

Revell

Revista de Estudos Literários da UEMS



**Ficção contemporânea e arquivos:
o documento ressignificado pela arte**

2021 - V.2 - Número 29
ISSN 2179-4456

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

REITOR

Laercio de Carvalho

VICE-REITOR

Celi Corrêa Neres

GERENTE DA UUCG

Djanires Lageano Neto de Jesus

EDITOR-CHEFE DA REVELL

Andre Rezende Benatti

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ruberval Franco Maciel

COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti

Marlon Leal Rodrigues

Antônio Carlos Santana

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

CONSELHO EDITORIAL

- Alessandra Correa De Souza – UFS
Altamir Botoso - UEMS
Andre Rezende Benatti - UFRJ
Ángeles Mateo Del Pino – ULPGC - Espanha
Antonio Roberto Esteves - UNESP/Assis
Ary Pimentel - UFRJ
Danglei De Castro Pereira - UnB
Daniel Abrão – UEMS
Elanir França Carvalho – UFPA
Eliane Maria de Oliveira Giacon – UEMS
Fabio Dobashi Furuzzato – UEMS
Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California
Gustavo Costa - Texas Tech University
Gregório Foganholi Dantas – UFGD
José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba
Karl Erik Schøllhammer - PUC/Rio
Leoné Astride Barzotto - UFGD
Livia Santos de Souza - UNILA
Lucilene Soares da Costa - UEMS
Lucilo Antonio Rodrigues - UEMS
Magdalena González Almada – UNC – Argentina
María Angélica Semilla Durán - Universidad Lumière Lyon 2 - França
Marcio Antonio de Souza Maciel - UEMS
Miguel Ángel Fernández – UNA - Paraguai
Milena Magalhães - UFESBA
Monica Barrientos - UTEM - Chile
Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos – UFGD
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina - UFRJ
Ramiro Giroldo - UFMS
Ravel Giordano de Lima Faria Paz - UEMS
Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS
Sílvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ
Susanna Busato - UNESP/IBILCE

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL ISSN: 2179-4456

EDITORES DO NÚMERO

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez – Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil (*In Memoriam*)

Prof. Dra. Sueli Maria Coelho – Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil

CAPA

Renan Dalago

DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO

Andre Rezende Benatti

REVISOR

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

Apresentação - homenagem a Graciela Ravetti

Sueli Maria Coelho.....08

A metaficção historiográfica em *Machado*, romance de Silviano Santiago

Thiago Bittencourt.....13

Arquivo, guerra e entretenimento: Pynchon como literatura documental a partir de Derrida e Kittler

Leonardo Petersen Lamha.....36

Entre o real e o ficcional: metamorfoses e ressignificações em *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, de César Aira

Taynara Leszczynski.....57

Formação ambivalente da autonomia do sujeito e sua ruptura trágica em *De mim já nem se lembra*

Pedro Barbosa Rudge Furtado.....77

Jules Verne, titã moderno. uma extraordinária viagem ao centro da documentação

Junia Barreto

Pedro Henrique Alcântara.....99

Kadish literário: a literatura contemporânea como meio de arquivamento e ressignificação de acontecimentos históricos

Airton Pott

Ivânia Campigotto Aquino.....138

Memória e (res)sentimento: instantes do massacre da Coréia do Sul

Renan Kenji Sales Hayashi.....165

O arquivo literário e a ficção contemporânea: contos inéditos de uma voz esquecida de minas

Emânia Aparecida Rodrigues Gonçalves

Moema Rodrigues Brandão Mendes.....190

O sabor dos arquivos de Jack Smith

Ana Roiffe.....215

Os anos, de Annie Ernaux: o arquivamento da nação

Letícia Campos de Resende.....239

Por entre as camadas da cebola: uma análise da representação autoficcional das memórias de Günter Grass

Taisy Buzanello Janku

Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos.....265

(Re)contando memórias com Antígona González: arquivo, testemunho e arte

Bruna Franco Neto

Ângela Maria Guida.....287

Resisto, à vossa excelência

Adriana Sul Santana

Marcelo Ferraz de Paula.....307

Sem provas não há passado? ficção científica, arquivo e testemunho em *Branco sai, preto fica*

Alan Osmo.....339

Texto como container: escrita e arquivamento no *Conglomerado newyorkayses* de Hélio Oiticica

Miguel de Ávila Duarte.....364

Totalidade do objeto histórico: uma leitura lukacsiana de *A emparedada da rua nova*

Edson José Rodrigues Júnior

Brenda Carlos de Andrade.....390

Um breve percurso pelo romance histórico por meio da leitura de *Ivanhoé, Xicotécatl, Mercedes of castile e Crónica del descubrimiento*

Jorge Antonio Berndt

Gilmei Francisco Fleck

Leila Shaí Del Pozo González

Ana Maria Klock.....418

La polyphonie pour dire la violence dans la littérature contemporaine francophone

Natalia Lorena Ferreri.....444

***Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago: do luto ao nascimento do ficcionista**

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima

Susanna Busato.....462

“White bear”, de *Black mirror*: memória, esquecimento e direito

Mariane Tavares.....483

Tradução comentada da fábula *Le corbeau et le renard*, de Jean de la Fontaine

Vinícius Enguel de Oliveira.....504

APRESENTAÇÃO - HOMENAGEM A GRACIELA RAVETTI

Manhã de sábado, 16 de maio de 2020. Um contato telefônico e um convite: dividir a organização de um dossiê temático a ser publicado na Revista de Estudos Literários da UEMS (REVELL), em 2021. O tema? Tínhamos liberdade de propor. Ponderei com a amiga que me honrava com o convite a ela endereçado que, embora nossas formações distintas – ela do campo dos Estudos Literários e eu, dos Estudos Linguísticos – fossem providenciais para administrarmos a diversidade curricular da Faculdade de Letras da UFMG (FALE/UFMG) – ela, a Diretora e eu, sua Vice –, não me parecia natural que uma linguista de formação participasse da organização de um dossiê literário. A resposta eloquente de uma mente visionária e entusiasta souou ligeira: “Pode ficar um número introdutor a um recorte científico diferenciado”. Estavam, pois, lançadas as primeiras sementes deste número, fruto da intersecção de dois interesses de pesquisa: ficção contemporânea e arquivos.

Ao aceitar ser a coadjuvante de uma renomada pesquisadora de teoria e crítica literária na ambiciosa tarefa de organizar um dossiê interdisciplinar, eu não imaginava, contudo, que, em 23/03/2021, eu me veria sozinha nessa empreitada. Quisesse o destino o contrário, o projeto não estaria ameaçado, já que sua protagonista assina mais de cem produções, entre livros, capítulos de livros e artigos publicados em periódicos especializados nacionais e internacionais. Mas o enredo da vida não se conforma à ficção, em que cabe ao literato dar o desfecho desejado à protagonista. Era necessário aceitar os fatos

e honrar o compromisso assumido. Foi então que me dei conta de que, ao sugerir para este dossiê o tema ARQUIVO, que dialoga tão intimamente com MEMÓRIA, eu jamais imaginava que ele seria mote não apenas para articular minha área de interesse à ficção literária contemporânea, mas também para congregar pesquisadores de formações distintas num tributo à memória da saudosa Prof^a Dr^a Graciela Inés Ravetti de Gómez. Embora fosse uma pessoa muito reservada e modesta, ela sempre se vangloriava de uma habilidade específica: saber escolher. Segundo dizia reiteradamente, com o humorismo perspicaz que lhe era peculiar, tinha uma percepção aguda, que nunca lhe traíra ou lhe decepcionara, quer nas escolhas pessoais, quer nas profissionais. Tenho que concordar com ela, pois, quando me convidou, naquela manhã de sábado, para coorganizar o dossiê, comentou que gostaria muito de aceitar o convite que recebera do Prof. Dr. André Rezende Benatti, Editor-chefe da Revista REVELL, “um pesquisador jovem, mas muito competente e que tem feito um trabalho de grande valor qualitativo”. Vim a saber posteriormente, quando as circunstâncias estreitaram nossos laços de comunicação, que esse pesquisador jovem também nutria grande estima pela PESQUISADORA sênior que hoje homenageamos, ampliando, assim, o conjunto daqueles que admiram seu trabalho e que estão convictos da imensurável perda que a partida de uma cidadã argentina, nascida em Tostado, na província de Santa Fé, representa para o campo dos Estudos Literários no Brasil. Nossa homenageada mais uma vez deu-me provas de sua habilidade para escolhas adequadas, o que foi valoroso para me ajudar a levar a cabo nosso projeto, quando ela não pôde mais participar dele. O Editor-chefe do periódico com o qual ela gostaria de colaborar organizando este dossiê temático mostrou-se extremamente solidário e profissional, aceitando codividir comigo a organização deste número e assumindo, com muita maestria, as funções que caberiam à Prof^a Graciela Ravetti. Agradeço, pois, em meu nome e em nome de toda a comunidade da Faculdade de Letras da UFMG, ao Prof. Dr. André Rezende Benatti por ter se

juntado a mim nesta homenagem póstuma a um dos grandes ícones da teoria literária e da literatura hispano-americana e que atuou em nossa instituição por vinte e nove anos.

