o passado e plantando sementes por meio de seus relatos, ao mesmo tempo em que contribuem para promover a reflexão sobre os horrores da intolerância.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Educação após Auschwitz. In: COHN, G. (Org.) *Theodor Adorno*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1986, p. 33-45.

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

BOYNE, J. *O menino do pijama listrado*. Tradução de Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CÂMARA, G. O trauma, a fantasia e o Édipo. *Cógito*, v. 12, Salvador, 2011, p. 57-61.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar esquecer escrever*. São Paulo: 34, 2009.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 8-19.

GLEITZMAN, M. *Uma vez*. 1. ed. Tradução de Marília Garcia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

HUTCHEON, L. *Poéticas do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NORA, P. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: _____. *Leslieux de mémoire*, v. 1, Paris: Gallimard, 1993, p. 7-28.

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

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

SALGUEIRO, W. O que é literatura de testemunho (E considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga*, v. 19, n. 31, Rio de Janeiro, jul./dez. 2012, p. 284-303.

SARMENTO-PANTOJA, T. A criança como outroridade: jogo ficcional e poética da temporalidade em Alfredo Garcia e Ondjaki. *Abril*, v. 10, Niterói, 2018, p. 187-198.

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução. In: _____ (Org.). *História, memória, literatura e testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 1-44.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, Rio de Janeiro, 2008, p. 65-82.

XAVIER, A. B. As listras do passado: um olhar (nada) ingênuo para a história em O menino de pijama listrado de John Boyne. *Revista Ave palavra*, n. 14, Alto Araguaia, 2012, p. 1-12.



MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E SILÊNCIO: UMA LEITURA DE *A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS*¹

MEMORY, FORGETFULNESS AND SILENCE: A READING OF
A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS

Lorrana Almeida Salles²

Shirley de Souza Gomes Carreira³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 25 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: Este trabalho visa a examinar o modo como a ficção se apropria do passado histórico em *A máquina de fazer espanhóis* (2016), de Valter Hugo Mãe, recriando-o pela via da memória de um narrador que, ao fim da vida, defronta-se com lembranças por muito tempo apagadas. Esse processo de rememoração traz à baila as relações entre memória, esquecimento e silêncio, que, no âmbito da narrativa, reportam-se à necessidade do protagonista de eximir-se da colaboração com o mecanismo de repressão estatal salazarista. Para tanto, analisaremos os efeitos dessa tríade à luz de textos teóricos de Márcio Seligmann-Silva (2003; 2008) e Michael Pollak (1989; 1992; 2010).

Palavras-chave: Memória. Esquecimento. Silêncio. *A máquina de fazer espanhóis*.

ABSTRACT: This work aims to examine the way in which fiction appropriates the historical past in *A máquina de fazer espanhóis* (2016), by Valter Hugo Mãe, recreating it through the memory of a narrator who, at the end of his life, faces memories that have been erased for a long time. This remembrance process brings up the relations between memory, forgetfulness and silence, which, in the context of the narrative, refer to the protagonist's need to exempt himself from collaboration with the Salazarist state repression mechanism. To do so, we will analyze the effects of this triad in the light of theoretical texts by Márcio Seligmann-Silva (2003, 2008) and Michael Pollak (1989; 1992; 2010).

Keywords: Memory. Forgetfulness. Silence. *A máquina de fazer espanhóis*.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo- RJ, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Além disso, o artigo também contou com apoio financeiro da Prociência UERJ / FAPERJ (Prociência Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro).

² Mestranda do Curso de Letras e Linguística (Estudos Literários) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo- RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/2672911790544122> / <https://orcid.org/0000-0001-9833-1809>

³ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Professora do Mestrado em Letras e Linguística (Estudos Literários) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo- RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/7147623689731561> / <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

O real é “o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso” (BARTHES, 1978, p. 22), já dizia Barthes, e em obras como *É isto um homem?*, de Primo Levi, ou as que têm sido escritas sobre os regimes ditatoriais, usualmente elencadas como literatura de testemunho, a precariedade da linguagem para narrar as experiências traumáticas se torna ainda mais evidente. Entretanto, a necessidade de narrar torna-se uma forma de sobrevivência para aqueles que vivenciaram o trauma, equiparando a narrativa à vida (TODOROV, 2003, p. 106).

As narrativas do trauma são marcadas pela reconstrução da memória e, via de regra, o narrador relata o que vivenciou e testemunhou, dando ao seu discurso um caráter autobiográfico, em que a memória individual se concretiza como expressão da memória coletiva. Tendo em vista as limitações da memória e o fato de que o real, ainda segundo Barthes (1978, p. 21), é demonstrável, mas não representável, a literatura de testemunho põe em xeque as relações entre o real e o imaginário. Aspecto este endossado, por exemplo, pelo narrador de *É isto um homem?*, quando ele afirma: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (LEVI, 1988, p. 152). Essa imprecisão da memória em relação a fatos traumáticos está presente em muitas narrativas testemunhais. Mas o que dizer da ficção que se apropria dos arquivos da História e recria o testemunho e o legado traumático dos regimes ditatoriais? De que modo essa apropriação e o discurso dela decorrente são construídos?

Em uma breve tentativa de responder, ainda que parcialmente, a essa pergunta, este artigo tem como proposta a análise do romance *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, para identificar o

modo pelo qual ele se apropria do passado histórico e constrói uma memória que, embora individual, por pertencer a uma personagem em particular, expressa uma memória coletiva sobre o Salazarismo e seu impacto sobre as identidades.

Para Candau, “não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente” (CANDAU, 2011, p.19). Assim é que focalizaremos em nossa análise o narrador e protagonista do romance de Mãe, António Silva, que, ao recordar acontecimentos passados, busca um sentido de si, ao mesmo tempo em que, recorrendo à memória individual, tece um ponto de vista a respeito da memória coletiva (HALBWACHS, 1990). Essa rememoração decorre de uma situação extrema, o recolhimento involuntário do narrador a um asilo após a morte de sua esposa. Ao longo do romance, é evidenciado o modo como a personagem recorre ao esquecimento e ao silêncio como uma forma de apagamento de memórias indesejáveis.

O ESQUECIMENTO E O SILÊNCIO COMO CONSEQUÊNCIAS DO TRAUMA

No que diz respeito aos processos mnemônicos, dois conceitos importantes precisam ser mencionados: o esquecimento e o silêncio. Michael Pollak afirma que “a memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado” (POLLAK, 1992, p. 203), ou seja, algumas lembranças são excluídas de maneira voluntária ou involuntária. Ao contrário do que normalmente se pensa, a memória e o esquecimento não são conceitos antitéticos, mas complementares, pois ambos se processam simultaneamente. A negação do que foi vivido, por meio do esquecimento, pode ser uma possibilidade de sobrevivência, de superação do sofrimento, segundo Maria Letícia M. Ferreira em seu artigo *Políticas da memória e políticas do esquecimento*:

O direito à memória encontra simetria no direito ao esquecimento, tal como acontece, por exemplo, nos casos de traumas, sobretudo na primeira infância. Além disso, esquecer pode ser parte da negociação de identidade estabelecida pelo sujeito em relação a seu passado. Exemplo disso encontra-se nas diversas estratégias de negação da filiação étnica num determinado contexto desfavorável, ou mesmo, a negação do passado como única possibilidade de sobrevivência, tal como acontece nos processos traumáticos de guerras e genocídios. (FERREIRA, 2011, p. 110-111)

Corroborando esse ponto de vista, Myrian Sepúlveda Santos explica, em seu artigo *Memória coletiva, trauma e cultura: um debate*, que “a construção de memórias coletivas em torno de feridas históricas é sempre muito complexa” (SANTOS, 2013, p. 65), assim, lembrar é muito doloroso e para não sofrer mais, as vítimas apagam essas lembranças. Entretanto, é importante ressaltar que esse esquecimento, quando ocorre no âmbito da coletividade, também resguarda quem cometeu as atrocidades.

Ao abordar os modos de enquadramento da memória, ou seja, o recorte de uma memória coletiva, Pollak se reporta às memórias produzidas por grupos marginalizados – como minorias políticas, as classes mais baixas, etc. – que sofreram com a opressão e censura, denominando-as “memórias subterrâneas” (POLLAK, 1989, p. 4); memórias que emergem do silêncio e “afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (p. 4).

Pollak estabelece uma relação estreita entre o silêncio e o trauma, que só pode ser superada quando existe a possibilidade de escuta:

Por conseguinte, existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não escutar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos. (POLLAK, 1989, p. 8, ênfase no original)

Em *A gestão do indizível*, Pollak pondera que a “dificuldade de evocar um passado que permanece difícil de comunicar” (POLLAK, 2010, p. 10), via de regra, está associada a um tipo de comprometimento que, se rememorado, traz vergonha ou arrependimento. O silêncio, portanto, faz parte desse jogo de apagamento das lembranças indesejadas. Esse silêncio pode ser real ou calculado, pois quem narra a própria história apaga ou silencia determinados fatos e acontecimentos a fim de se proteger. O autor demarca também que essas fronteiras entre o dizível e o indizível separam a memória coletiva subterrânea daquela que a sociedade majoritária ou o Estado desejam impor:

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. (POLLAK, 1989, p. 8)

A versão oficial da História, no que diz respeito ao trauma, se reveste, por vezes, do negacionismo, um elemento político imposto sobre as narrativas de cunho testemunhal, de maneira que, ao negar e esconder o que aconteceu, a legitimidade do discurso das testemunhas é desafiada, de modo a conseguir calar as vítimas, como Seligmann-Silva destaca no trecho abaixo:

O negacionismo neste caso é apenas um caso particularmente radical de um movimento que acompanha o gesto genocida. O genocida sempre visa a total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas do terror e qualquer possibilidade de vingança. Os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime. Esta é uma questão central que assombra o testemunho do sobrevivente em mais de um sentido. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75)

A questão é que “não existe uma História neutra” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 67), uma vez que existem diferentes maneiras de enquadrar o passado e realizar leituras a respeito dele que implicam posicionamentos éticos, políticos e morais.

MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E SILÊNCIO EM *A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS*

A ficção contemporânea tem-se apropriado do passado histórico e dado vulto à sua representação por meio de processos mnemônicos, procedendo a um enquadramento alternativo. Em *A máquina de fazer espanhóis*, o protagonista-narrador, um idoso de 84 anos, é colocado em um asilo, o Lar da Feliz Idade, após a morte da esposa. Nesse local, ele não só é obrigado a romper o isolamento voluntário e a interagir com os outros moradores e com os funcionários. Nesse processo, ele é levado a rememorar acontecimentos que imbricam sua história pessoal à do país, e sua memória individual se entrelaça à memória coletiva.

As lembranças de Antônio Silva situam-se no período do Estado Novo, quando Salazar assumiu o poder, e evocam não apenas os meios pelos quais o regime buscava manipular a opinião pública, mas também os mecanismos de repressão, consolidados na atuação da PIDE — Polícia Internacional e de Defesa do Estado, que existiu de 1945 até 1969 e foi responsável por estratégias de silenciamento violentas:

Apesar de toda a ênfase na legalidade e respeito pelos direitos do indivíduo que alegadamente distinguiram o Estado Novo dos regimes totalitários da época, a verdade é que o silenciamento de ideias dissidentes assumiu um papel vital no regime que Salazar estabeleceu. Não é claro se ele esperava genuinamente que a oposição fosse desaparecendo com o tempo, mas as vozes dissonantes dificultavam-lhe a tarefa de falar em nome da nação, pelo que concebeu medidas para as silenciar. (MENESES, 2011, p. 183)

A morte da esposa e o abandono por parte dos filhos funcionam como um gatilho para o processo de rememoração e para a percepção gradativa de que, por menos que quisesse admitir para si mesmo, havia colaborado com o opressor. António Silva tomara para si a representação da identidade portuguesa enunciada na primeira frase do romance: a imagem de um bom homem, honesto e trabalhador, voltado para a família. Imagem que começa a ser desconstruída pelo atendente do hospital em que Laura faleceu, um entusiasta da europeização por ele alcunhado de Silva da Europa: “(...) se não dermos nas vistas, podemos passar uma vida inteira com os piores instintos, e ninguém o saberá” (MÃE, 2016, p.26). Com essa afirmação, o Silva da Europa sintetiza o fascismo dos bons homens, construído paulatinamente pelo regime salazarista.