Licenciada em Letras pela Universidad Nacional de Rosario (Argentina), Graciela obteve os graus de Mestra e de Doutora em Letras (Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo. Ingressou como docente na Faculdade de Letras da UFMG em 1992, escola a que se dedicou incondicionalmente e onde atuou para fortalecer os três pilares da Universidade, além de contribuir para sua internacionalização – coordenou projetos internacionais em parceria com pesquisadores da Universidad de Mar del Plata, da Universidad de Chile, da University of London e da Universidad de La Plata – e de desempenhar funções administrativas – foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (POSLIT) no período de 2012-2014 e Diretora da Faculdade de Letras por dois mandatos (2014-2018; 2018-2021). Em todas essas esferas, sempre atuou de forma combativa e resiliente em favor da Universidade Pública, sem jamais perder a esperança num futuro mais promissor para a Educação brasileira.

Segundo os cânones do gênero a que o Prof. André Benatti e eu nos propusemos a organizar, este dossiê deveria incluir algum texto inédito da Prof^a Graciela Inés Ravetti de Gómez e, certamente, seu notebook é um repositório deles, pois sua capacidade singular de se dedicar àquilo que amava – isto é, consumir-se em leituras, analisá-las criticamente e produzir conhecimento – sustentou-a na pesquisa até a última semana de sua vida. Não era esse, entretanto, o seu querer. Por mais de uma vez ela advertiu-me a esse respeito, reproduzindo a recomendação que já fizera à família: “não quero que publiquem nenhum texto póstumo meu; tudo que eu quis publicar eu o fiz em vida”. Não vamos, pois, contrariar lhe a vontade, já que sempre foi uma pessoa discreta, avessa à exposição e à comoção pública. Não há, contudo, forma mais genuína de homenagear a memória de uma Professora Titular de Estudos

Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq (2006-2021) e bolsista do Projeto de Pesquisador Mineiro da FAPEMIG (2009-2021), cuja trajetória acadêmica foi inteiramente dedicada ao ensino, à pesquisa, à extensão, à gestão e à formação de novos pesquisadores, que reunir neste número dezoito trabalhos inéditos assinados por estudiosos filiados a diversas universidades brasileiras e a uma estrangeira. Alcançamos, pois, o objetivo almejado pela Professora Graciela ao idealizar este número: congregar pesquisadores de diversas áreas de formação, em torno do tema da documentação ressignificada pela arte. Em suas palavras,

o romance ganha forças quando vira os olhos do que era o historicismo – que, como dizia Benjamin, é quase literalmente uma filosofia da história como vitória, com o qual fica comprometida a relação entre verdade e poder – para pousá-los na história como uma arena de contradições, de reconstituições entre verdade e poder, de escrita de si como se fosse do outro a quem posso, como leitor ou como escritor, alcançá-lo. A heterogeneidade e o espírito proteico do romance recolhem as marcas do sensível para inventar modos de ver e de falar, de dizer, com o qual, pragmaticamente, é possível criar formas correlativas de visões por sobre as cegueiras constitutivas do olhar conformado pelas forças hegemônicas ditatoriais de qualquer signo (RAVETTI, 2013, p. 513).

Quem, assim como eu, teve o privilégio de conviver com nossa homenageada é testemunha de sua propensão ao diálogo e ao debate, sobretudo o científico. Não tenho dúvida de que o número por ela idealizado, tal como ela previu, introduz um recorte científico diferenciado. Se, como defende Bakhtin (1929 [1999], p. 148), todo discurso é inerentemente dialógico, “qualquer que seja a orientação funcional de um determinado contexto [...] nele discerniremos claramente essas duas tendências: *o comentário efetivo*, de um

lado, e a *réplica*, de outro”, Graciela está, mais uma vez, promovendo o debate, na medida em que os textos aqui publicados dialogam com aqueles que os precederam ao mesmo tempo em que evocam respostas. Que esses ensaios reverberem outros e que o trabalho da Prof^ª Graciela Ravetti seja neles imortalizado! Eis nossa homenagem.

Profa. Dra. Sueli Coelho – Universidade Federal de Minas Gerais

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *MACHADO*, ROMANCE DE SILVIANO SANTIAGO

THE HISTORIOGRAPHICAL METAFICTION IN *MACHADO*, NOVEL BY SILVIANO SANTIAGO

Thiago Bittencourt¹

RESUMO: Este trabalho é sobre o romance *Machado* (2016), de Silviano Santiago, cujo propósito principal é compreender as relações entre Literatura e História presentes na ficcionalização do escritor Machado de Assis como personagem. Nesse sentido, buscamos alguns apontamentos de György Lukács, em *O romance histórico* (2011), pois a discursividade na ficção é apresentada por meio da mescla indissociável entre o ficcional e o histórico. Ambos são constituídos pela textualização em prosa, porém o primeiro diz respeito ao imaginário e o segundo ao factual. Verifica-se a problematização da narrativa por ser permeada pela organização subjetiva e metadiscursiva do narrador-personagem, o qual faz apontamentos acerca de sua forma de narrar e da vida e da obra do escritor ficcionalizado, de modo a evidenciar seu conhecimento especializado a respeito da história do Rio de Janeiro, da história da literatura e da produção artística do escritor do Cosme Velho. É importante compreender as definições de metaficção historiográfica, propostas por Linda Hutcheon, em *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991), justamente por se tratar de uma ficção histórica contemporânea que apresenta uma narrativa intensamente autoconsciente. Esses traços são evidenciados a partir das análises de recortes do romance e das referências críticas e teóricas de que dispomos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; história; metaficção.

ABSTRACT: This work is about the novel *Machado* (2016), by Silviano Santiago, whose main purpose is to understand the relationship between Literature and History present in the fictionalization of the writer Machado de Assis as a character. In this way, we seek some notes from György Lukács in *O romance histórico* (2011), as the discursiveness in the novel is presented through the inseparable mixture between fictional and historical. Both are constituted by textualization in prose, but the first concerns the imaginary and the second the factual. There is the problematization of the narrative because it is permeated by the subjective and metadiscursive organization of the narrator-character, who makes notes about his way of narrating and the life and work of the fictionalized writer, in order to evidence his specialized knowledge about the history of Rio de Janeiro, the history of literature and of the artistic production by the writer from Cosme Velho. It is important to understand the definitions of historiographical metafiction proposed by Linda Hutcheon in *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991), precisely because it is a contemporary historical fiction that

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5169-6349>. E-mail: bittencourthiago7@gmail.com

presents an intensely selfconscious narrative. These characteristics are evidenced from the analysis of excerpts from the novel and the critical and theoretical references that we have.

KEYWORDS: Literature; history; metafiction.

1 INTRODUÇÃO

Este estudo aborda questões que envolvem a relação entre Literatura e História, no romance *Machado* (2016), de Silviano Santiago, a fim de entender como ocorre a interseção entre os discursos ficcional e histórico na composição da obra. A materialização dessas formas discursivas é proveniente do trabalho do narrador-personagem. Este é conhecedor profundo dos documentos históricos e das obras de Machado de Assis, que lhe servem como referência e análise na construção de sua metanarrativa.

Para compreender os formatos discursivos que se entrecruzam na narração e como ocorre essa interdiscursividade na textualização do romance, é importante consultar pesquisadores reconhecidos que estudam a ficção histórica brasileira contemporânea, como, por exemplo, Antonio Roberto Esteves (2010), Alcmeno Bastos (2007) e Marilene Weinhardt (1994).

Nesse caminho, é necessário também registrar alguns dos apontamentos precursores de György Lukács (2011) sobre a ficção histórica no século XIX, com a finalidade de perceber as aproximações e os distanciamentos que a narrativa em estudo mantém dos principais aspectos formulados pelo filósofo húngaro acerca do romance histórico tradicional.

Sabe-se que as abordagens desse estudioso não contemplam de modo abrangente parte das ficções históricas recentes. A partir disso, o historiador Perry Anderson (2007) discute quais as principais transformações que essa forma literária sofreu nas últimas décadas e qual o vigor com que ela se apresenta na pós-modernidade.

Luiz Costa Lima (1989) e Hayden White (1994) estudam a narrativa ficcional e histórica, de modo que esclarecem quais são as singularidades e similaridades entre as duas formas. Para o pesquisador brasileiro, a narrativa histórica apresenta uma impureza por ser tratar de uma composição verbal. Já para o norte-americano, o acesso àquilo que percebemos como “real” é feito no seu confronto com o “imaginário”.

Ao longo deste trabalho, é necessário apontar na narrativa os traços de uma tendência que aparece na ficção histórica contemporânea: a metadiscursividade literária entrelaçada com o discurso histórico.

Desenvolvemos a análise de alguns excertos do romance *Machado*, com destaque para o trecho em narrador-personagem faz uma crítica ao conto “A chinela turca”, de Machado de Assis. Por fim, com a finalidade de entender a presença da metaficção historiográfica no romance, essa parte da narrativa pode ser relacionado às referências teóricas e críticas de outras duas estudiosas.

Uma delas é Leyla Perrone-Moisés (2016), a qual nos explica que a metaficção é um recurso muito antigo presente em textos literários com mais de três séculos de existência e de leitura. A outra é Linda Hutcheon, com a proposta de uma poética do pós-modernismo, em que se discute as artes nas últimas décadas e privilegia-se as formas romanescas que são metaficcionais e historiográficas.

Segundo a teórica canadense, nas metaficções pós-modernas, além da ostentação dos mecanismos de construção do texto, acrescenta-se o tratamento crítico e subjetivo do material utilizado na construção da narração, tanto das referências históricas, como das literárias. Isso pode ser verificado no romance, pois o narrador-personagem usa seu conhecimento para desenvolver análises hipotéticas a respeito da Literatura e da História.

2 METAFICÇÃO E HISTÓRIA: PONTOS DE CONTATO

Notável é a quantidade de ficções brasileiras e estrangeiras produzidas nos últimos quarenta anos que trazem como personagem de destaque um escritor reconhecido pela história da literatura. Possivelmente, essa tendência literária recente tenha sido impulsionada pelo interesse de leitores, escritores e editores pelo gênero biográfico, o qual pode ter sido despertado em função da democratização dos meios de informação.

Apesar de ser uma recorrência contemporânea, a ficcionalização de escritores como personagem de ficção pode ser considerada uma prática bem mais antiga, como, por exemplo, *Camões* (1825), do português Almeida Garrett. Mesmo por se tratar de um poema é uma das referências mais remotas em que se registra um escritor canônico como personagem.

Recentemente, a proliferação dessa forma de narrativa romanesca ocorre em boa quantidade. A título de notabilidade, mencionamos as duas que podem ser consideradas pioneiras: *Verão em Baden-Baden* (1981), do russo Leonid Tsípkín, e *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, as quais têm como personagens, respectivamente, os escritores Fiódor Dostoiévski e Graciliano Ramos.

O escritor mineiro se destaca no cenário brasileiro, pois, além das ficcionalizações acerca de Machado de Assis e de Graciliano Ramos, publicou um outro romance, *Viagem ao México* (1995), cujo personagem é o dramaturgo Antonin Artaud. E, ainda, em *Histórias mal contadas* (2005), constam dois contos: “Conversei ontem à tardinha com nosso querido Carlos” e “Caíram as fichas”, os quais têm como figurante o modernista Mário de Andrade.

No entanto, Ana Miranda é a escritora que mais produziu romances em que há a figuração de escritores brasileiros como personagem. Mencionamos suas produções nesse formato e as respectivas personalidades ficcionalizadas: *Boca do inferno* (1989), Gregório de Matos; *A última quimera* (1995), Augusto

dos Anjos; *Clarice* (1996), Clarice Lispector; *Dias e dias* (2002), Gonçalves Dias e *Semíramis* (2014), José de Alencar.

De acordo com Esteves (2010), a maioria desses modelos de produção literária não apresenta apenas a ficcionalização de um escritor reconhecido pela história da literatura, mas, em sua composição textual, é verificável a relação discursiva entre o ficcional e o histórico. De modo que, é por meio dos escritores-personagem que se conta a história do Brasil e a inserção deles na vida cultural e, sobretudo, da história do próprio cânone literário.

Com relação as modalidades discursivas que compõem essas narrativas, Bastos (2007), considera como discurso ficcional as ações narradas possíveis de serem organizadas no campo da imaginação, da fabulação. Pois, o ficcional tem compromisso apenas com a verossimilhança, já o discurso histórico, refere-se à narração do factual, daquilo que aconteceu, uma vez que, seu compromisso é com a veracidade.

Com referência implícita à *Poética*, de Aristóteles, Hayden White (1994) faz uma distinção suplementar entre ficção e história, na qual aponta para certa dependência do “real” sobre o “imaginário” a partir do seguinte deslocamento:

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como representação do imaginável e a história como representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o *real* comparando-o ou equiparando-o ao *imaginável* (WHITE, 1994, p. 115).

Nesse sentido, Weinhardt (1994) acrescenta que a ficção e a história são realizadas pela construção verbal, ou seja, o discurso ficcional e o histórico não são os acontecimentos em si, mas uma tentativa de representá-los linguisticamente. Essas modalidades são marcadas pela subjetividade, uma vez

que emitidos e organizados por um sujeito que usa a prosa narrativa para compô-los.

O enredo em *Machado* é reduzido, pois cede lugar para o discurso histórico e para a crítica literária, sobretudo no tocante a história da literatura e as obras do escritor ficcionalizado. A narrativa com digressões e o tom de deboche parece imitar o estilo de narrar dos narradores criados por Machado de Assis.

O narrador-personagem é leitor e pesquisador dos textos que lhe servem como fonte da matéria narrada, os quais já foram objeto de registro documental, como, por exemplo, as *Correspondências de Machado de Assis: 1905-1908*, organizadas por Paulo Sergio Rouanet, a biografia *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, de Lucia Miguel Pereira, e o manual *A história da literatura brasileira*, de Silvio Romero etc.

A retomada do passado histórico e literário na narrativa envolve, entre outros, os seguintes fatos biográficos: as dificuldades de Machado de Assis ao enfrentar a recente viuvez e os achaques de epilepsia, a interlocução dele com Mário de Alencar por meio de cartas, a posse deste último na Academia Brasileira de Letras, a relação de amizade do bruxo do Cosme Velho com outras personagens históricas, como, por exemplo, o médico Miguel Couto e os escritores Carlos de Laet, José de Alencar e Joaquim Nabuco.

Na ficcionalização da personagem Machado de Assis é importante perceber um contraste em sua personalidade. Ao mesmo tempo em que aparece como um escritor consagrado na história da literatura, são evidenciados traços demasiadamente humanos do escritor carioca, de modo a desmistificar sua identidade de herói literário.

Em relação aos eventos históricos de destaque, não especificamente literários, que perpassam a narrativa, temos: a Abolição da Escravatura (1888), a Proclamação da República (1889) e as obras infraestruturais no Rio de

Janeiro, como, por exemplo, “Água em seis dias” (1889), promovida pelo engenheiro Paulo de Frontin e o “Bota-abaixo” de 1904, proposta política do prefeito Pereira Passos.

Para entender a relação entre ficção e história em romances é importante lembrar do trabalho de György Lukács, *O romance histórico*, em que desenvolve sistematizações sobre a ficção histórica no século XIX. Seus estudos têm como modelo as obras de Walter Scott, principalmente *Ivanhoé* (1820) e, como anti-modelo, *Salammbô* (1862), de Gustave Flaubert.

Conforme o filósofo húngaro, o romance histórico preocupa-se em “figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens sentiram, pensaram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 60). Para tanto, a matéria narrada deve estar situada em tempo passado do autor e deve ter sido objeto da historiografia, logo a especificidade histórica deve influenciar o modo de sentir, pensar e agir das personagens.

Semelhante, mas não igual ao modelo proposto por Lukács, os eventos históricos aparecem no romance de maneira a condicionar a existência das personagens, sobretudo a de Machado de Assis no final da sua vida. A aproximação aos preceitos do romance histórico tradicional se dá pelo fato de o escritor carioca não reconhecer a cidade colonial onde nasceu, com as mudanças urbanas e arquitetônicas que passava o Rio de Janeiro, sente-se estrangeiro em sua própria terra natal:

O mímico ganha definitivamente o aspecto de Machado de Assis e de posse de um pincel grafita com uma frase a imensa imagem da avenida Central que passa a guarnecer a parede de fundo do palco. Rabisca: ‘Mudaram-me a cidade, ou mudaram-me para outra. Já não desapareço na colônia portuguesa em que nasci e envelheci, e sim de outra parte do mundo para onde me desterram’ (SANTIAGO, 2016, p. 77).

Verifica-se a constituição da identidade de Machado de Assis em seus últimos anos de vida, período em que dá início à escrita do último romance, o *Memorial de Aires*. Com o envelhecimento do corpo, somado ao agravamento das crises comiciais, à perda da esposa Carolina, o bruxo do Cosme Velho não se identifica com a cidade natal.

Como fator contribuinte à sensação de exilado estão as reformas na Capital Federal, que também sofre com as demolições dos antigos casarões coloniais que abrem caminho para construções de bulevares à moda da *Belle époque* francesa. Nesse contexto, Machado de Assis sente-se estranho em seu próprio meio, porém identifica com lucidez crítica a nova influência cultural proveniente da Europa, principalmente da França.

A narrativa é caracterizada pela autoconsciência, em decorrência das menções às fontes da matéria narrada, elas aparecem como mecanismos da própria ficcionalização, pois integram a ação de narrar. Essa característica é um ponto que distancia *Machado* dos apontamentos de Lukács (2011, p. 79), que explica: “na figuração, portanto, a necessidade histórica é sempre um resultado, não um pressuposto; ela é, de modo figurado, a atmosfera trágica do período, e não objeto de reflexão do escritor.”

A escrita em *Machado* é proveniente do imbricamento dos discursos ficcional e histórico com outras esferas discursivas, como, por exemplo, a jornalística, a fotográfica, a médica, a farmacêutica e a crítica literária. Embora esses vários pontos de contato na narrativa se distanciem das reflexões de Lukács (2011), não devemos descartá-las completamente, ao contrário, suas propostas devem servir como ponto de partida para qualquer pesquisa sobre ficção histórica.

Deve-se destacar que o formato da ficção histórica do século XIX, estudada por Lukács (2011), vem sofrendo transformações ao longo do período de duas centenas de anos. Tais modificações ocorreram por diversos motivos,

algumas delas são pertinentes às próprias mutações do romance como gênero literário, e outras referem-se à concepção de história que também sofreu conformações, sobretudo nas últimas décadas.