Na tentativa de moldar a população conforme os interesses do Estado, estabeleceu-se uma relação entre este e a Igreja, conforme sinaliza o historiador Fernando Rosas:

(...) o salazarismo neste período da sua história, assente numa certa ideia mítica de nação e de interesse nacional, tentou, também ele, “resgatar as almas” dos portugueses, integrá-los, sob a orientação unívoca de organismos estatais de orientação ideológica, “no pensamento moral que dirige a Nação”, “educar politicamente o povo português” num contexto de rigorosa unicidade ideológica e política definida e aplicada pelos aparelhos de propaganda e inculcação do regime e de acordo com o ideário da revolução nacional. Neste contexto, sustenta-se a ideia de que o Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos “espíritos”, de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador. (ROSAS, 2001, p.1032, ênfase no original)

Esse controle inicial é mencionado no capítulo sete da obra, intitulado *Herdar Portugal*, em que, por meio da ótica da personagem, fica claro o papel da Igreja na **educação** das pessoas, pois o discurso religioso era utilizado para formar uma massa acrítica, cordata e submissa:

(...) quando as crianças daquele tempo estudavam lá lá ri lá lá ela ele eles elas alto altar altura lusitos lusitas viva salazar viva salazar, toda a gente achava que se estudava assim por bem, e rezava-se na escola para que deus e a nossa senhora e aquele séquito de santinhos e santinhas pairassem sobre a cabeça de uma cidadania temente e tão bem comportada. Assim se aguentava a pobreza com uma paciência endurecida (...). (MÃE, 2016, p. 94-95)

Segundo Rosas, o projeto político do Estado Novo era o de estabelecer “uma ideia mítica de ‘essencialidade portuguesa’, transtemporal e transclassista (...) a partir da qual se tratava de ‘reeducar’ os portugueses” (ROSAS, 2001, p. 1034, ênfase no original). De acordo com esse projeto, o novo tipo de portugueses deveria agir em favor do aparelho do Estado. Abraçando o ideário da pobreza honrada, sustentada pela tríade Deus, Pátria, Família, os cidadãos portugueses tornaram-se peças “de um grande cenário de legos” (MÃE, 2016, p. 146), ou seja, movimentadas segundo a vontade daquele que detinha o poder. Para os dissidentes, havia a PIDE.

A coação teve como consequência uma manipulação da memória entre aqueles que vivenciaram esse contexto. O esquecimento surge como consequência do medo, como podemos observar na passagem a seguir, em que Sr. Silva reflete sobre o receio que sentiu após ser chamado de comunista e fascista:

(...) quando o silva da europa nos falou de sermos fascistas e comunistas ao mesmo tempo eu pus-me a fazer contas para trás e ver as coisas. concluí também que a maior parte daquilo em que acreditamos nos dá medo e isso leva-nos a ficar de boca fechada. recordava-me bem do que me dizia naquela noite em que o conheci, que éramos todos livres de pensar as coisas mais atroz. isso não nos impedia de sermos vistos pela sociedade como bons homens e de sairmos à rua dignos como melhores pais de família. (MÃE, 2016, p. 131)

Eram todos livres em seus pensamentos, mas eram limitados em sua expressão. Isso se dava justamente porque “o regime nos metia pela pele

adentro como um vírus. Ficávamos sem reacção, íamos pela vida abaixo como carneirada, tão bem enganados” (MÃE, 2016, p. 99).

Essa reflexão do Sr. Silva demarca a percepção de si como mais um entre tantos que foram acomodados e coniventes com o sistema. No romance, o fluxo da narrativa ocorre numa alternância sutil entre passado e presente, entre o consciente e o inconsciente. Ao longo da rememoração, afloram lembranças que o Sr. Silva apagara no decorrer da vida e só por meio da interação com aquele grupo de idosos e das provocações do Silva da Europa são recuperadas. Entretanto, essa recuperação é desconfortável, pois ele percebe que sente vergonha dos seus atos. Conforme Shirley Carreira aponta:

Aos poucos, a imagem que faz de si mesmo, a de um homem bom, vai sendo desafiada pelas suas próprias lembranças. A revisão de sua história pessoal traz-lhe à memória um passado que preferia esquecer, posto que está ligado à repressão do regime salazarista, com o qual foi conivente, sempre com a desculpa de que o fazia por prudência, para proteger a família das arbitrariedades do governo. (CARREIRA, 2012, p. 269)

A lembrança mencionada diz respeito ao momento em que um jovem que António Silva havia escondido em sua barbearia nove anos antes é preso pela PIDE. Três dias antes, pressionado pela polícia, e após certificar-se de que não desconfiavam dele, o protagonista levantara a suspeita que culminou com a prisão do rapaz. No romance, esse momento é mencionado duas vezes, sempre com o indicativo da data em que ocorreu. Na primeira vez, o Sr. Silva relata a resignação do jovem e o fato de que este o poupava, fingindo não ter a mínima relação com ele. Na segunda, fica explícita a frieza do protagonista diante da situação:

(...) no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, quando entraram na minha barbearia os pides que levaram o rapaz que, nove anos antes, eu ajudara a escapar, achei que fazia o que tinha de fazer. e assim me senti como a saber e a arquivar o assunto como algo que ocorrera com outras pessoas, verdadeiramente como algo de que soubesse apenas a partir da televisão. um homem preso pelo regime e outro acusando-o, e eu não era nem um nem outro, e a vida continuava como se nada fosse porque ao fim de cada dia encontrava a minha lura à espera de aquecer a sopa conversando sobre os filhos crescendo e sobre como era bom sermos prudentes e legais. (MÃE, 2016, p. 187)

A rememoração desse fato faz com que o protagonista pense que sua atitude decorria do contexto em que estava inserido, da necessidade de assumir uma identidade conveniente. Em uma perceptível tentativa de autojustificação, se posiciona como vítima da coerção predominante no regime do Estado Novo. Entretanto, as reminiscências mostram a frieza com que se colocou à margem dos acontecimentos que ele mesmo provocara:

(...) não voltei a ver o jovem homem que entreguei à polícia política, posso, agora de velho, pensar melhor nisso e ponderar tragicamente o seu homicídio, um homem daqueles não era de desaparecer se estivesse vivo, apenas a morte o tiraria dos destinos democráticos do país. sei bem agora que o entreguei completamente, sem retorno e, se não senti culpa nem remorso, foi porque a vida era assim, feita para ser assim (...) ao entregá-lo não hesitei, é verdade. (MÃE, 2016, p. 193-194)

O apagamento desse episódio, conforme Ferreira (2011), foi a forma de o Sr. Silva a negociar sua identidade em relação ao passado. Convencer-se de que as coisas eram assim naquele tempo e que nada havia a fazer foi o modo de a personagem lidar com a culpa, abstraindo-a e assumindo o papel do **homem bom**.

Entretanto, à medida que pressente que seu fim está próximo — fato dedutível devido à sua transferência para a ala do asilo que dava para o cemitério, reservada aos que já não podiam se locomover sozinhos e estavam mais próximos da morte — o Sr. Silva pratica a *mea culpa*:

(...) naquela altura eu tinha de gritar, precisava de dizer que me arrependia, que não queria acabar sem metafísica, que me enterrassem com metafísica e português, arrependia-me do fascismo e de ter sido cordeiro tão perto da consciência, sabendo tão bem o que era o melhor valor, mas sempre o ignorando, preferindo a segurança das hipocrisias instaladas. eu precisava de gritar dizendo que queria morrer português, queria ser português com a menoridade que isso tivesse de implicar, porque eu fui um filho da puta, e merecia ser punido, fiz do meu país um lugar de gente desconfiada, nenhum povo unido. (MÃE, 2016, p. 255-256)

A memória individual de António Silva, até então reprimida, é também expressão de uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil, que surge como contraponto àquela que o Estado desejava passar e impor. Como muitos, o protagonista cedera e acomodara-se ao que ele mesmo denomina

cidadania de abstenção, à espera de que as palavras que o jovem lhe dissera em uma das vezes em que estivera na barbearia se cumprissem: “(...) a maioria silenciosa terá de emergir um dia” (MÃE, 2016, p. 187).

O esquecimento e o silêncio autoimpostos por Antônio Silva apontam não apenas para uma falha de caráter, a covardia, mas também para a tentativa de ocultar de si o sentimento de inveja que ele nutria em relação ao jovem que delatara: “(...) adoraria sentir coragem para me por ali aos berros também (...) de poder ajuizar por mim mesmo que quisesse ajuizar, na minha barbearia, ao menos na minha casa na minha casa e com a minha boca livre” (MÃE, 2016, p.150-151). Esquecera, por certo, de que ele mesmo fora capaz de um ato de ousadia na primeira vez que encontrara aquele jovem que, “ao contrário de ter se habituado à ditadura, andava a miná-la (...) para que ao menos se soubesse que o povo gangrenava descontente” (p. 132), enquanto que ele “deixava que a sociedade fosse apodrecendo sob aquele tecido de famílias de bem” (p.133). A seu ver, a ditadura fora “uma terrível máquina de roubar a metafísica dos homens” (p. 160-161).

Ao fim do romance, percebe-se que a narrativa, em sua totalidade, consiste no turbilhão da memória que assola um homem idoso à beira da morte, em fluxos imprevisíveis que condensam uma vida inteira em minutos. Em meio às lembranças esparsas, sente que seu cérebro anula progressivamente cada instante evocado e já não lhe basta apenas defrontar-se com o homem que foi um dia, com aquela identidade forjada e cordata que assumira ao longo da vida. Seu desejo final é de ser capaz de morrer recordando o que dera sentido à sua existência, porém, mediante a confusão mental que experencia, resta-lhe apenas a angústia.

CONCLUSÃO

Ao abordar brevemente as relações entre memória, esquecimento e silêncio no romance *A máquina de fazer espanhóis*, este estudo busca focalizar o modo como a ficção se apropria do passado histórico e, ao recriá-lo, traz à baila questões que encontram eco no mundo contemporâneo.

O protagonista, por meio de sua memória individual, expressa aspectos da memória coletiva, ou melhor, de uma memória subterrânea, compartilhada por milhares de portugueses cujas vozes e, porque não dizer, identidades foram sufocadas pela máquina estatal.

A memória e o esquecimento são parte de um mesmo processo. Se, por vezes, o esquecimento se torna um mecanismo de autoproteção involuntário, o silêncio resulta da opressão e da censura. Em diversas entrevistas

concedidas por Valter Hugo Mãe⁴, o autor externou sua preocupação com a espetacularização e naturalização de fatos, como as ditaduras, que deixaram marcas profundas na história da humanidade, cuja consequência pode ser a reincidência de erros historicamente assimilados. A recriar no universo ficcional uma narrativa memorialística, o autor não só transforma a literatura em um espaço simbólico em que o indizível encontra uma via de exteriorização, como também faz com que o leitor exerça o papel de um terceiro elemento do testemunho, aquele que escuta e se torna o receptáculo da experiência dolorosa do outro.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Lencta Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CARREIRA, S. O mundo em minúsculas: uma leitura de a máquina de fazer espanhóis. *Letras*, v. 22, n. 45, Santa Maria, 2012, p. 265-275.

FERREIRA, M. L. Políticas da memória e políticas do esquecimento. *Aurora*, n. 10, São Paulo, 2011, p. 102-118.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LEVI, P. *É isto um homem?* Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MÃE, V. H. *A máquina de fazer espanhóis*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. *As vantagens e os perigos do esquecimento*. Entrevista a Raquel Cozer e Ubiratan Brasil. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,as-vantagens-e-os-perigos-do-esquecimento-imp-,742109>. Acesso em: 4 jul. 2020.

MENESES, F. R. de. *Salazar: biografia definitiva*. Tradução de Teresa Casal. São Paulo: Leya, 2011.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. *Estudos históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.