De acordo com Anderson (2007, p. 216), em conferência sobre a vitalidade do romance histórico na contemporaneidade, sempre haverá variedades em todos os registros literários e atualmente esse formato se proliferou “nos âmbitos superiores da ficção”. Os novos contornos desse subgênero do romance, como, por exemplo, o modo de reorganização do passado, “anunciam a chegada do pós-modernismo.” Vejamos:

Agora, virtualmente todas as regras do cânone clássico, tais como explicitadas por Lukács, são desprezadas e invertidas. Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses (ANDERSON, 2007, p. 217).

Em consonância, Esteves (2010) acrescenta que o conteúdo histórico não funciona apenas como cenário da narrativa, palco em que as ações de desenrolam, mas se tornou objeto de análise e reflexão do narrador. Os eventos históricos ganham um olhar crítico na reconstrução do universo ficcional, pois tornam-se objetos de profundos questionamentos e de reinterpretações sobre o passado, a fim de entender a sua contribuição para o presente.

As referências de extração histórica quase sempre são reveladas ao leitor pelo narrador-personagem quando menciona que tem acesso às cartas, biografias, jornais, revistas, fotografias, manuais farmacêutico, médicos e literários. Tais documentos servem-lhe como objeto de crítica na construção de sua narrativa autoconsciente, de modo a mantê-la, como vimos, mais próxima

dos apontamentos de Anderson (2007) e Esteves (2010) e mais distante dos formulados por Lukács (2011).

É frequente o narrador-personagem apropriar-se de citações diretas extraídas dos materiais que consulta para construir a narrativa, as quais, coesas ao discurso ficcional, aparecem de duas formas: com recuo da margem e destacadas do texto, ou no corpo do texto, com o uso de aspas, conforme o exemplo:

O coração do convulsivo escreve à semelhança do sismógrafo, aparelho que detecta, amplia e registra as vibrações da Terra. Pondera Machado ao amigo no dia 23 de fevereiro de 1908: 'O mal-estar de espírito a que se refere não se corrige por vontade, nem há conselho que o remova, creio; mas, se um enfermo pode mostrar a outro o espelho do seu próprio mal, conseguirá alguma coisa' (SANTIAGO, 2016, p. 236).

Ao usar as cartas de Machado de Assis a Mário de Alencar para urdir o discurso ficcional com o histórico, o narrador-personagem demonstra a intervenção subjetiva de um sujeito leitor e crítico que seleciona e organiza os textos usados no processo de ficcionalização. Esse procedimento é autoconsciente, faz parte do enredo, as constantes referências às fontes históricas são elementos da narrativa e aparecem entrelaçadas à ficção.

Nas cartas estão as informações sobre um dos fios condutores da narrativa: a ajuda mútua que Machado de Assis e Mário de Alencar compartilham entre si por meio das epístolas. O interlocutor do bruxo do Cosme Velho também é epilético e juntos conseguem trocar informações sobre a doença que lhes acomete e a respeito dos medicamentos homeopáticos produzidos pelo avô de Mário e sogro de José de Alencar, Thomas Cochrane.

Além disso, narra-se a intervenção de Machado de Assis na eleição de Mário de Alencar à Academia Brasileira de Letras, que concorre com Domingos

Olímpio, o qual acabava de publicar o romance *Luzia-homem* (1903). Mário, consciente de sua limitação artística no campo das letras, sofre duras críticas de escritores que discordam de sua eleição. Isso vem a agravar sua comorbidade e estado psicológico, mas encontra conforto nas interlocuções com o amigo do Cosme Velho.

Como se sabe, o que motiva a narrativa em *Machado* são os últimos anos de vida do escritor Machado de Assis, 1905-1908. Por isso, as ações das personagens, entrelaçadas ao discurso histórico literário, são projetadas ao passado pelo narrador-personagem, o qual se encontra no presente, momento em que escreve e compartilha com o leitor os procedimentos adotados na confecção de seu relato.

Portanto, é possível dizer que há duas narrativas principais e inseparáveis, uma num tempo remoto, outra num tempo presente ao narrador-personagem, uma sobre Machado de Assis, outra sobre si mesmo em que revela a maneira como confecciona o texto. Vejamos: “Compro o quinto volume da correspondência de Machado de Assis na manhã do dia 24 de junho de 2015” (SANTIAGO, 2016, p. 13).

Com a distinção entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado percebemos, desde o início da narração, que Machado de Assis está morto num passado distante do tempo do narrador-personagem e do leitor:

Lá dentro, entre 1905 e 1908, se desenrola o cotidiano dos últimos anos de vida do grande romancista brasileiro que nasce na corte imperial em 1839. Passa toda vida na grande metrópole, curta estada em Petrópolis e em Nova Friburgo, e vem a falecer no bairro do Cosme Velho, em setembro de 1908, viúvo da portuguesa Carolina Augusta Xavier de Novais, e sem filhos (SANTIAGO, 2016, p. 14).

Logo no parágrafo de abertura do romance, o narrador-personagem compartilha com o leitor seus procedimentos narrativos. E, com a locução

adverbial “lá dentro”, refere-se ao quinto volume das correspondências de Machado de Assis, a fim de situar-se no tempo e no espaço em relação ao seu interlocutor e assim revelar-lhe a fonte da matéria narrada.

Conforme apontam Santos e Oliveira (2001), o tempo do enunciado diz respeito ao tempo em que se passam os eventos narrados, como, ao contar as ações dos escritores-personagem, o narrador projeta sua narrativa para um momento remoto ao seu. Já o tempo da enunciação é o tempo em que ele se encontra quando emite sua história, como ao dizer que comprou as correspondências de Machado de Assis em 2015.

A presença de um narrador-personagem, que alterna o foco narrativo, ora em primeira, ora em terceira pessoa, revela a presença de tempos distintos e indissociáveis: o da enunciação, quando se refere a si e a sua própria forma de narrar, e o do enunciado, quando remete a fatos históricos e às personagens do passado, como, por exemplo, nessa passagem:

Adio por mais alguns parágrafos a consulta médica a que deve se submeter o novo imortal Mário de Alencar e continuo a tecer fusões entre acontecimentos distintos e semelhantes, o que não só é meu modo pessoal de adiar a conclusão deste relato como também a maneira de autorrepresentar a lenta destruição do corpo deste que escreve.

O mês de março de 1904, quando se começa o trabalho das picaretas e das marretas regeneradoras sincronizadas pelo engenheiro Paulo de Frontin, tem na verdade seu início em pleno verão de 1889. Quinze anos antes, mas o protagonista é mesmo Frontin (SANTIAGO, 2016, p. 92).

A demonstração revela outro procedimento, este mais antigo na literatura e muito recorrente nos romances de Machado de Assis, a narração autorreflexiva, ou seja, aquela que se volta para si mesma. Isso ocorre nos momentos em que o narrador-personagem interrompe ou adia os acontecimentos narrados, mostra-se mais uma vez consciente diante de suas

atitudes frente ao método adotado para produzir sua história, de modo a propor uma espécie de “ironia” machadiana.

Como se vê, é possível considerar o narrador uma personagem no romance porque ele exerce ações importantes, de forma a contribuir à constituição do enredo. Além de refletir sobre si mesmo, ele insinua a necessidade de ser um leitor atento antes de se aventurar na prática da escrita e sugere desvendar algumas hipóteses acerca da história do Rio de Janeiro, da história da literatura e das obras de Machado de Assis.

Já é verificável que o romance em questão apresenta tendências estéticas do pós-modernismo que aparecem, cada uma ao seu modo, em inúmeras ficções históricas contemporâneas. Entre esses traços estão: a presença da história da literatura e da metadiscursividade.

De acordo com Jakobson (1999), a metadiscursividade é um termo proveniente da Linguística que tem como propriedade básica a autorreflexividade do discurso, isto é, aquele que se elabora com foco em si mesmo. Isso ocorre por meio da aproximação do que é dito com o ato de dizer, bem como aparece no romance quando o narrador-personagem se mostra autoconsciente e autorreferencial.

Embora haja algumas coincidências entre os acontecimentos narrados com fatos históricos e biográficos, a narrativa é suplementada por algumas hipóteses do narrador-personagem, o qual produz um texto descomprometido com a ilusão de veracidade. Sente-se livre para narrar metadiscursivamente a relação entre a vida e obra de uma personagem que tem como referente externo o escritor Machado de Assis.

Essa liberdade é apontada por Bastos (2007) como recorrente na ficção histórica contemporânea e proveniente da consciência do escritor de que o passado histórico é produto cultural de reflexões no presente:

A consciência vigorante hoje de que o passado histórico é algo culturalmente construído tem levado o narrador de ficção histórica a duas opções extremadas: apagar por completo o distanciamento temporal ou, pelo contrário, reafirmá-lo de modo ironicamente metadiscursivo. Por diferentes caminhos, o narrador da ficção histórica de nossos dias desobrigou-se de buscar a cumplicidade do leitor, [...] recuperando o direito de situar-se no tempo de sua livre escolha (BASTOS, 2007, p. 103).

Em consonância, Luiz Costa Lima (1989, p. 37-38) acrescenta que o discurso histórico, no compromisso de registrar o factual, se dispõe “entre a pura narrativa e o puro discurso lógico, ele não se orienta nem pela seleção formada na ordem da sucessão, nem tampouco pela cadeia formada pela ‘verdade’ das proposições.” Essa impureza “se constitui pela passagem constante da narrativização para o exame lógico de seus dados e vice-versa”.