_____. A gestão do indizível. *Webmosaica*, v. 2, n.1, Porto Alegre, 2010, p. 9-49.

ROSAS, F. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o estado novo e a questão do totalitarismo. *Análise social*, v. 35, n. 157, Lisboa, 2001, p. 1031-1054.

⁴ Cf. MÃE (2020).

SANTOS, M. S. dos. Memória coletiva, trauma e cultura: um debate. *Revista USP*, n. 98, São Paulo, 2013, p. 51-68.

SELIGMAN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. _____. *História, memória e literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 59-88.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto história*, v. 30, São Paulo, jun. 2005, p. 71-98.

_____. Narrar o trauma – a questão do testemunho de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, Rio de Janeiro, 2008, p. 65-82.

TODOROV, T. Os homens-narrativas. In: _____. *Poética da prosa*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 95-112.

Espaço-símbolo, espaço-tempo



VILA DE UTOPIA: (RE)ERGUIDA PELA MEMÓRIA¹

VILA DE UTOPIA: (RE)CONSTRUCTED BY MEMORY

Miriam de Paiva Vieira²

Sophia Castro Dinelli³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 21 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: O presente artigo visa analisar a crônica *Vila de utopia*, de Carlos Drummond de Andrade, escrita em 1933, investigando os traços arquitetônicos existentes na obra, sobretudo, a partir das memórias do eu lírico que (re)constrói as ruas de sua cidade natal, Itabira, bem como se reencontra com a sua “casa espetacularmente azul” (ANDRADE, 2021). Será analisado, portanto, como esses espaços presentes na crônica são (re)construídos pela memória e seu impacto emocional, de modo a contextualizar histórica e culturalmente a forma como Itabira é revelada por meio de palavras em écfrases arquitetônicas que despertam sentidos, sua materialidade física e moral, assim como seu caráter ora performativo, ora contemplativo.

Palavras-chave: Memória. Carlos Drummond de Andrade. Écfrase arquitetônica. Intermedialidade.

ABSTRACT: This article aims to analyze the chronicle *Vila de utopia*, by Carlos Drummond de Andrade, written in 1933, investigating the architectural features present in the work, above all, based on the memories of the speaker, who (re)builds the streets of his hometown, Itabira, and comes across his “spectacularly blue house” (ANDRADE, 2021). Therefore, it will be analyzed how the spaces present in the chronicle are (re)constructed by memory and their emotional impact, in order to contextualize historically and culturally the way Itabira is revealed through words in architectural ekphrases that awaken senses, its physical and moral materiality, as well as its performative and contemplative character.

Keywords: Memory. Carlos Drummond de Andrade. Architectural ekphrasis. Intermediality.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. *Miriam de Paiva Vieira*, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, Brasil.

² Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Curso de Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1117606028406532> / <https://orcid.org/0000-0001-9851-0217>

³ Graduanda em Letras (Língua Inglesa e suas Literaturas) da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1942608252171932>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO⁴

(...) a cidade sou eu
sou eu a cidade (...)

(Carlos Drummond de Andrade)

A arquitetura tem a capacidade de suscitar emoções tanto no corpo quanto na alma de um morador ou visitante. A literatura tem o poder de evocar imagens de edificações e paisagens na mente do leitor, também capazes de despertar sentimentos. A mescla destas três figuras – morador, visitante e leitor – é revelada na crônica *Vila de utopia*, de Carlos Drummond de Andrade, escrita em 1933 para celebrar o centenário da elevação de Itabira a vila, 20 anos depois de o poeta/cronista se ausentar da cidade natal. Ela foi publicada originalmente em 1943, no primeiro livro de crônicas do autor: *Confissões de minas*⁵. Tal obra, juntamente com *Passeios na ilha* (1952) e *Fala, amendoeira* (1957), é uma produção de Drummond composta tanto por crônicas quanto artigos e crônicas-ensaio. Desde jovem, Drummond “teve sua vida de escritor e poeta ligada à crônica do jornal, mas sempre cedendo ao apelo de poetizar a função jornalística” (PINHO, 2011, p. 44), registrando na sua escrita traços do cotidiano atrelados à crítica social e consolidando um fazer literário singular.

⁴ O presente trabalho é parte dos resultados do Projeto de Iniciação Científica intitulado *Écfrase arquitetônica: um estudo da presença da arquitetura em narrativas contemporâneas*, desenvolvido de agosto de 2020 a março de 2021 no âmbito da PROPE, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal de São João del Rei, e financiado pela mesma instituição.

⁵ Como não temos acesso à obra original, iríamos citar a coletânea *Prosa seleta* publicada pela editora Aguilar em 2003, porém a falta de acesso à biblioteca nos levou a optar pela versão disponível na página *Vila de utopia*, que traz notícias sobre a cidade Santa Maria de Itabira. Disponível em: <http://www.viladeutopia.com.br/vila-de-utopia/>.



Em diversas obras, o escritor modernista constrói e reconstrói paisagens por onde esteve – desde cidades históricas, passando por Belo Horizonte, até chegar ao Rio de Janeiro. No entanto, é inegável que a *Vila de utopia* de Drummond tem um lugar especial em sua escrita memorialística. Seja por meio da descrição de vivências dos moradores assim como relatos pessoais, pelo perfil cultural, social e econômico da cidade, até a evocação da arquitetura e urbanismo, revelados pela matéria prima mais abundante em suas produções: a poesia. De acordo com Beatriz Sarlo, “o retorno [ao] passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2005, p. 9). Assim, o eu lírico revisita, pela memória, as primeira e segunda Itabira(s), transformando o leitor, instantaneamente, em visitante, ao flunar pelas ruas mineiras. Em seguida, esse viajante do espaço-tempo aproxima-se da perspectiva de um (ex-)morador da cidade do minério à medida que conhece as experiências relatadas pelo narrador itabirano e imerge nelas.

Com objetivo de aprofundar o estudo das relações estabelecidas entre a literatura e a arquitetura desencadeadas pela memória, o presente artigo visa investigar os traços da arquitetura e urbanismo presentes na crônica de Carlos Drummond de Andrade, *Vila de utopia* (1933), de modo a perceber como esses espaços são (re)construídos pela memória e seu impacto emocional, e assim contextualizar histórica e culturalmente a forma como Itabira é revelada por meio de palavras em éfrases que despertam sentidos, sua materialidade física e moral, bem como seu caráter, ora performativo, ora contemplativo.

A partir do entendimento da éfrase como uma “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas numa mídia visual não-cinética”⁶ (CLÜVER, 2017, p. 33) e do modelo interpretativo delineado para o estudo de éfrases de arquitetura (VIEIRA, 2017b), traçaremos o seguinte percurso: nosso *tour* se inicia na apresentação do referencial teórico utilizado na pesquisa; seguindo rumo às paisagens itabiranas, a fim de explorar seu potencial e apresentar as análises feitas acerca de sua arquitetura e urbanismo; encerrando o trajeto com nossas breves considerações e um horizonte de minério diante dos olhos.

EMBASAMENTO TEÓRICO

A noção de éfrase aqui empregada parte de seu resgate na Antiguidade, quando era utilizada pelos gregos como um tropo, uma figura de pensamento com o intuito de fazer presente alguma imagem ausente aos olhos. De acordo com Ruth Webb, “memória e imaginação” (WEBB, 2009, p. 10) são

⁶ No original: “Ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium”. Todas as traduções de citações aqui apresentadas são de responsabilidade dos autores deste artigo.

propriedades essenciais da écfrase clássica utilizadas para ativar emoções vívidas na audiência⁷. Assim sendo, para além do entendimento estabelecido no século XIX, quando a écfrase passou a ser “um recurso literário utilizado em descrições de obras de arte” (VIEIRA, 2016, p.12), consideramos aqui a écfrase de artefatos feitos pelo homem do ponto de vista retórico, buscando entender o **significado social** desses artefatos e também seu **impacto emocional** (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 54-58, ênfase acrescentada) no desencadear da memória. Vale salientar que a écfrase aparece em propostas de modelos de categorização para o estudo de relações intermediais (ELLESTRÖM, 2020; RAJEWSKY, 2012), portanto, tem sido atualmente estudada como um “**fenômeno intermediário**” (VIEIRA, 2016, p. 12, ênfase acrescentada). É pertinente destacar que, ao se referir a um fenômeno midiático, estão compreendidas, nas palavras de Lars Elleström, as ditas “Artes”, ou “mídias qualificadas” (ELLESTRÖM, 2017, p. 235): a música, a literatura, a dança, a pintura, bem como formas mistas, como a ópera, o teatro e o cinema, e também a arquitetura, que é o foco deste artigo.

A definição de écfrase proposta por Clüver – “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas numa mídia visual não-cinética” (CLÜVER, 2017, p. 33) – “abre as portas para o estudo da écfrase em diferentes mídias, possibilitando a análise da écfrase arquitetônica, que inclui, além das edificações, os elementos arquitetônicos, as peças de *design* e os espaços urbanos” (VIEIRA, 2017a, p. 52). A écfrase arquitetônica seria então “uma das formas de a literatura verbalizar a arquitetura” (VIEIRA, 2017b, p. 243) que “se dá no momento em que uma edificação se faz presente na mente do leitor” (VIEIRA, 2017b, p. 246). Para melhor entender como esse lampejo atinge a mente do leitor e assim ativa a visualização do espaço (d)escrito, trazemos à baila dois outros recursos retóricos empregados na antiguidade: a *enárgeia* e a *periegesis*.

Sobre a *enargia*⁸, a pesquisadora Melina Rodolpho a define como “o efeito de vivacidade que permite a presentificação dos elementos descritos” (RODOLPHO, 2010, p. 107) e destaca que:

Em contextos ecfásticos, a expressão *enárgeia* geralmente aparece para tratar do aspecto de vivacidade dos textos. Dentre as acepções fornecidas no dicionário de Liddell & Scott⁹, *enárgeia* significa “clareza (seu primeiro significado), uma percepção clara e nítida” ou mesmo “uma descrição vívida

⁷ No original: “In particular, ancient conceptions of two closely linked faculties – memory and imagination – are essential to the power of ekphrasis to appeal to the emotions, and also help to explain why rhetoricians could be so confident about the effect vivid language would have on an audience”.

⁸ A tradução “*enargia*” (RODOLPHO, 2012, p. 21) foi adotada para o termo *enargeia* (ou *enárgeia*), conforme sugerido por Rodolpho.

⁹ Dicionário adotado por Rodolpho para os vocábulos gregos (LIDDELL; SCOTT, 1996).

no âmbito retórico”. (RODOLPHO, 2010, p. 110, ênfase no original)

Isso é, o termo pode ser associado a um momento de *déjà vu*, ou a aquilo que é revelado aos olhos da mente, por meio da ativação de imagens visuais armazenadas na memória do receptor. Sarlo sugere que “vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada” (SARLO, 2005, p.10). Em uma sucessão de imagens incompletas, “a lembrança precisa do presente” (p.10) para se revelar.

Já a periegesis, que segundo Webb é uma “forma elaborada de contar” em que o receptor é guiado “em torno da cena” ou “através do espaço”¹⁰ (WEBB, 2009, p.54), possibilita uma espécie de *tour* pelo sítio arquitetônico. A potencialização da experiência de percorrer o interior, o exterior e o entorno, de uma edificação por meio de palavras pode ser alcançada por meio da enargia. Com o apoio desses conceitos resgatados da antiguidade, juntamente com as noções de corporeidade e perspectiva, e norteado pelo modelo de Lars Elleström (2017; 2020) – que estuda transferência de características de mídias entre mídias diferentes – foi elaborado um modelo interpretativo para o estudo da tipologia écfrase arquitetônica, aqui empregada como um operador teórico e, portanto, relevante ser mencionada para o desenrolar desta análise.

Esse modelo interpretativo compreende quatro tipologias em uma classificação horizontal e não hierárquica, sendo elas: (1) **contemplativa**, “em que a personagem contempla uma edificação ou paisagem urbana a partir de um ponto de vista específico, sem que o agente focalizador interaja fisicamente com o sítio arquitetônico focalizado”; (2) **performativa**, “que acontece quando o observador, seja o narrador, seja a personagem, está fisicamente dentro de um sítio arquitetônico” ou urbanístico; (3) **simbólica**, “que demandam do leitor uma maior bagagem cultural” e por fim (4) **técnica**, que exige, como o próprio nome sugere, certo conhecimento técnico sobre arquitetura (VIEIRA, 2017b, p. 252-253). Assim sendo, a leitura a seguir da crônica *Vila de utopia*, de Carlos Drummond de Andrade, aplica os conceitos delineados acima buscando demonstrar como a arquitetura é revelada por meio da memória na construção de écfrases arquitetônicas.

A ARQUITETURA E O URBANISMO COMO INDÍCIOS DA MEMÓRIA

A fim de explorar o “silêncio grave que envolvia o aglomerado de casas desiguais, nas ruas tortas grimando ladeiras” (ANDRADE, 2021), bem

¹⁰ No original: “(...) elaborate form of telling [that] casts the speaker as a guide showing the listener around the sight [or] through space”.

como o vibrar das picaretas, trompas e martelos hidráulicos que cercavam a vila de Utopia, seguiremos o ecoar dos passos do poeta itabirano revelados pelos traços da arquitetura e urbanismo da sua terra natal que se fazem presentes, sobretudo, nos primeiros parágrafos da crônica, marcando o reencontro do menino da Rua Municipal com “a casa espetacularmente azul” (ANDRADE, 2021), carregada de significados e lembranças.

Na primeira frase da crônica – “A casa era **grande**, na rua Municipal: **dois andares** que subiam **cheios de porta e sacadas**, oferecendo a **frontaria sem ornatos, maciça**, impressionante, à admiração dos que passavam” (ANDRADE, 2021, ênfase acrescentada) – o verbo “era”, no pretérito imperfeito, indicia um *flashback* em que o eu lírico revisita a infância ao se recordar de características arquitetônicas da casa onde cresceu: grande, de dois andares, com muitas portas, sacadas, uma frontaria sem adornos e maciça. Instantaneamente, o leitor se transforma em visitante ao ser guiado pelo agente focalizador por meio do recurso periegeses.

No trecho que sucede, há uma mudança de perspectiva, tanto em relação ao espaço físico quanto à percepção que o eu lírico tinha da casa: “Dentro dela, olhando para o pátio central, outro sobrado, este menor, guardava cômodos inúteis; parecia um pombal” (ANDRADE, 2021). Nesse caso, além de direcionar o olhar do leitor/visitante para o pátio central, o eu lírico, que antes ressaltava a admiração daqueles que passavam pela casa, agora pontua a inutilidade de certos cômodos da edificação.

Em seguida, o poeta situa o leitor não apenas espacial, como temporalmente, evidenciando a importância do contexto histórico para a ambientação da narrativa: “Em **1911** esse sobradinho desapareceu, mas a casa não diminuiu de tamanho, os **passos ecoavam** ainda nos mesmos **imensos corredores**, nas mesmas **salas infinitas**” (ANDRADE, 2021, ênfase acrescentada). Aqui, a grandeza da casa não está associada à sua materialidade física, e sim às lembranças que o eu lírico resgata da mesma. Além da visão, a audição também é evocada nesse trecho com o ecoar dos passos que se propagavam pelos corredores e salas colossais da casa azul. Esse apelo aos sentidos é outra forma de evocar a arquitetura por meio da interação corporal do usuário com o edifício, caracterizando uma écfrase arquitetônica performativa.

Passando para o próximo trecho: “E nela existiam desvãos que nós nunca havíamos explorado. **Por baixo** da escada, **por cima** da copa, **aqui, ali**, o mistério abria-nos os seus lares. Mas nós crescíamos depressa e não púnhamos reparo na casa grande” (ANDRADE, 2021, ênfase acrescentada). A presença de marcadores dêiticos – por baixo, por cima, aqui, ali – também demarcam um caráter performativo com o ambiente pelos desvãos, escada e copa da casa grande. E, ao mesmo tempo em que essa era explorada por aqueles que “cresciam depressa”, sua atmosfera misteriosa parecia invadir a alma de seus exploradores.

Logo, neste primeiro parágrafo da crônica, é possível identificar como o resgate de uma memória afetiva interfere na (re)construção mental de um espaço. Seria possível, então, conceber a casa azul como um símbolo das raízes e infância do eu lírico, evocada por meio de écfrases arquitetônicas simbólicas e performativas. Tal afetividade torna-se ainda mais perceptível quando o poeta escreve:

Sabíamos que a casa tinha muitos anos, que ali morreram avós, tios e primos; em tal quarto nasceu meu pai, naquele outro meu avô estendeu, até a morte, uma perna baleada nas últimas eleições sangrentas do município; mas **nós circulávamos livremente através do ar coalhado de lembranças e eflúvios familiares** (...). (ANDRADE, 2021, ênfase acrescentada)

Nesse trecho ocorre o oposto, é o espaço que afeta as percepções e emoções do indivíduo, posteriormente transformadas em memórias.

No terceiro parágrafo, “um amargor sem aviso prévio, uma angústia [subia] à boca, aos olhos” (ANDRADE, 2021), a casa de enormes paredes azuis que testemunhara a vida da família Drummond de Andrade fora vendida. É nesse momento de rompimento com as memórias da casa que a narrativa se dispersa na malha do espaço e tempo, e o eu lírico tece um novo olhar sobre a sua infância:

Na nossa rua apenas passavam as pessoas que iam assistir à chegada das malas no Correio, espetáculo diário e maravilhoso (...), e algum vago transeunte, em demanda da rua Santana, algum vago moleque, que ia atirar pedras na casa da Didina Guerra (às vezes, eu aderiria cinicamente a esse moleque). (...) mas nós íamos caçar passarinhos ou tomar banho na praia do Rosário, onde uma bica nos dava a impressão de uma catarata doméstica, submetida aos nossos desejos (...). (ANDRADE, 2021, ênfase acrescentada)

Agora não mais como um explorador de interiores, mas um desbravador de Itabira, o eu lírico interage com o sítio arquitetônico – novamente, por meio de écfrases performativas – ao atirar pedras na casa da Didina Guerra, caçar passarinhos e tomar banho na praia do Rosário.

No entanto, esse menino itabirano, que “sofreu, brigou, amou, desesperou” (ANDRADE, 2021), um dia cresceu e mal viu a infância passar. Vinte anos depois, ele tenta então resgatar vestígios da sua “aventura individual” (ANDRADE, 2021) em Mato Dentro, no entanto, sem sucesso. Para ele, “[a] vida

anterior sutilizara-se. A cidade, entretanto, continuava o mesmo **aglomerado de casas desiguais**, nas **ruas tortas grimando ladeiras**. Um **silêncio grave envolvia todas essas casas** e impregnava-as de uma substância eterna, indiferente à usura de materiais e das almas” (ANDRADE, 2021, ênfase acrescentada). Ao re(erguer) pela memória traços sutis da arquitetura da sua cidade, o eu lírico revela que esses foram mantidos, tanto em termos físicos – casas desiguais e terreno acidentado – quanto, sobretudo, ligados à sua essência eterna e indiferente envolvida pelo silêncio.

Flanando pelas ruas da sua antiga vizinhança, a arquitetura, novamente, desperta emoções no eu lírico por meio da enargia – que, como introduzida anteriormente, tem o poder de ativar memórias guardadas na mente do receptor – nesse caso, desencadeadas ao se reencontrar com “a velha casa [que] continuava, espetacularmente azul na rua deserta” (ANDRADE, 2021). No entanto, durante esse retorno, o ex-morador se depara com mudanças em sua terra natal, que parece ter perdido parte de seu encantamento da infância.

Esse eu lírico, transformado pelo passar dos anos, já não parece se integrar ao espaço como antes, assumindo agora um caráter mais contemplativo do que interativo, como alguém de fora que com olhar curioso, observa “a vila de Utopia, posta na vertente da montanha venerável e adormecida na fascinação do seu bilhão e 500 milhões de toneladas de minério” (ANDRADE, 2021). Essa focalização que transita entre as fronteiras do espaço-tempo, oscilando entre um eu lírico ora criança e morador, ora adulto e visitante, possibilita construir e revelar as diferentes percepções do narrador acerca da materialidade tanto física quanto moral da vila de Utopia, rodeada pela mineração.

Um passeio pela linha do tempo itabirana é traçado, desde a primeira, a “Itabira do ouro”, em que, “[n]a encosta áspera, os pretos vibravam a picareta [e] mergulhavam os pés na água escassa e barrenta” (ANDRADE, 2021), até a segunda e então atual Itabira. O contraste entre passado e presente acontece ainda a partir da menção a nomes de edifícios usados como ponto de referência pelo autor, por exemplo, a Escola Normal, que em tempos ancestrais dava lugar às matas da região. Há também menção a monumentos simbólicos como a igreja do Rosário, a nova Matriz e construções que presenciaram e participaram do caminhar econômico de Itabira, como “as trinta fábricas de ferro do tempo do barão de Eschwege, com seus cadinhos dotados de trompas e martelos hidráulicos, os seus fornos e as suas oficinas de armeiro” (ANDRADE, 2021). Nesses trechos, além da atribuição simbólica a determinados elementos arquitetônicos, há também a ocorrência de écfrases arquitetônicas contemplativas, por exemplo, ao direcionar o olhar do leitor para o trabalho que estava sendo realizado nas minas de água escassa e barrenta, como se fosse um espectador assistindo a uma performance.

O eu lírico, no entanto, assume que “[a] cidade não avança nem recua. A cidade é parálitica. Mas, de sua paralisia provêm a sua força e a sua permanência. Os membros de ferro resistem à decomposição. Parece que um poder superior tocou esses membros, encantando-os. Tudo aqui é inerte, indestrutível e silencioso” (ANDRADE, 2021). Nesse fragmento, o cenário da pequena cidade

mineira é evocado tanto pelo seu aspecto material, o ferro, quanto pelo significado de resistência atribuído a ele. Na sequência, lemos:

Se a vida passasse depressa, a **estrada de ferro** já teria posto os seus trilhos na orla da cidade; à sombra do Cauê, **uma usina imensa** reuniria 10 mil operários congregados em cinquenta sindicatos, e alguma coisa como Detroit, Chicago, substituiria o **ingênuo traçado das ruas do Corte, do Bongue, dos Monjolos**. (ANDRADE, 2021, ênfase acrescentada)

Ao refletir com ares indistintos de progresso, lamento e crítica quanto à existência de uma “terceira e diversa Itabira” (ANDRADE, 2021), o poeta destaca, mais uma vez, transformações no urbanismo da vila de Utopia, ao especular sobre o surgimento da estrada de ferro, a construção de uma imensa usina ou a substituição do ingênuo traçado de ruas da cidade.

O escritor encerra a sua crônica sem poder dizer ao certo se culpa ou se agradece a Itabira pela tristeza que destilou em seu ser. O que podemos, de fato, extrair desse *tour* pela memória poética e, praticamente, tangível que o autor evoca da cidade do minério é a relação intrínseca entre ela e o poeta. A pesquisadora Ângela Rosa destaca: “A cidade marca o poeta, deixando nele suas inscrições, e o poeta escreve a cidade, com seus traços e signos, por meio de uma leitura recortada e fragmentada do espaço urbano” (ROSA, 2000, p. 23). Em *Vila de utopia*, Carlos Drummond de Andrade não apenas descreve sua cidade em diferentes épocas e aspectos, ele a revive.

CONCLUSÃO

O percurso aqui apresentado é apenas um dos possíveis recortes embasado na noção de écfrase arquitetônica permeada pela memória que entrelaça o passado e o presente diegético. O *tour* pela vila de Utopia do célebre itabirano viabiliza a investigação da consolidação de écfrases, já que o eu lírico reconstrói mentalmente sua cidade de origem por meio de memórias guardadas dos caminhos percorridos atribuindo à arquitetura e ao urbanismo um caráter afetivo. As análises empreendidas também demonstraram como as diferentes tipologias de écfrase arquitetônica – em especial a contemplativa, performativa, e simbólica – podem ser justapostas, evocando múltiplas percepções das obras arquitetônicas e paisagens urbanas na mente do leitor.