De acordo com Bastos (2007) e Costa Lima (1989), pensar a história como produto cultural do presente, atravessada pela sequência narrativa, é perceber que a impureza do de sua forma discursiva desobrigaria o narrador da ficção histórica contemporânea dos preceitos da historiografia. As novas formas de reorganizar o passado possibilitaria o narrador-personagem de *Machado* a sentir-se livre para manipular as referências históricas e para construir seu texto no modo de sua escolha.

No romance, o narrador-personagem se mantém, enigmática e ironicamente, longe e perto das ações e dos acontecimentos narrados. Distancia-se deles quando os evidencia com marcas, como, datas, lugares e personagens históricos. Aproxima-se daquilo que narra ao usar os verbos no presente, dando à narrativa contornos de onisciência. Vejamos:

Logo caminha de um lado ao outro da amurada, entregue à contemplação do belo panorama que se estende a seus olhos. Não é preciso adivinhar para saber que é Paul Doumer. Veste-se com um

termo cinza-escuro. Calça botas amarelas e traz chapéu-coco e luvas pretas. [...] No cais Pharoux, de pé, à sua espera, Machado de Assis passa mal. Sofre uma crise comicial. Autoridades e figuras gradas da sociedade carioca, todas vestidas segundo a moda da primavera que se anuncia no domingo ensolarado, jovem e festivo, assentam gentilmente o escritor num banco público (SANTIAGO, 2016, p. 335, grifos acrescentados).

Os verbos no presente contribuem com a ideia de onisciência narrativa, isso traz para a narração um efeito de que as ações acontecem no momento da leitura, mas como se sabe, são eventos localizados no início do século passado. Mesmo sabendo que se trata de um episódio biográfico de Machado de Assis, o narrador-personagem não se preocupa com efeitos de veracidade histórica, como é possível encontrar no discurso historiográfico e em biografias, mas preocupa-se apenas com a verossimilhança da cena narrada.

No tocante às análises críticas e hipotéticas sobre as obras de Machado de Assis, presentes na narrativa, destacam-se, principalmente, as reflexões sobre os romances *Esaú e Jacó*, *Memorial de Aires* e do conto “A chinela turca”. Esta publicação saiu originalmente em 1875, com o pseudônimo de Manassés, na revista *A época*, de Joaquim Nabuco, e posteriormente foi incluída em *Papéis avulsos*, de 1882.

Embora descompromissado por levantar hipóteses, fica evidente ao leitor o conhecimento crítico e especializado que o narrador-personagem possui a respeito da matéria narrada, pois consegue relacionar a vida com a obra de Machado de Assis. Essa relação é anunciada numa das epígrafes de abertura do romance, extraída de Michel Foucault (2009, p. 285), “[...] uma espécie de costura enigmática da obra e do autor”. Isso ocorre implicitamente nessa passagem:

Volto ao conto ‘A chinela turca’. Saliento outro viés que tomo de empréstimo do pseudônimo escolhido pelo autor. O pai de Manassés, José, é recompensado no livro do Gênesis por desvendar sonhos.

Disfarço-me de José para incorporar a experiência de vida de Machado de Assis. As recompensas oferecidas a José são também concedidas por Machado de Assis ao seu leitor e a ele próprio. Aquele que decifre o sonho sem pé nem cabeça do Bacharel Duarte em ‘A chinela turca’, que ajude o autor dos sonhos a compreender novo enigma: De que serve o sonho quando é apresentado pelo autor como capital na estruturação duma obra literária? (SANTIAGO, 2016, p. 365).

Na ocasião acima, há menção a uma cena emblemática do conto “A chinela turca”. Trata-se do sonho da personagem Bacharel Duarte que, ao se preparar para dançar um baile com Cecília, uma bela moça, recebe inesperadamente em sua casa o Major Lopo Alves, velho amigo da família, o qual começa a ler-lhe uma enfadonha peça de teatro. O Bacharel entra num sonho que o envolve na ação do roubo metafórico da chinela turca, a qual na verdade se refere ao coração de Cecília. Por fim, o delírio acaba servindo-lhe como fuga à inconveniente visita e o salva do monótono drama.

Sem entrar nos méritos da intertextualidade, compreendendo-a apenas como a relação de copresença entre dois ou mais textos, o suficiente para percebermos as referências feitas à narrativa machadiana e ao livro *Gênesis*, do Pentateuco. Quando o narrador-personagem afirma disfarçar-se de José, para incorporar a experiência de vida de Machado de Assis, ele se refere a sua interpretação, subjetiva e hipotética, a respeito dos motivos prováveis que impulsionaram ou inspiraram o escritor carioca na confecção do conto mencionado.

A hipótese levantada é a de que Machado de Assis encontrou no *Gênesis* elementos motivadores para sua narrativa, embasado nas ações da personagem José que tinha a capacidade de desvendar sonhos. No caso da narrativa bíblica, o pai de Manassés, José, desvenda o sonho do Faraó a respeito das sete vacas e sete espigas de milho gordas e magras, as quais anunciavam os sete anos de fartura e sete anos de miséria que estavam por vir.

Conforme já vimos, essa insinuação hipotética do narrador-personagem é pautada na história da literatura. Ele compartilha com o leitor o fato de Machado de Assis ter assinado a primeira publicação do conto com o pseudônimo de Manassés. De modo a estabelecer, não apenas, a relação entre a ficção machadiana com a narrativa bíblica, mas a “costura enigmática” entre a vida e a obra do escritor carioca.

Ainda, no final dessa passagem, o narrador-personagem interpela seu interlocutor questionando a decifração do sonho do Bacharel Duarte, que pode ser compreendido com outra metáfora expressa no final do conto: “– Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, [...] provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco” (ASSIS, 2011, p. 125).

Vê-se a responsabilidade do leitor na composição final de uma obra de ficção, ele deve ter uma postura ativa na coprodução de significados do texto, pois é dele a responsabilidade de lê-lo, interpretá-lo e decifrá-lo.

Com essa análise sobre o questionamento do narrador-personagem ao seu interlocutor, verificamos que a narrativa em *Machado* é autoteorizante, ou seja, ela oferece ao leitor a possibilidade de ver nela mesma os meandros dos quais os escritores se apropriam para construir seus textos ficcionais. No exemplo de há pouco, vemos a hipótese interpretativa de ressignificação da obra de Machado de Assis a partir da pesquisa de quem lê, manipula e narra as referências intertextuais.

O diálogo estabelecido entre a ficção e a história da literatura pode ser uma maneira de a literatura manter-se em atividade constante, mostrando-se autônoma e exigindo experiências de leitura cada vez mais aprofundadas na busca de compreendê-la. Ler as obras que tem como personagem de ficção escritores já reconhecidos é uma via de mão dupla, pois a partir delas lemos o passado e o presente, o literário e o histórico.

Perceber as relações intertextuais em *Machado* é, em partes, identificar as suas propriedades autoconsciente, autorreflexiva e também metaliterária, conforme se vê na narrativa, sobretudo nas hipóteses sobre as obras de Machado de Assis.

As expressões metaliteratura e metaliterária podem ser usadas para remeter a produções contemporâneas que aludem em seu corpo textual a obras literárias do passado, mas com uma observação:

O uso alargado do termo não se sustenta em termos de teoria, e atribuí-lo à pós-modernidade é ignorar a história literária. [...] a referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos. E a metaficção, tal como definida por Linda Hutcheon, foi praticada em séculos passados por Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis e outros. Seria mais justo dizer que essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou mais frequente na modernidade tardia (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114).

A metaficção e a metaliteratura são termos muito próximos, mas não iguais, pois o primeiro diz respeito à ficção que fala de ficção, o segundo, como se vê, ao texto literário que se refere à literatura. Não os atribuímos exclusivamente à pós-modernidade, mas verifica-se que nesse período histórico de incertezas nas práticas culturais, os pressupostos narrativos estruturais no campo das artes e das Ciências são constantemente desafiados.

Desse modo, compreende-se que, além do ingrediente metaficcional, constante na literatura desde muito tempo, a narrativa em *Machado* é suplementar em relação às antigas metaficções. Pois, no romance, apresentam-se os elementos metaliterários acrescidos de componentes historiográficos, tanto ligados à história do Rio de Janeiro, quanto à história da literatura.

É no movimento cultural do Pós-modernismo que surgem novas e diversas narrativas romanescas que apresentam o entrelaçamento entre os

discursos ficcional e histórico. Tais produções destacam-se justamente por serem exacerbadamente autoconscientes, autorreflexivas, metaliterárias e metaficcionais, características que exploram, testam e criam novos significados tanto para a história quanto à literatura.

A partir das reflexões desenvolvidas sobre o romance *Machado*, compreendemos que é possível incluí-lo num vasto número de ficções históricas recentes que apresentam uma nova forma de narrativa intensamente metadiscursiva, a qual Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica.

Hutcheon (1991) não evidencia uma definição concisa dessa denominação, mas destaca que ela se refere aos romances famosos e populares que apresentam características autorreflexivas e, ao mesmo tempo, apoderam-se de acontecimentos e personagens históricos:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios (literatura, história e teoria), ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. [...] ela sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional (HUTCHEON, 1991, p. 22).

A maneira como é apresentada a narrativa em *Machado* é semelhante ao que se diz sobre a metaficção historiográfica, pois além de seu caráter ficcional e histórico tem como base a autoconsciência teórica sobre o conteúdo narrado. Evidências constatadas com as demonstrações percorridas pelo narrador-personagem, ao repensar e ressignificar as formas literárias e históricas de que se aproveita.