Vila de utopia revela diversas Itabiras, não apenas espacial e temporal, como moral e memorialmente transformada, conforme as múltiplas

perspectivas adotadas acerca da exploração do minério e suas implicações na vida de seus moradores, visitantes e até mesmo de seus leitores. O *tour* pela “casa espetacularmente azul” (ANDRADE, 2021) desencadeia memórias do passado, o flunar pelas ruas da vila indica o presente, e o observar da paisagem anuncia iminentes mudanças em seu entorno.

Em poucas palavras, a escrita drummondiana, mesmo em forma de crônica, é erguida pela memória na qual a cidade é ele e ele é a cidade. A vila é o poeta que (re)encontra-se em sua utopia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. Vila de utopia. In: _____. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2003, p. 212-213.

_____. *Vila de utopia*. Disponível em: <http://www.viladeutopia.com.br/vila-de-utopia/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

CLÜVER, C. Inter textos / interartes / inter mídia. *Aletria*, v. 14, Belo Horizonte, jul.-dez. 2006, p. 9-39.

_____. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as letras*, v. 19, n. 1, São Paulo, 2017, p. 30-44.

ELLESTRÖM, L. (Org.). *Beyond Media Borders*, v. 1: Intermedial Relations among Multimodal Media. 1. ed. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

_____. Transferência de características das mídias entre mídias diferentes. In: _____. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*¹¹. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2017, p. 229-239.

FÜHRER, H.; BANASZKIEWICZ, B. The trajectory of ancient ekphrasis. In: JEDLICKOVA, A. (Ed.). *On description*. Prague: Akropolis, 2014, p. 45-75

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

PINHO, M. H. S. C. *A crônica em Drummond: um gênero em trânsito*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Literatura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos inter-artes: desafios da arte contemporânea*, v. 1. Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2012, p. 15-45.

¹¹ Livro organizado por Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck e Glória Maria Guiné de Melo.

RODOLPHO, M. Um estudo dos procedimentos ecfrásticos. *Codex*, v.2, n.1, Rio de Janeiro, 2010, p.102-115.

_____. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2012.

ROSA, A. *Palavra e terra de Carlos Drummond de Andrade em O cometa itabirano*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Literaturas de Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

VIEIRA, M. Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as letras*, v. 19, n. 1, São Paulo, 2017a, p. 45-57.

_____. Écfrase arquitetônica: um modelo interpretativo. *Aletria*, v. 27, n. 2, Belo Horizonte, 2017b, p. 241-260.

_____. *Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

WEBB, R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey: Ashgate, 2009.



HISTÓRIA E MEMÓRIA EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO¹

HISTORY AND MEMORY IN *TERRA SONÂMBULA*, BY MIA COUTO

Caroline Prestes Kelm Gusmão²

Genivaldo Rodrigues Sobrinho³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 24 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: No romance *Terra sonâmbula*, uma das mais importantes obras da literatura africana do século XX, o escritor Mia Couto apresenta o processo pós-colonial de Moçambique com suas várias culturas, tradições e lugares. O enredo conta com duas histórias em um único romance, a história do velho Tuahir e do jovem Muidinga e a história de Kindzu registrada em cadernos. O cenário da narrativa é de um território devastado por uma guerra externa, contra a colonização portuguesa que vai de 1965 a 1975. O presente artigo pretende apresentar alguns espaços territoriais e personagens que transitam por esse território de guerra, com seus papéis sociais dentro da narrativa fabulosa.

Palavras-chave: *Terra sonâmbula*. Literatura moçambicana. Contexto histórico.

ABSTRACT: In the novel *Terra sonâmbula*, one of the most important works of 20th century African literature, the writer Mia Couto presents the post-colonial process in Mozambique with their various cultures, traditions and places. The literary plot has two stories in a single novel, the story of old Tuahir and young Muidinga and the story of Kindzu recorded in notebooks. The scenario of the narrative is that of a territory devastated by an external war, against Portuguese colonization from 1965 to 1975. The present article intends to present some spaces and characters that transit through this territory of war, with their social roles within the fabulous narrative.

Keywords: *Terra sonâmbula*. Mozambican literature. Historical context.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Genivaldo Rodrigues Sobrinho, Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop-MT, Brasil.

² Mestranda do Curso de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop-MT, Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/5999429625218520>

³ Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Professor do Mestrado em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop-MT, Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/4228843925496426> / <https://orcid.org/0000-0002-1645-861X>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

A obra literária *Terra sonâmbula* é publicada em 1992, mesmo período em que tem término a guerra civil de Moçambique, ex-colônia de Portugal. O desfecho do romance é elaborado retratando as necessidades de uma reconstrução civil dessa pátria. A narrativa literária fornece alguns elementos para uma melhor compreensão dessa sociedade e suas carências, estruturado pela disposição social dos personagens e pelos locais que os mesmos transitam. A obra não é apenas a mais famosa criação de Mia Couto, como também é considerada um dos melhores livros africanos do século XX.

O autor não fica apenas na abordagem externa relacionando o que está escrito no texto com o que está fora dele, mas ele mesmo vive o momento da história da guerra, uma vez que, morou em Moçambique. Filho de imigrantes portugueses, Antonio Emílio Leite Couto ou Mia Couto como ficou conhecido nasceu em 5 de julho de 1955, na cidade de Beira, Moçambique. *Terra sonâmbula* é o primeiro romance do autor moçambicano. No ano de 2016, o livro foi incluso como leitura obrigatória, juntamente com um conjunto do cânone literário, para seleção em um vestibular de uma das mais concorridas Universidades do Brasil, a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

O escritor é formado pelo ambiente, pelo meio e sua história tem uma relação intrínseca com todos os elementos abordados no romance. Ele visa captar a atenção de um público leitor do momento. Há uma denúncia em sua obra acerca do descaso para com a cidade e seus moradores resultado de duas guerras sangrentas que aconteceram na época, uma por sua independência nacional, outra pelo conflito interno de grupos armados que disputavam pelo poder político.

Esta literatura contemporânea é escrita em prosa poética e traz em seu enredo duas histórias em único romance, a história do velho Tuahir e do jovem Muidinga e a história de Kindzu retratada por seus cadernos, que são lidos pelos personagens da primeira história. O tempo que transcorrem as histórias não é determinado, porém a julgar pelo contexto parece acontecer dentro de dias. Por meio de relatos e rituais de alguns personagens há também um forte resgate das tradições africanas.

O neologismo é presente em todo o texto, uma característica marcante do autor. Ele traz novas palavras, a partir da junção de palavras já existentes ou atribui um novo sentido a essas palavras, como: **brincriação, sonâmbula, atarantonto, cambalinhlar, embriagordo** e mesmo em nomes próprios, como **Carolinda** e **Ruisonho**, como forma de aproximar o público leitor do cenário descrito e dos personagens.

A história dos dois personagens principais perpassa o contexto das guerras, as quais fizeram parte da formação de Moçambique. A história do jovem Kindzu tem como pano de fundo a guerra da independência nacional que ocorreu em 25 de junho de 1975 com ataques externos, já a história de Muidinga acontece no período da guerra civil, decorrente de conflitos armados entre dois partidos: a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). Segundo Macedo, tais forças políticas buscavam ou reconstruir a nação ou combater a maneira como era realizada essa reconstrução (MACEDO, 2015, p. 37).

O presente artigo tem por objetivo abarcar como o autor retrata a guerra civil que devastou a nação de Moçambique por 16 anos.

Os personagens são retratados como sobreviventes desse conflito armado que transitam por espaços físicos e sociais dentro de uma narrativa fabulosa. Mia Couto tenta retratar a cultura moçambicana com sua diversidade cultural por meio dos mitos, lendas e crenças africanas.

CONTEXTO HISTÓRICO, AUTOR E OBRA

As literaturas africanas de língua portuguesa “foram oferecidas na década de 1970, de forma pioneira como disciplinas optativas na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo” (PARDINI, 2012, p. 8). Por muito tempo tais literaturas não foram vistas como pertinentes ou relevantes para pesquisas acadêmicas. Em decorrência das várias lutas armadas pelas quais passaram os países de povos africanos que falam a língua portuguesa, pondera-se que há uma forte relação entre a literatura africana e a história e “embora cada país tenha suas especificidades, pode-se afirmar que o passado

colonial que os une possibilita uma leitura histórica e que a literatura não se equivocou de dialogar com essas características” (CIECOSKI, 2019, p. 525).

Para retratar o problema da guerra em Moçambique, Mia Couto escreve seu romance em prosa poética, estruturando-o em onze capítulos e mais onze cadernos e usa o gênero literário Realismo Fantástico, em que realidade, fantasia e sonho se misturam. Embora, conforme Candido, “a fantasia quase nunca é pura. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc.” (CANDIDO, 1999, p. 83). Ou seja, a ilusão pode ser concebida a partir de uma realidade distorcida da mente humana.

O cenário descrito no romance sofre várias transformações, seja porque a paisagem se move constantemente, seja porque seus personagens se deslocam no tempo e no espaço. Não só é apresentado um cenário como realidade social de um povo, o povo do próprio escritor, como também sua cultura, crenças, tradições, angústias, medos e sonhos.

O leitor é levado a um passeio o qual propõe a interação com a cultura sul africana por meio das páginas. O próprio título oferece um vislumbre do que poderá ser encontrado dentro da história, personagens andantes e paisagens inconstantes. Há essa transposição de espaço na obra literária, onde os personagens da primeira história: o velho Tuahir e o menino Muidinga, dormem avistando uma forma de paisagem e acordam com outra. “Lhe vou confessar, miúdo. Eu sei que é verdade: Não somos nós que estamos a andar. É a estrada” (COUTO, 1995, p. 165). O que é perfeitamente possível dentro da literatura.

Devido à guerra, as pessoas bem como a terra não conseguem descansar. Vivem em estado constante de alerta não dormem não tem paz, vivem sonâmbulos.

Conforme Pardini, acerca da cultura africana, “vale a pena lembrar, e talvez, sobretudo, a importância da literatura como agente de transformação social e como este papel crucial que também a mobiliza esteve sempre muito bem demarcado no cenário da literatura moçambicana” (PARDINI, 2012, p. 11).

A verossimilhança também é construída de forma tão lógica dentro do romance que é perfeitamente cabível, em dado momento, um anão cair no barco do personagem da segunda história, Kindzu. Em *Terra sonâmbula* essa realidade é aceitável, uma vez que, o gênero literário pertence ao realismo fantástico de narrativa fabulosa. Logo, não tem o compromisso de retratar a realidade como ela realmente é.

Porém, referente à produção literária de Mia Couto, apesar da narrativa ficcional a narrativa com seus personagens e lugares e espaços dialogam com um momento histórico determinado, o qual irá retratar sobre uma realidade social, no caso da presente obra a realidade de Moçambique. Sobre isso Rabello assevera que “adotando o romance, que é um gênero essencialmente europeu, Mia Couto consegue fazer dele uma expressão africana” (RABELLO, 2010, p. 65), ou

seja, o autor utiliza uma literatura criada pelo colonizador para descrever sobre a emancipação da colônia.

Acerca da escrita do autor, Pardini, traz que:

(...) em relação as situações vividas pelo escritor quando publicou suas primeiras obras e às relativas à sua inserção no cenário literário moçambicano, questões que envolvem a legitimidade “africana”, Mia Couto, quanto a isso, se remete novamente a uma experiência de leitura que não é restritiva na medida em que buscará em outros escritores (moçambicanos e não moçambicanos) as possibilidades de uma interlocução saudável e positiva. (PARDINI, 2012, p. 17, ênfase no original)

Pardini faz citação da opção do escritor por escolher autores nacionais e não nacionais que contribuíram ou ainda contribuem com suas obras, como João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, para citar alguns e que moldam sua escrita e acabam por influenciar seus trabalhos. Portanto, suas obras literárias voltam-se para as condições que a população passa impostas por duas grandes guerras e o resquício que a antiga colônia portuguesa deixou, a língua. Sobre essas variações linguísticas, Pardini traz que o autor “inspira-se em tais desdobramentos linguísticos, transferindo-os para sua escrita literária, definindo desse modo, o que podemos entender como a sua proposta de uma ficcionalização da língua portuguesa (...)” (PARDINI, 2012, p. 18). Logo, vê-se uma riqueza de palavras no processo de criação dessa obra literária, chamado de neologismo, que demonstra a “inovação, a criatividade e a originalidade do autor” (VUKOVAC, 2017, p. 19).