Nesse sentido, a metaficção historiográfica está presente na composição narrativa de *Machado*, a qual se baseia na problematização do discurso ficcional e da história da literatura e os suplementa com hipóteses subjetivas e

autoconscientes a respeito da vida e da obra de Machado de Assis. A reelaboração das formas e dos conteúdos usados na confecção do romance ocorre de modo contraditório, paradoxal e alternativo, pois ao mesmo tempo em que recupera, subverte os pressupostos literários e históricos.

A ficção histórica, desde o século XIX, à nossa contemporaneidade, tem se atualizado ao longo da evolução do gênero em diferentes contornos e formatos quanto ao modo de expressar a relação entre os discursos ficcional e histórico. Essas mudanças de características ocorrem pelas reatualizações do passado histórico e pela própria necessidade de sobrevivência da literatura como prática cultural, cuja finalidade parece ser a de atender boa parte das necessidades humanas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso recorte ao analisar o romance *Machado* deteve-se ao objetivo de apreender a interseção discursiva entre a Literatura e a História, sobretudo o que envolve a ficção e a história da literatura. O que nos levou a perceber que o romance histórico sofreu transformações significativas desde as origens escocesas até as diversas variações no Pós-modernismo, já proliferadas em muitos idiomas.

As reflexões que desencadearam no conceito de metaficção historiográfica nos ajudaram a perceber a presença de um narrador-personagem que parece disputar o protagonismo no romance com o escritor ficcionalizado. Pois, como sabemos, o foco narrativo alterna entre primeira e terceira pessoa, abrindo caminho para o enredo apresentar dois fios condutores principais: a narrativa metadiscursiva e as hipóteses sobre a vida e a obra de Machado de Assis.

O narrador-personagem subverte e transgride a tradição literária e historiográfica, uma vez que apresenta, explícita e intencionalmente, características paralelas que ora se aproximam, ora se encontram com os traços ensaísticos do autor do romance. Em ensaio para o *Suplemento Pernambuco*, o escritor discorre sobre a liberdade da narrativa como uma arte:

O exercício da liberdade só se torna pleno no instante em que entra em jogo, para o sujeito, a necessidade imperiosa de criar – no interior de toda classe de força repressora – uma composição única, original e forte. Libera-se a grafia-de-vida do autor, libera-se a composição da obra. No trabalho de arte, associam-se a grafia-de-vida do corpo do autor à forma artística que ele busca como design para o livro que compõe. Busca compô-lo em liberdade possível e atingível, com todos os instrumentos que possui, ou que tem em mãos (SANTIAGO, 2020, p. 2).

Silviano Santiago hospeda-se em Machado de Assis, ou seja, ele se aproveita da história de vida do outro para também escrever sobre si mesmo, deixa evidente suas leituras e pesquisas sobre a vida e a obra do escritor carioca. A interdiscursividade entre ficção e história em *Machado* apresenta marcas de uma produção ensaística, a qual é percebida com a liberdade da narrativa metadiscursiva, cujo propósito parece ser esgotar o campo das possibilidades, como, por exemplo, ao expressar as hipóteses críticas sobre o conto “A chinela turca”, de Machado de Assis.

A aproximação das fronteiras da ficção com a história e a crítica em *Machado*, de Silviano Santiago, poderia ser reafirmada e aprofundada com a leitura comparativa do romance com os recentes ensaios críticos sobre Machado de Assis presentes em *Fisiologia da composição*, de 2020. Nestes, o autor parece dar continuidade às hipóteses levantadas no romance acerca de “A chinela turca”, de *Esau e Jacó* e do *Memorial de Aires*, cuja proposta é discutir a gênese da criação literária nas obras do escritor carioca.

O paratexto editorial “romance”, impresso na capa de *Machado*, é provocativo ao indicar que se trata de uma obra de ficção. Tendo isso em vista, percebemos também que o romance apresenta em sua urdidura textual outras duas modalidades discursivas, a história da literatura entrelaçada com a crítica literária. Dessa forma, contribui para uma simbiose entre ficção, história e crítica.

Como vimos, essa simbiose é recorrente na composição de ficções históricas contemporâneas que têm como personagem um escritor consagrado, justamente por apresentarem um constante diálogo entre a ficção e a história da literatura, de modo a propiciar um debate frutífero sobre a vida e as obras dos escritores ficcionalizados.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos estudos*, n. 77, p. 205-220. São Paulo. Mar. 2007. CEBRAP. Disponível: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000100010>. Acesso 07/06/2021.
- ASSIS, Machado de. A chinela turca. In: *Papéis avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BASTOS, Alcmeno. Romance histórico: por que é “romance” e por que é “histórico”. In: *Introdução ao Romance Histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- COSTA LIMA, Luiz. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- ESTEVES, Antonio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 7ª ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EdUSP.

LUKÁCS, György. A forma clássica do romance histórico. In: *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. Anotações sobre "Fisiologia da composição", pelo autor. *Suplemento Pernambuco*: jornal literário da companhia editora de Pernambuco. p. 1-5, 12 dez. 2020. Disponível: <http://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/2593-anota%C3%A7%C3%B5es-sobre-fisiologia-da-composi%C3%A7%C3%A3o,-pelo-autor.html>. Acessado em 28/06/2021.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. Narrar o tempo. In: *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, n. 43, p. 49. Curitiba: UFPR, 1994. Disponível: <file:///C:/Users/Lg/Downloads/19095-67602-1-PB.pdf>. Acessado em 07/06/2021.

WHITE, Hayden. Texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2ª ed. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

Recebido em 04/07/2021.

Aceito em 06/10/2021.

ARQUIVO, GUERRA E ENTRETENIMENTO: PYNCHON COMO LITERATURA DOCUMENTAL A PARTIR DE DERRIDA E KITTLER

THE ARCHIVE, WAR AND ENTERTAINMENT: PYNCHON AS DOCUMENTARY
LITERATURE AFTER DERRIDA AND KITTLER

Leonardo Petersen Lamha¹

RESUMO: Partindo do conceito de arquivo desenvolvido por Derrida, este artigo explora as questões midiáticas e tecnológicas, mencionadas por Derrida na sua conceptualização, em diálogo com a teoria da mídia e da literatura de Friedrich Kittler. Argumenta-se que a noção kittleriana de mídia não só continua as questões postas por Derrida, como também vai além de sua “gramatologia”, isto é, de questões filosóficas, semióticas e linguísticas e adentra no reino tecnológico, pouco explorado pelos estudos literários. Como estudo de caso, discute-se a leitura kittleriana do romance O arco-íris da gravidade, de Thomas Pynchon, buscando como o “teatro bélico” da Segunda Guerra Mundial, representada por Pynchon, esconde uma verdadeira máquina arquivística da pós-modernidade em seus aspectos midiáticos e tecnológicos.

PALAVRAS-CHAVE: Pynchon; pós-modernidade; mídia; guerra; entretenimento

ABSTRACT: Starting from the concept of “archive” as it appears in the work of Derrida, this paper explores technological and mediatic questions mentioned by Derrida but in dialogue with the media theory of Friedrich Kittler. I’ll argue that the kittlerian notion of media not only continues the questions posed by Derrida but also goes further, beyond Derrida’s “grammatology”, understood through a semiotic and linguistic lens, into the still not quite explored realm of the technological. As case-study, I’ll discuss the kittlerian reading of Thomas Pynchon’s novel Gravity’s rainbow, in order to see how the World War II “theater of war”, as

¹Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense – Brasil. Doutorando em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1987-2071>. E-mail leonardolamha@gmail.com.

represented in Pynchon's novel, hides a truly post-modern archiving machine in its media-technological aspects.

KEYWORDS: Pynchon; post-modernism; media; war; entertainment

1 INTRODUÇÃO: ARQUIVO ENQUANTO DOXA VS. O ARQUIVO ENQUANTO PROBLEMA

É uma surpresa quando nos deparamos pela primeira vez com a noção de arquivo segundo o que os manuais de literatura chamam de pós-estruturalismo francês. Esfacela-se a imagem usual de um arquivo em que pilhas de papéis e documentos contêm a memória do mundo, para utilizar o título do filme de Alain Resnais (1956).

Nesse filme borgeano, que narra o dia a dia de uma biblioteca, a câmera passeia por fileiras de livros, pilhas de documentos, estantes e mapas, mas a narração diz tratar-se não de livros, mas de uma “memória universal”, abstrata e indiferente como Deus. O acesso a essa memória depende apenas de que se abra os livros, com o que, contudo, diz a narração, ela é rompida, separada de sua galáxia de forma traumática e “alimentada” aos leitores, conectados como se numa malha. Ninguém jamais acessará a memória do mundo, apenas pedaços dela. Em outras palavras, no filme de Resnais, bem como na obra de Borges, sua unidade enquanto memória permanecerá sempre distante.

Seria essa uma boa imagem para o arquivo enquanto *doxa*, enquanto senso comum – um local, um conjunto de objetos que dão acesso a algo distante e inacessível, a memória?

Mas vejamos um arquivo mais *local*.

O armário estava abarrotado de papéis; ao ser aberto, dois maços de processos rolaram para fora, amarrados como se costuma atar lenha para o fogo; a mulher pulou assustada para o lado. — Embaixo, deveria estar embaixo — disse o prefeito, dirigindo da cama a operação. Obediente, juntando os processos nos braços, a mulher

tirou tudo do armário para chegar aos papéis de baixo. Os papéis já cobriam a metade do quarto (KAFKA, 2008, p. 74).