A respeito do processo de composição de novas palavras, Vukovac discorre que:

No processo de formação de neologismos, Mia Couto respeita as regras da afixação de língua portuguesa e aproveita-se dos afixos mais empregados na língua para criar novas palavras que não “corrompem” a língua, no sentido de dificultar a compreensão de palavras, mas junta às palavras já existentes a afixos que normalmente não se usam em respetivo contexto para nos dar uma nova nuance do significado ou pelo menos uma nova dimensão fonética. (VUKOVAC, 2017, p. 23, ênfase no original)

As palavras são possivelmente criadas para que o leitor possa se sentir parte do ambiente e para que possa refletir sobre a riqueza da língua e da

cultura desse país africano apresentado por meio de *Terra sonâmbula* e que possa assim, interagir com a história e o povo moçambicano.

TERRA SONÂMBULA

O livro vai relatar duas histórias diferentes que ao final, de forma excepcional vão se entrelaçar. Na primeira história, o jovem Muidinga que perdeu a memória depois de comer uma mandioca brava é retirado de um campo de refugiados pelo velho Tuahir. Segundo Concato, “durante a guerra civil de Moçambique (1975-1992), as pessoas perderam as referências identitárias, foram destituídas de suas casas, de seu espaço de pertencimento, perambulavam pelo país em busca de sobrevivência” (CONCATO, 2017, p. 81). Os dois personagens passam a fugir da guerra ao mesmo tempo em que Muidinga tenta encontrar seus pais e sua identidade. Boa parte da narrativa ocorre dentro de um ônibus incendiado, o machimbombo. O tema da morte aparece em vários momentos dentro da narrativa.

A segunda história é a do personagem Kindzu, retratada por meio de cadernos que ele escreveu e que são encontrados por Muidinga ao lado de um cadáver, ao encontrar os cadernos o jovem lembra-se que sabe ler. Conforme Concato, “Kindzu é um narrador *en abyme*, pois os cadernos contam sua história por meio de um narrador onisciente (o próprio Kindzu)” (CONCATO, 2017, p. 76). Nesses cadernos, o personagem relata a perda de familiares e amigos. Primeiro, Junhito, seu irmão mais novo desaparece, depois seu pai Taímo morre devido ao alcoolismo e sua mãe passa a ignorá-lo e a cozinhar para seu marido morto. E o amigo comerciante um árabe chamado Surendra Valá deixa a aldeia com a esposa, quando tem seu comércio incendiado. Ao procurar abrigo na antiga escola, descobre que seu professor e amigo havia sido assassinado. Depois de tantas perdas, Kindzu decide partir e se tornar um guerreiro naparama, um justiceiro.

O processo de independência do país é mencionado na obra no primeiro caderno de Kindzu, onde seu pai faz o anúncio do término dessa guerra e decide dar o nome do filho mais novo de Vinticinco de Junho (COUTO, 1995, p. 19). Conforme Ciecowski, a data de vinte e cinco de junho é uma forte evidência do dia da independência do país de Moçambique (CIECOSKI, 2019, p. 528).

A guerra vai aumentando dentro da narrativa, bem como o número de corpos estendidos pelo caminho. Casas e comércios são deixados para trás com suas paredes cheias de balas e as ruas são tomadas pelo mato. Os corpos dos mortos também são deixados pelo caminho e acabam se misturando com a paisagem. Além do conflito armado provocado pelo povo do próprio país, há a forte presença do colonizador representado pelo português Romão Pinto, que mesmo depois de morto continua assombrando os vivos. Oliveira traz essa presença, ponderando que:

Como em todos os colonialismos europeus, os portugueses, para defender seus interesses econômicos e para melhor controlar e dominar as populações africanas, impuseram-se ideológica e culturalmente, nas grandes cidades, nas zonas de maior interesse econômico e turístico. Tentaram, outrossim, sufocar a diversidade cultural e agudizar as contradições e as rivalidades entre os vários grupos étnicos, visando, dessa forma, a impedir a construção de qualquer manifestação nacional e tornar possível a simples ideia ou sonho de uma nação moçambicana. (OLIVEIRA, 2009, p. 103)

A autora aborda sobre a cultura do colonizado que é inferiorizada e suprimida pela cultura do colonizador, podendo ainda ser negada ao passo que é tida como desnecessária.

Segundo Maciel, “o estrangeiro dominava a língua escrita e esta era sua grande arma, uma forte estratégia de dominação” (MACIEL, 2011, p. 85). Vemos claramente a discriminação, violência e exploração do povo moçambicano pelo colonizador português na personagem de Romão Pinto, que abusou da filha adotiva em vida e na pós-morte continua explorando o povo moçambicano.

Oralidade e escrita estão presentes na obra para fazer um resgate da cultura do povo desse país. Na primeira história, Muidinga lê os cadernos para Tuahir e na segunda história Kindzu descreve sua história nos cadernos. Dentro da cultura africana tem-se muito forte a tradição da oralidade onde uma pessoa mais velha conta histórias dos antepassados aos mais novos. Em *Terra sonâmbula* vemos essa marca, pois sempre aparecem pessoas mais velhas fazendo relatos aos mais novos, uma exceção é o jovem Muidinga que conta as histórias dos cadernos para um homem mais velho.

Há uma grande importância estabelecida entre oralidade e literatura. Conforme Maciel, por meio da língua há a possibilidade de transmitir de uma geração para outra os valores, os princípios, as crenças e toda a história de uma geração, preservando e estabelecendo a cultura de um povo (MACIEL, 2011, p. 81). Como *Terra sonâmbula* é marcado por um contexto de guerra civil e nacional, das vozes do narrador e dos personagens há a possibilidade de materialização das vozes dos ancestrais que emergem como forma de rerepresentar e perpetuar a identidade cultural do povo moçambicano extraviada pelo colonizador durante o período colonial.

Acerca da questão da oralidade, Concato assevera que:

Percebe-se uma preocupação e um resgate de costumes que a tradição regional africana tem como forte característica, a partilha oral de tradições, histórias e conceitos buscados na fonte animista da sabedoria única do universo, não religiosa,

mas primordial, em que a natureza é o todo para onde tudo se volta – de onde tudo vem, cresce e se transforma, (re)tornando-se universo, natureza. Identificar as marcas da oralidade como um todo dentro de uma parte transforma a visão da narrativa, faz despontar descrições com seus graus associativos, estabelecendo dessa forma as relações de sentido. (CONCATO, 2017, p. 75)

A autora assevera que a contação de histórias é quem faz o resgate e a transferência das tradições dentro da cultura de uma geração para a outra, bem como irá fazer um relato dos espaços das localidades por meio de elementos da natureza trazidos nessas histórias.

O mar é um elemento que vai aparecer muitas vezes no decorrer da narrativa. Ele surge quando alguém morre e então são realizadas cerimônias fúnebres na água. Kindzu veleja pelo mar ao buscar um novo rumo para sua vida. Farida, com quem Kindzu tem um romance, se refugia em um navio em alto mar e espera que ele encontre seu filho desaparecido Gaspar, fruto de um abuso de seu pai adotivo Romão Pinto. Em muitas culturas, o mar está relacionado à representatividade de renovação, vida ou morte.

Acerca de outro elemento que percorre a história, o sonho, Rabello traz que “é interessante perceber como, desde o próprio título do romance, *Terra sonâmbula* põe em relevo a dimensão do sonho, da miragem, da inconsciência e da vigília, tão importantes dentro da construção textual” (RABELLO, 2010, p. 70). Oliveira também pondera que “sonhar é buscar refúgio para o sofrimento, é buscar esperança onde não há pistas que levem a ela, é ter a coragem de ousar buscar caminhos para suportar o tormento que parece não ter fim” (OLIVEIRA, 2009, p. 105). Assim, o sonho vai trazer para os personagens a expectativa de dias melhores.

Dentro da narrativa, existem ainda outros personagens: Nhamataca, amigo de Tuahir, acredita ser capaz de cavar um rio, porém é tragado por uma enchente; e Siqueleto, o único indivíduo que permaneceu em sua aldeia e, depois de pegar numa armadilha Tuahir e Muidinga, diz que os vai “semear”, pois “ele quer companhia, quer que nasça mais gente” (COUTO, 1995, p. 80). Porém, depois que descobre que o rapaz sabe escrever, pede-lhe que escreva seu nome em uma árvore:

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jarro de sangue repuxa da orelha. Ele vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente. (COUTO, 1995, p. 84)

Neste trecho, é possível ver o realismo fantástico na obra. O autor traz uma narrativa fabulosa para discorrer sobre esperança, ele faz uma alusão à morte para relacionar a geração da vida, uma vez que, para haver o nascimento da planta deve haver a morte da semente. Nesse caso, o próprio personagem se torna do tamanho de uma semente como forma de dizer que a aldeia continuaria a existir.

Dentre tantas lendas da cultura africana, há ainda uma sobre a tradição de que não pode haver crianças gêmeas dentro da aldeia, pois o “nascimento de gêmeos é sinal de grande desgraça” (COUTO, 1995, p. 85). Ao nascerem gêmeas em uma tribo, pedem para a mãe matar uma delas e a expulsam. Mãe e filha passam a morar no mato onde são alimentadas por tia Euzinha, que mais tarde revela a Farida que na verdade sua irmã gêmea está viva. Por causa de uma drástica seca, levam a mãe de Farida para um ritual com o propósito de trazer chuva para a aldeia, mas ela não volta. Farida foge e é acolhida por um casal de portugueses, Dona Virgínia e Romão Pinto.

Surgem ainda as idosas realizando cerimônias sagradas para espantar os gafanhotos das plantações, porém o rito não poderia ser visto por nenhum homem. Ao perceberem que o jovem Muidinga presencia o ritual as velhas o violentam sexualmente e Tuahir explica que “a chegada de um intruso quebrou os mandamentos da tradição” (COUTO, 1995, p. 123-124). Temos também a personagem Carolinda, mulher do administrador Estevão Jonas, irmã gêmea de Farida e que também terá um caso com Kindzu. E Juliana Bastiana, uma prostituta cega, que indica Quintino como guia para levar Kindzu até um dos campos de refugiados onde possivelmente estaria Gaspar.

Nos últimos capítulos Muidinga e Tuahir encontram-se em um pântano e Tuahir começa a adoecer. Os dois descobrem uma canoa, que era do pai de Kindzu a qual leva seu nome, Taímo. O velho deita e pede para o menino o empurrar para a água, pois não quer morrer na terra.

Neste ponto, as duas histórias são unidas pelos cadernos. A narrativa termina com Kindzu tendo um sonho em que ele se transforma no guerreiro que almejava ser. “Me certifiquei: eu era um naparama” (COUTO, 1995, p. 144). Ele salva seu irmão Junhito e mais à frente encontra um ônibus queimado e diz ver o filho de Farida, Gaspar com seus cadernos nas mãos.

Por fim, pode-se concluir que o que havia sido proposto no início da narrativa acontece no final. Muidinga ao apoderar-se dos cadernos de Kindzu ganha uma consciência com um passado cheio de histórias, tradições e sonhos e acaba por construir uma identidade a partir do que lhe fora emprestado, os relatos de Kindzu. E Kindzu, encontra o filho de Farida, seu irmão Junhito e finalmente se torna um naparama para poder ajudar seu povo e acabar com as injustiças as quais presenciou.

Os cadernos, portanto, são o vínculo de ligação entre duas histórias em um movimento de vai e vem, que trazem personagens que

representam uma nação em reconstrução identitária. Um dos personagens, Muidinga, mediante as memórias emprestadas representa a aquisição de um passado cheio de histórias ao passo que o outro, Kindzu, cria expectativas de um futuro em meio a tantas perdas e sofrimentos.

CONCLUSÃO

O autor mediante a história de vida dos personagens e suas peculiaridades propõe uma aproximação entre leitor e obra que denota um envolvimento não apenas visual, mas psicológico à medida que as histórias se entrelaçam por meio do diálogo em um vai e vem no tempo. Apesar de haver partes ficcionais na trama, Mia Couto se preocupa com a veracidade histórica de seu país, Moçambique. Há uma apreensão de que os personagens se movam para que nesse movimento a vida se faça neles.

Por meio da narrativa de *Terra sonâmbula*, o autor busca não apenas retratar o contexto histórico dos dez anos de guerra anticolonial (1965-1975) e dos dezesseis anos de guerra civil (1976-1992) em seu país, como também resgatar a identidade de sua nação pós-guerra por meio das tradições culturais trazidas dentro das histórias narradas pelos personagens.

A guerra, que assolou o país, afetou direta ou indiretamente os personagens das duas histórias narradas: todos acabam envolvidos em contextos de perdas, seja de um ente da família seja da própria identidade. Também parecem ir de qualquer lugar para lugar algum, alimentando sonhos e contando histórias na expectativa de aplacar um pouco do sofrimento causado pela destruição. Porém, Mia Couto faz de forma engenhosa um resgate da cultura identitária do povo desse país por meio da tradição oral e escrita. Ao mesmo tempo em que ele tenta apresentar uma solução para os personagens principais envolvidos nessa trama, sensibiliza o leitor da condição dessa terra e dessa gente.

Assim, o escritor perpassa o romance com a expectativa de que será por meio da contação das histórias, dos sonhos, das tradições e das vivências pessoais e coletivas que será possível a reconstrução do país como nação livre.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *Remate de males*, número especial, São Paulo, 1999, p. 81-89.

CIECOSKI, A. S. Terra sonâmbula: os caminhos da guerra civil de Moçambique através da obra de Mia Couto. *Eventos pedagógicos*, v. 10, n. 1, Sinop, jan./jul. 2019, p. 521-535.

CONCATO, C. A estrutura narrativa em Terra Sonâmbula, de Mia Couto. *Cadernos de pós-graduação de Letras*, v. 17, n. 2, São Paulo, jul./dez. 2017, p. 72-84.

COUTO, M. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

MACIEL, L. R. M. B. da S. Vozes que retratam a história do povo moçambicano em Terra sonâmbula, de Mia Couto. *Cadernos CESPUC de pesquisa*, v. 1, n. 21. Belo Horizonte, dez. 2011, p. 80-88.

MACEDO, V. M. C. de. *Memórias, silêncios e intimidades: sobre a política contemporânea em Moçambique (1975-2015)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

OLIVEIRA, A. M. A. dos S. As impermanências da paisagem em Terra Sonâmbula: sonho e resistência. *Revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana*, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, abr. 2009, p. 102-112.

PARDINI, A. B. *Terra sonâmbula, O último vôo do flamingo e O outro pé da sereia: letras do sonho, páginas da terra* em Mia Couto. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RABELLO, M. C. P. A construção da identidade em Terra Sonâmbula, de Mia Couto. *Revista Cadernos CESPUC de pesquisa*, v. 1, n. 21. Belo Horizonte, dez. 2010, p. 64-71.

VUKOVAC, V. *Neologismos em Mia Couto*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Línguas Românicas, Universidade de Zagreb, Zagreb, 2017.

*Chamada e Normas
para Publicação
V. 24, n. 2*



CHAMADA E NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

CALL AND GUIDELINES FOR PUBLICATION

Acesse esta Chamada e as Normas para Publicação pelo QR Code:



A Revista *Scripta Alumni* é uma publicação eletrônica semestral dos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade.

Qualis Capes B3, área de Letras e Linguística.

ISSN: 1984-6614 / eISSN: 2676-0118

O periódico tem como objetivo promover e divulgar a produção acadêmica de graduandos, mestrandos e doutorandos — da Uniandrade e de outras IES —, além de incentivar a troca de ideias e a reflexão crítica sobre os estudos literários, nos mais diversos campos artísticos ligados à literatura, tais como: cinema, teatro e dramaturgia, pintura, entre outros.

Em breve, a *Scripta Alumni* lançará o v. 24, n. 2, correspondente ao segundo semestre de 2021. Os interessados em publicar artigos devem fazer a submissão até **12 de setembro de 2021**, por meio da plataforma eletrônica da revista:

<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index>

Serão aceitos: artigos de graduandos e pós-graduandos (até dois autores); e artigos de autoria conjunta (orientador e um orientando). Não serão aceitos



trabalhos que não informarem o nome de um professor orientador. Também não serão aceitos artigos de autores que não sejam alunos. Para o v. 24, n. 2, serão aceitos artigos que atendam ao tema **Literatura sem fronteiras**. Com base nesse tema, os textos podem abordar algumas das questões aqui sugeridas: 1) Tradução. 2) Expansão do livro e da literatura no universo *on-line*, incluindo as *lives*, que se popularizaram desde 2020. 3) Interculturalidade. 4) Literatura e intermídia. 5) Extravasamento das fronteiras em gêneros como ficção científica, literatura fantástica, mitos, lendas, contos de fada, etc. 6) Literatura e suas relações interdisciplinares com áreas como História, Filosofia, Psicologia, entre outras. 7) Literatura comparada. 8) Literatura-mundo. Outros temas, não citados aqui, também serão bem-vindos, desde que sejam relevantes para o dossiê proposto nesta chamada.

Link de acesso à plataforma para o envio de trabalhos:

<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index>

Endereço eletrônico para contato:

scripta.alumni@uniandrade.edu.br

Os artigos submetidos à avaliação do Conselho da revista Scripta Alumni devem obedecer às seguintes normas:

1) ASPAS SIMPLES: Devem ser usadas apenas em trechos entre aspas duplas, para sinalizar termos que estão entre aspas duplas no texto original. Ex.: "O significado do termo 'novela', nesse contexto (...)."

2) CITAÇÃO DE UM AUTOR EM OUTRO. Ex.: (DRUMMOND, citado em BRAYER, 1978, p. 101).

3) CITAÇÕES: Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas. Citações com mais de 4 linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas a 6 cm da margem esquerda da página, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 10 e não conter aspas. Não colocar ponto depois dos parênteses que indicam a fonte, nas citações longas. Citações em língua estrangeira devem ser traduzidas em nota de rodapé. Após a primeira nota de tradução, informar o nome do tradutor.

4) DESTAQUES NAS CITAÇÕES: As expressões "ênfase acrescentada" ou "ênfase no original" devem vir logo depois do número da página. Ex.: (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase no original).

5) **DIVISÕES DO TEXTO:** O texto deve conter as partes intituladas "Introdução", "Conclusão" e "Referências". O desenvolvimento deve ser redigido em dois ou mais blocos, sendo que cada um deles deve ter título próprio. As partes do texto não devem ser numeradas. O título de cada parte do texto deve ser alinhado à esquerda e redigido em caixa alta, sem negrito. Usar 2 espaços entre o fim do texto anterior e o novo título; usar 1 espaço apenas entre o título e o início do texto seguinte. Não iniciar/encerrar partes do artigo com citações, nem com figuras.

6) **ENVIO DO ARTIGO:** O artigo deve ser inserido na plataforma:

<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index>

O formato do texto deve ser "Word" (modo de compatibilidade). Não serão aceitos trabalhos enviados por e-mail. Para saber mais sobre como se cadastrar em nosso site e/ou sobre o processo de submissão do trabalho, acesse o link abaixo:

<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/about/submissions#onlineSubmissions>

7) **EPÍGRAFE:** Deve vir após o título da parte a que se destina a epígrafe, alinhada à direita, em itálico, sem aspas. Na linha seguinte, informar o nome do autor, entre parênteses, sem itálico e alinhado à direita. Ex.:

Mesmo ao jantar é preciso conhecer a literatura.

(Petrônio)

Caso o autor queira informar nome e ano da obra, bem como a página de onde a epígrafe foi tirada, incluir isso em nota de rodapé, e não nos parênteses. Entre os parênteses, deve vir apenas o nome do autor.

8) **ESPAÇAMENTOS:** 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

9) **FIGURAS:** Devem vir centralizadas e trazer legenda, também centralizada, em letra Arial 9 e espaçamento simples, com as seguintes informações: Número da figura, título e fonte. Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas legendas. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link. As fontes das imagens devem ser citadas, de modo completo, na lista de "Referências". Quando houver figuras em sequência, elas devem ser dispostas uma abaixo da outra.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é eletrônica:

Figura 1: *Il paese della cuccagna*.
Disponível em: <site consultado>.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é impressa:

Figura 2: *Lavadeiras*. (ANDERSEN, 1983, p. 302)

10) NOTAS: Usar apenas notas de rodapé (não são admitidas notas de fim), em letra Arial 9 e espaçamento simples. Caso haja transcrição de trechos nas notas, usar aspas e informar a referência logo após a citação, incluindo, entre parênteses, sobrenome do autor em caixa alta, ano e número da página. As notas não devem ser usadas para indicar as referências completas das citações. Essa função cabe à última parte do artigo, intitulada "Referências".

11) NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO: Os artigos submetidos à análise do conselho editorial devem seguir as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa. O conselho reserva-se o direito de recusar textos que não atendam a este item ou que apresentem muitas incorreções.

12) PAGINAÇÃO: As páginas do artigo não devem ser numeradas.

13) REFERÊNCIAS: Sob o título "Referências", constituem a última parte do artigo. Devem ser apresentadas em ordem alfabética, depois da "Conclusão". Seguem exemplos e normas que devem ser usados nas "Referências":

a) Autores: O(s) primeiro(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) ser abreviado(s). Ex.: GOMES, C. Quando houver dois ou mais autores, separar os nomes usando ";" (o "&" não deve ser usado). Ex.: GUINSBURG, L.; FERNANDES, S. Quando duas ou mais obras do mesmo autor fizerem parte das "Referências", usar um traço de cinco espaços da tecla do sublinhado para indicar a autoria, a partir da segunda obra. Ex.:

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

b) Coleção: Deve ser informada ao final da referência, entre parênteses.

CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1. São Paulo: Ática, 1992. (Coleção Arte de todos os tempos).

c) Edição: Pode ser informada logo após o título, neste formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed.

d) Editora: Apenas o nome da editora deve ser citado. Não incluir antes dele a palavra "Editora" ou a abreviatura "Ed.".

e) Modelo de entrada para artigos publicados em revistas e periódicos:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 2003, p. 101-124.

Observar a ordem das informações: autor, título do texto, título do periódico, volume, número, cidade, data e número de páginas.

f) Modelo de entrada para filmes:

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

Observar a ordem das informações: nome do filme com a primeira palavra em caixa alta (ou com as duas primeiras em caixa alta, se a primeira for artigo), direção, país de origem, nome do produtor, nome do distribuidor, ano, quantidade e tipo de mídia e número de minutos entre parênteses.

g) Modelo de entrada para livros:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

h) Modelo de entrada para textos eletrônicos:

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.

Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas referências. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link.

No corpo do artigo, para citar a fonte de textos eletrônicos, utilizar, entre parênteses, apenas o sobrenome do autor e a data de acesso (não usar a data de publicação do texto). Ex.: (LIMA, 2006).

i) Modelo de entrada para textos impressos:

CASTANHO, A. Como fazer projetos. In: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002, p. 20-34.

Nesse exemplo, observar que apenas o título do livro deve ser grafado em itálico. O título do texto não recebe itálico. Além disso, depois do ano, é preciso acrescentar o número das páginas inicial e final do texto consultado.

j) Modelo de entrada para e-books:

SMITH, V. L. *Hosts and guests: The anthropology of tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989. Disponível em: <http://abc.net-plublication>. Acesso em: 16 abr. 2007. (Edição Kindle).

No corpo do artigo, para citar a fonte de e-books, utilizar, entre parênteses, apenas o sobrenome do autor e a data de publicação. Ex.: (SMITH, 1989).

l) Modelo de entrada para séries:

GLITCH. Direção: Emma Freeman. AUS, 2015. Matchbox Pictures; Netflix (2 temporadas).