O arquivo do prefeito da aldeia, no romance *O castelo*, de Kafka, contém cada registro, cada comando, cada ordem jamais dados pela administração também inacessível. Como encontrar uma memória administrativa desimportante como a que invocou o agrimensor K.? Perdeu-se na ganga exterior da memória, os papéis que cobrem metade do quarto, o arquivo.

O arquivo parece sempre “guardar” alguma coisa. Além de uma suposta memória, no caso em questão, guarda também sua *relação e confusão* com a memória que supõe guardar. É a hipótese de Derrida (DERRIDA, 2001), em *Mal de arquivo*, onde ele separa, precisamente, arquivo e memória: de um lado essa abstração distante e inacessível; do outro, as pilhas de documentos, a ganga material, o *suporte* da memória, única parte da equação que a câmera e a escrita podem capturar.

Segundo Derrida, e como aparece *O castelo*, a palavra “arquivo” já contém em sua etimologia a passagem para este outro arquivo, conceitual, distante do senso comum. Assim como o arquivo do prefeito da aldeia do castelo é a sua casa, um dos muitos significados de “arquivo”, sua casa, por assim dizer, é *arché*, a casa do comandante grego, aquele que detinha o poder tanto sobre o arquivo quanto sobre sua interpretação e, portanto, sua legislação (DERRIDA, 2001, p. 12).

O arquivo enquanto *suporte* já arquivava um poder sobre seu acesso e sua longevidade enquanto memória, ao passo que os rastros deixados pelas *ordens administrativas*, como a que convocou o agrimensor K., são arquivadas, desaparecem.

Pensemos, primeiro, nessa relação entre o arquivo e seu *suporte*, e em segundo no sentido de “arquivamento”, seguindo Derrida, como o ato de fazer desaparecer o arquivado ao transformá-lo em arquivo.

O que é, o que pode ser dito do suporte, a ganga material de todo arquivo e daquilo que realiza o arquivamento? Discutindo a aparelhagem conceitual desenvolvida por Freud, Derrida volta a atenção para o vocabulário tipográfico posto em movimento pelo pai da psicanálise. “O léxico freudiano insiste sem dúvida numa certa tecnologia ‘imprimente’ da arquivação (*Eindruck, Druck drücken*) [...] a ‘impressão’ (*Empfindung*)”, e a própria psicanálise precisa ser impressa, precisa “gastar papel e tinta (*Papier und Tinte*) e conseqüentemente mobilizar o trabalho do tipógrafo e a tinta do impressor” (DERRIDA, 2001, p. 19).

Essa máquina tipográfica tem conseqüências tanto na vida interior das pessoas, tal como descrita pela psicanálise, quanto na própria instituição da psicanálise, que, obviamente, está escrita em livros.

Mas a aparente obviedade deste fato cai por terra quando se tenta levantar questões sobre os suportes. A aparelhagem tipográfica é, para Derrida, o local de produção de inscrições de sentido e de memória, sua *exterioridade*. Produz tanto a memória humana quanto a memória coletiva e social associada ao arquivo. Freud “privilegia as figuras da marca e da tipografia”, seu discurso é “uma estocagem de impressões” (DERRIDA, 2001, p. 8). Há também o *Wunderblock*, o bloco mágico, brinquedo que simultaneamente apaga e mantém traços inscritos, em que Freud viu uma analogia com o aparelho psíquico perceptual, e que para Derrida representa “*exteriormente* a memória como arquivamento *interno*” (DERRIDA, 2001, p. 25). Trata-se de investigar o que está oculto na “espontaneidade” da memória, por isso ele dá atenção a todo esse maquinário de *suporte material*.

Como pode ser, pergunta-se Derrida, parafraseado, que, desde Freud, tenhamos tido *desde sempre* uma prensa tipográfica dentro de nós?

Se a essa aparelhagem tipográfica é o exterior da memória, Derrida se pergunta onde começa esse “fora”? Essa é “inteiramente a questão do arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 18).

Naturalmente, falar em “fora” representa a escolha de um ponto de vista referencial. O exterior só o é do ponto de vista da memória, melhor falando, de uma certa metafísica da memória humana cujos modos de produção dificilmente haviam sido questionados.

Esse questionamento diz respeito precisamente 1) ao *apagamento do arquivo em prol de uma metafísica da memória*. Há um arquivamento do arquivo, no sentido em que o arquivo que produz o arquivado é despachado para a invisibilidade, bem como o sentido etimológico de *arché*, casa, cujo signo também desaparece no horizonte do que o arquivo faz ver; 2) ao momento histórico da “história da técnica e sobretudo dos dispositivos ou dos ritmos daquilo que chamamos confusamente a ‘comunicação’” (DERRIDA, 2001, p. 8). As duas podem convergir na mesma hipótese: enquanto desenvolvimento técnico, a prensa tipográfica pertence a um momento histórico específico da história dos meios de comunicação e informação. Quanto esse momento histórico e suas técnicas determinaram e determinam a formação de memória? E, na década de 90 em que *Mal de arquivo* foi escrito, como as novas tecnologias, a informática, o *e-mail*, etc, mudam a situação, a psicanálise, a memória humana e social? Como seria a psicanálise sem seu suporte? Se o *Wunderblock* é um modelo para a memória enquanto aparelho ele próprio de arquivamento, como imaginar um modelo de memória antes da invenção do *Wunderblock*?

Não entraremos aqui no seguimento psicanalítico da investigação de Derrida, nem em seu conceito de mal de arquivo e sua relação com a pulsão de

morte. Nosso objetivo é pensar o “suporte”, seguindo a inserção do aparato da memória na história da técnica e da comunicação. Mas trata-se de máquinas. Como pensá-las, coisas inanimadas, não acessíveis ao mundo da interpretação? Não à toa, Derrida não responde suas próprias perguntas, pois raramente máquinas são entendidas como elementos do mundo humano, cultural, portanto historicamente variável e conhecível – desde Vico, ao menos². Como interpretar objetos e qual sua relação com a ficção literária e a memória na literatura?

3 FRIEDRICH KITTLER: “SISTEMAS DE INSCRIÇÃO”

Derrida só avança na investigação do suporte no início de *Mal de arquivo* a nível de uma “gramatologia”. O pensamento técnico do exterior e dos suportes dão ocasião para o espaço vazio da produção de sentido. Basta-lhe colocar a questão que ele admite que não vai perseguir. Seu amigo e correspondente (Cf. SCHWERZMANN, 2017) Friedrich Kittler é quem levará efetivamente a cabo a investigação da exterioridade e do suporte do arquivo em sua relação com a literatura e à memória. Por meio dele, conseguimos avançar na resposta à pergunta de como o arquivo, em relação ao seu exterior arquivante, seu “suporte”, tem a ver com a ficção.

Será preciso abandonar esse termo, “suporte”. Como a teoria da mídia vem demonstrado desde McLuhan, mas cuja ênfase determinante foi dada por Kittler, o termo suporte pressupõe um ponto de vista demasiado humano, antropocêntrico, que entende o sujeito dotado de razão como o único capaz de dar inteligibilidade às coisas que, precisamente, servem como mero suportes. A

² Como interpretado por Kittler: “Primeiro, o Ser, independente se Deus ou Humano, segundo Vico, só pode conhecer o que ele próprio criou: um princípio que trai a tecnicidade oculta de toda ciência da cultura e que hoje seria celebrado como um construtivismo radical [...] Portanto, os filósofos lidam com a Natureza só porque eles necessariamente negligenciam a Cultura, do quê fazem parte” (KITTLER, 2000, p. 22).

obra de Kittler, continuando a tradição francesa de Foucault e Derrida, dedica-se inteira a demonstrar como o que se entendia nas ciências humanas por suporte na verdade determinava o suportado e com isso o sujeito humano.

Substituindo o suporte, Kittler fez avançar no mundo germânico dois termos: primeiro, na década de 80, *Aufschreibesysteme*, e depois “mídia”. Veremos a literatura no horizonte deles.

Traduzido para o inglês como “redes de discurso” [*discourse networks*], mas significando literalmente “sistemas de transcrição” ou de notação, o termo se refere às “exterioridades” (Cf. KITTLER, 1990, prefácio) que determinam o pensamento e, em Kittler, a literatura. É possível efetivar a passagem do arquivo derrideano para o de *Aufschreibesysteme* kittleriano pelas seguintes razões: se o arquivo derrideano tem a ver com o momento de “arquivamento” em que o arquivante desaparece e o arquivado – seja o conceito, a memória etc – passa a ter existido desde sempre, tal como a “cena da escritura e da inscrição” (DERRIDA, 2011), então esse ato material de inscrever ou anotar (*aufschreiben*) diz respeito, precisamente à pilha material que “suporta” o conteúdo, história, a filosofia etc. O que restou foi o conteúdo, o ato de inscrição foi ignorado. Porém, tal como na mesma tradição, o ato de inscrição não acontece só numa superfície material de registro, o papel por ex, mas ocorre também no ato de leitura, ou seja, no corpo. O que é inscrito no papel é inscrito no corpo do sujeito por meio da leitura, da educação e do treinamento. O sujeito é o efeito daquilo que lê, em cujo horizonte está a repetição e reprodução interiorizada da moral e da cultura (Nietzsche, Kafka) e dos discursos (Foucault, Barthes). Nada disso é novidade. A novidade é a descrição pormenorizada “da estrutura técnica do arquivo arquivante [que] determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro”, e de como “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p. 29). Ou seja, a descrição de como o material determina o conteúdo:

Por um longo tempo, a história intelectual pulou o canal de informação conhecido como “escrita” e foi direto para um significado [meaning] que era suportado pela escrita, *mas não afetado por ela*. Visões de mundo e construtos mentais, ao invés de “letralidades” [letteralities, *Buchstäblichkeiten*], tornaram-se temas [...] Máquinas a vapor e de tear tornaram-se tópicos; máquinas de escrever, não (KITTLER, 2016, p. 91).³

Como o sentido é afetado pela inscrição de seu exterior, a letra, a máquina? Como pode um arquivo produzir-se a si mesmo, arquivar-se na memória e assim corrompê-la? E também, de que forma precisamente esse sentido se inscreve no corpo?