Observar a ordem das informações: nome da série com a primeira palavra em caixa alta (ou com as duas primeiras em caixa alta, se a primeira for artigo), direção, país de origem, ano, nome do produtor, nome do distribuidor e número de temporadas entre parênteses.

m) Modelo de entrada para faixas de CD (1) e para CD inteiro (2):

Exemplo 1: MONTE, M. Vilarejo. In: _____. *Infinito particular*. EMI Music Brasil, 2006, faixa 2.

Exemplo 2: MONTE, M. *Infinito particular*. EMI Music Brasil, 2006, 1 CD.

Caso a música ou o CD seja de uma banda, apenas o primeiro nome deve vir em caixa alta. Exemplos:

CAPITAL Inicial.

ROLLING Stones.

n) Modelo de entrada para trabalhos de conclusão, dissertações e teses:

CLAUDINO, R. *Palavra e imagem no século XXI*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

o) Organização: Em coletâneas, o nome do organizador deve abrir as referências. Nesse caso, depois do nome, deve-se incluir "(Org.)". Ex.: SEVERO, T. (Org.). *Estudos sobre textualidade*.

p) Referências duplas: Não devem ser usadas. Em caso de artigos publicados em periódicos, mas acessados eletronicamente, deve-se seguir o "Modelo de entrada para textos eletrônicos" (ver item 13 h).

q) Subtítulos: Não devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *O pós-dramático*: Um conceito operativo?

r) Títulos: Devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *Metodologia científica*.

s) Tradução: Após o título, citar o nome do tradutor da obra, que deve ser antecedido pelos termos "Tradução de". Ex.:

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

t) Volume: Deve ser informado logo após o título, neste formato: CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1.

14) REFERÊNCIAS DOS TRECHOS CITADOS: Depois das citações (e não antes), incluir, entre parênteses e separados por vírgula, sobrenome do autor em caixa alta, ano de publicação e número da página. Ex.: (MILLER, 2003, p. 45). Não informar o ano da obra antes da citação, para não repetir a informação. Quando a fonte de uma obra já estiver mencionada no parágrafo, de modo completo, basta colocar, nas demais fontes do parágrafo, o número da página, usando apenas: (p. 45). Entretanto, ao iniciar novo parágrafo, a fonte deve novamente ser informada de modo completo. Todos os trechos transcritos no artigo, sejam de textos impressos, eletrônicos, filmes, etc., devem informar as referências entre parênteses.

15) RESUMOS E PALAVRAS-CHAVE: Primeiro devem ser apresentados em português e depois em inglês. Devem respeitar o limite de 100 a 120 palavras e devem ser colocados logo após o título do artigo e antes da "Introdução". As palavras "Resumo" e "Abstract" devem vir em caixa alta e negrito. Os termos "Palavras-chave" e "Keywords" devem vir em caixa baixa e negrito. Depois de cada resumo, incluir as palavras-chave (de 3 a 6), separadas por ponto final. Ex.: **Palavras-chave:** Intermedialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

16) SUPRESSÃO DE TRECHOS NAS CITAÇÕES: Usar reticências entre parênteses: (...). As reticências entre parênteses devem ser usadas inclusive nas citações que iniciam com letra minúscula, o que indica que houve a supressão do início do trecho transcrito.

17) TAMANHO DO ARTIGO: Mínimo de 10 páginas e máximo de 20 páginas.

18) TIPO E TAMANHO DAS LETRAS: Arial 12 no texto. Arial 10 nos resumos e nas citações longas.

19) TÍTULO DO ARTIGO: Caixa alta, sem negrito e centralizado, antes do resumo em língua portuguesa. Deve ser apresentado o título em português, seguido do título em inglês.

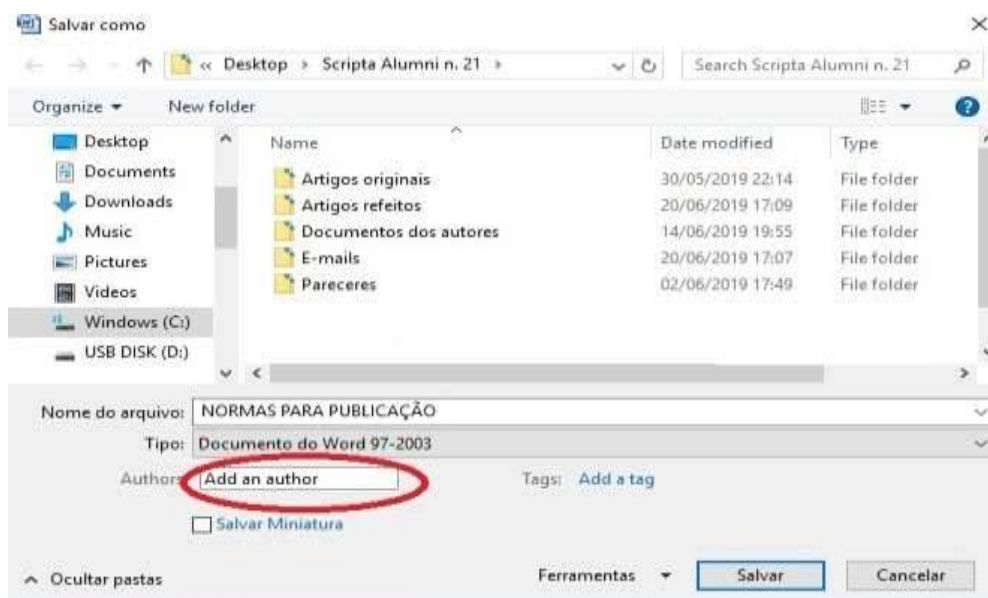
20) TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Quando aparecerem no corpo do texto, devem ser grafados sem aspas e em itálico. Independentemente do fato de serem em língua portuguesa ou estrangeira, devem ter inicial maiúscula apenas a primeira palavra do título e os substantivos próprios. Todos os títulos, sem exceção, devem ser grafados em itálico, sem importar o fato de ser poema, romance, conto, etc.

21) TRADUÇÃO DE TRECHOS CITADOS: Caso o autor do artigo tenha traduzido trechos de obra escrita em língua estrangeira, informar isso em nota de rodapé vinculada à primeira tradução. Não usar “Tradução minha” ou “Tradução nossa”.

IMPORTANTE:

- Os trabalhos submetidos à análise do Conselho Editorial da Revista devem obedecer rigorosamente às normas de publicação, pois a formatação é um critério eliminatório. O Conselho Editorial da *Scripta Alumni* reserva-se o direito de recusar os artigos que não atendam às regras estipuladas acima.
- Os autores poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.
- Trabalhos em coautoria devem ser escritos, no máximo, por dois autores.
- Todos os autores devem fornecer os dados de identificação abaixo (do trabalho, do(s) autor(es) e do professor orientador) de modo completo, em arquivo separado. Esses dados devem ser postados, no site da revista, como “Documento Suplementar”. Em razão disso, no artigo não deve aparecer nenhum dado de identificação: nem o(s) nome(s) do(s) autor(es), nem do orientador. Por isso, antes de salvar o arquivo, deve-se apagar o nome do autor, clicando sobre a caixa indicada na figura a seguir:





Depois de se certificar de que o nome do autor do arquivo foi apagado, basta clicar em "Salvar".

As informações de autoria e orientação devem constar apenas do "Documento Suplementar" (em formato "Word" e modo de compatibilidade), para que seja priorizado o processo de avaliação cega. Dados que devem constar do arquivo de identificação:

1. TÍTULO DO ARTIGO:

2. DADOS DO AUTOR:

Nome (completo e por extenso):

E-mail:

Nível que está cursando (Graduação, Mestrado ou Doutorado):

Nome do Curso:

Instituição de origem:

3. DADOS DO ORIENTADOR:

Nome (completo e por extenso):

E-mail:

Instituição:

Titulação (incluindo a área e a instituição):

Não serão aceitos artigos com dados de identificação incompletos.

Não serão aceitos artigos sem designação de um orientador.

Na ocasião do envio dos pareceres, o e-mail será obrigatoriamente enviado pela editora da revista, com cópia para o professor orientador.

Os autores da revista devem ser alunos (de graduação, mestrado ou doutorado), com matrícula ainda vigente. Trabalhos de autores que já concluíram os estudos não serão considerados pelo Conselho desta revista.

- Para saber mais sobre o envio do “Documento Suplementar” e as demais etapas do processo de submissão, em nossa plataforma eletrônica, acesse o link abaixo:

<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/about/submissions#authorGuidelines>



CALL AND GUIDELINES FOR PUBLICATION

The *Scripta Alumni* Journal (ISSN 1984-6614 / eISSN 2676-0118), with B3 concept in Qualis Capes, is a semiannual electronic publication of the Master and Doctorate Courses in Literary Theory at the Campos de Andrade University Center (UNIANDRADE).

Until January 2022, *Scripta Alumni* will publish the v. 24, n. 2, corresponding to the second half of 2021. For this issue, articles that discuss the topic **Literature without borders** — generally associated with: 1) Translation. 2) Expansion of books and literature in the online universe, including lives, which became popular since 2020. 3) Interculturality. 4) Literature and Intermedia. 5) Breaking boundaries in genres such as science fiction, fantastic literature, myths, fairy tales, etc. 6) Literature and its interdisciplinary relationships with areas such as History, Philosophy, Psychology, among others. 7) Comparative Literature. 8) World Literature. Other topics, not mentioned here, are also welcome, as long as they are relevant to the dossier proposed in this call.

Authors interested in publishing articles must submit the paper until **September 12, 2021**, through the journal's electronic platform.

The papers must be submitted exclusively on the page:

<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/index>

E-mail address for contact:

scripta.alumni@uniandrade.edu.br

The authors interested in collaborate with the *Scripta Alumni* Journal must verify the compliance of the submission concerning these norms:

- a) The articles must be edited in the formats .doc or .docx.
- b) The texts must be edited in this format: A4 size sheet; between 10 and 20 pages; title (capitalized and centralized); abstract (using 100-120 words) and keywords (3 to 6) in Portuguese and in English.
- c) Font size: Arial 12 in the text; and Arial 10 for abstracts, keywords, footnotes and long citations.
- d) Long citations, with more than 4 lines, must be separated from the paragraph.



e) Leading space: 1.5 in the body of the text; and 1.0 for abstracts, keywords, footnotes and long citations.

f) After abstracts and keywords, the articles must have the following parts (without number): Introduction; Development (divided into at least two parts); Conclusion; and References.

g) The articles must not be paginated.

h) If the paper contains images, all figures must present: numbering, subtitle and source consulted.

i) Footnotes should be used only if necessary.

j) In quotes, to suppress passages, use: (...).

k) Foreign languages and Latinisms: in italics.

l) Highlights: in bold.

m) All titles (novels, short stories, essays, plays, films, poems, etc.) must be in italics.

n) After each quote, inform the source consulted, in this format: (MILLER, 2003, p. 45).

o) Some examples of References:

Books or texts by the same author:

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

Journal's articles:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 2003, p. 101-124.

Movies:

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

Books:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

Digital texts:

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.

Chapters:

CASTANHO, A. Como fazer projetos. In: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002, p. 20-34.

p) The papers submitted must not contain in the body of the text any mention of authorship or academic affiliation. These informations should only appear in the file called Supplementary Document.

q) The Supplementary Document file must contain the following items:

1. ARTICLE'S TITLE:

2. AUTHOR DATA:

Student's name:

E-mail:

Level you are attending (Undergraduate, Master or Doctorate):

Course Name:

Affiliation / Academic institution:

3. PROFESSOR ADVISOR DATA:

Professor's name:

E-mail:

Affiliation / Academic institution:

Degree (including area and institution):

r) Articles with incomplete identification data will not be accepted.

s) Articles will not be accepted without the appointment of a professor advisor.

t) The authors interested in collaborate with the Scripta Alumni Journal must be students.

u) Authors may submit only one work for publication per year.

v) Co-authored works must be written by a maximum of two authors.

x) *Scripta Alumni* Journal does not charge publication fee.