Para começar a responder, podemos nos perguntar, com Kittler: onde então as máquinas foram tematizadas, se não na “história intelectual”? A dificuldade dessas perguntas pode ser exemplificada com um exemplo literário: o condenado *d’A Colônia penal* de Kafka, cujo corpo torna-se o arquivo de sua sentença na hora da morte. Ele só conhece o significado da sentença no exato instante de sua morte, quando a inscrição se torna inteligível. A máquina da colônia penal kafkiana aparece como uma máquina arquivante ao se apagar através da morte do condenado, o último rastro de seu registro e de seu sentido desaparecem com a morte do sujeito, enquanto o condenado se torna mais um morto, um arquivo da justiça.

Da mesma forma como Kafka descreve a explicação do funcionamento da máquina, podemos dizer que Kittler descreve o funcionamento do sistema de inscrições históricos. Em sua obra principal (KITTLER, 1990), os períodos de

³ Grifos e tradução meus. “Lentralidades” foi o neologismo que escolhi para traduzir *letteralities*, por sua vez opção do tradutor para inglês do original *Buchstäblichkeiten*, neologismo que mistura os significados de “letra” [*Buchstab*] e do adjetivo “literal” [*Buchstäblich*]. Kittler está indicando que seu tema é a materialidade bruta e literal da escrita enquanto informação, isto é, antes de ser decodificada em significado ou em sentido. Como é impossível que nós seres humanos leiamos sem interpretar, Kittler indica para quem, ou para o que, é possível pensar na materialidade bruta: para os artefatos de informação, desde que esta foi quantificada matematicamente por Claude Shannon em seu trabalho “Uma teoria matemática da comunicação”.

1800 e 1900 não são períodos históricos segundo uma historiografia clássica; são máquinas de tortura, são o teatro da crueldade de Nietzsche descrito em seus pormenores e em seu entrecruzamento entre discursos e sistemas, pedagógicos, psicanalíticos, literários e filosóficos.

Mas como interpretar um objeto material, a máquina de escrever, ou a aparelhagem arquivada de Derrida? A resposta pode ser encontrada nesta crítica de Kittler a seu amigo Derrida, que também serve como carta de intenções metodológicas de sua obra.

Ninguém pode pensar ou interpretar a fileira de letras do teclado da máquina de escrever. O que é preciso adicionar são informações empíricas sobre o ponto temporal, bem como a intenção de tal padronização – tarefa que Derrida tangencia ao restringir seu material a grandes textos especulativos (KITTLER, 2016, p. 96-97).

Segundo Kittler, Derrida não pode interpretar o seu arquivo senão à nível do conceito, passível de interpretação, e apontar para o seu apagamento. O material arquivante, contudo, não está aberto à interpretação, trata-se de coisa mecânica, sem vida, esperando o sujeito ativá-las, como critica Foucault:

O sujeito fundante, com efeito, está encarregado de animar diretamente, com seus atos de visar, as formas vazias da língua; é ele que, atravessando a espessura ou a inércia das coisas vazias repreende, na intuição, o sentido que aí se encontra ou é depositado (FOUCAULT, 2012, p. 43-44).

Mas o são exatamente essas “informações empíricas”, mencionadas por Kittler, que ajudariam a entender a importância do aparato do arquivo? Trata-se de “descrição, ao invés de interpretação”, isto é, descrição técnica.

Um vocabulário técnico é o mais apropriado para converter teorias filosóficas em fatos históricos. Esse vocabulário é a única língua que não racionaliza nem idealiza. Ele adota uma posição neutra diante de

tipos de textos e ordens de conhecimento. Nem filosófico nem psicanalítico, o vocabulário técnico possui - por razões tangíveis - a vantagem de prover instruções imediatas e finitas capazes de expor a planta de montagem de sistemas de informação (KITTLER, 2016, p. 97).

O que Kittler está dizendo é que, para entender de que maneira o aparato do arquivo afeta seus conteúdos, é preciso analisá-lo não com os olhos livres do empirismo (cujos sujeitos são, na verdade, dotados de sistemas filosóficos endurecidos e automatizados, como mostrado desde Nietzsche a Foucault), mas a partir de material histórico a respeito de sua construção: as instruções, os discursos e intenções. A partir, portanto, de seu arquivo, que, assim, por uma espécie de levantamento de constelação de materiais que circulavam nos canais de informação de determinado momento, se abre ao método genealógico.

Se o arquivo se apaga para arquivar, é preciso ir atrás do que foi apagado. Porém, se o arquivo é, sobretudo, tecnológico, é aí que o termo *Aufschreibesysteme* entra em jogo: ele procura não a escritura, mas os discursos que rondavam a genealogia da tecnologia. A característica inovadora e singular da obra de Kittler é tornar a literatura parte dessa história:

Porém, justamente na era fundadora das mídias tecnológicas, o seu horror operava de modo tão avassalador que a literatura o registrava de maneira mais precisa do que no aparente pluralismo midiático atual, onde tudo pode seguir operando, desde que não perturbe os circuitos do Vale do Silício e o seu incipiente domínio global [...] O que os escritores maravilhados punham no papel nos oferece um retrato fantasmagórico tanto do nosso presente como do futuro (KITTLER, 2019, p. 18).

“Presente e futuro”: pois essa é a questão da memória e do arquivo. A literatura funciona como um arquivo no sentido de que os escritores ficavam tão “maravilhados” com as invenções midiáticas – que são sempre invenções

arquivais⁴ – a ponto de registrar seu impacto. Esse aspecto, essa “literatura como arquivo”, contudo, na visão kittleriana é apagada para dar lugar à uma certa imanência da ficção: nunca teria se tratado de arquivo, “era só literatura”.

A relação entre horror, arquivo e literatura ficará clara ao expormos a leitura kittleriana do romance *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon, obra que demonstra essa espécie de literatura de documento, uma literatura que foi feita não só a partir de um arquivo – os documentos secretos da Segunda Guerra Mundial –, mas também o arquivo em seus sentido expandido de apagamento, inscrição e poder. Kittler demonstra também como o arquivo influi na *forma* literária, na recepção e no apagamento de si para existir na forma de “ficção”. Como tentarei argumentar, o que resulta de tais procedimentos – de Kittler e de Pynchon – não é “ficção histórica”, nem mesmo a imagem da literatura como alegoria, janela, acesso para a história. O que Kittler descobre em Pynchon é a máquina arquivada da pós-modernidade: a guerra enquanto mãe das tecnologias, inclusive e principalmente de entretenimento, inclusive e principalmente, ainda, o próprio romance enquanto gênero literário.

4 ARQUIVO E FICÇÃO: O SINGULAR CASO DE THOMAS PYNCHON

O arco-íris da gravidade (1973), de Thomas Pynchon, romance considerado o suprassumo do pós-modernismo literário, se passa no último ano da Segunda Guerra Mundial, no momento histórico da última e desesperada tentativa dos nazistas de vencerem a guerra. A arma final será o mítico V-2, o foguete teleguiado de combustível líquido, convergência fatal e mística da matemática e da técnica, símbolo da destruição total e de “um novo tipo de

⁴ Uma vez que, no ocidente ao menos, são elas que armazenam os mortos. “O que permanece das pessoas é aquilo que a mídia é capaz de registrar e transmitir. Portanto, o que conta não é a mensagem ou o conteúdo [...], mas sim (em rigor com McLuhan) somente os seus circuitos, sobretudo esse esquematismo de perceptibilidade” (KITTLER, 2019, p. 19). Eis uma possível definição kittleriana para a memória: ela é tão longa, vasta ou profunda quanto suas mídias, seus supostos suportes.

morte” . Dentre as inúmeras tramas e incontáveis personagens, o romance segue as idas e vindas de um soldado, Slothrop, um americano banal, que foi vítima de experimentos behavioristas nazistas: suas ereções agora preveem a queda – isto é, coincidem misteriosamente – dos foguetes nazistas sobre Londres. O romance é narrado de forma *multimídia*: comédia pastelão, musicais, filmes, poemas, e discute o misticismo e a ciência e a influência do idealismo e do cinema alemão na mentalidade apocalíptica nazista, espécie de corpos-de-fundo da trama da construção e lançamento do V-2, cuja parábola de ascensão e queda dá nome ao romance.

A posição de Thomas Pynchon no cânone literário é indiscutível, mas também risível. Foi “um mestre, um deus pessoal” para a escritora austríaca nobelizada Elfriede Jelinek, sua tradutora para o alemão, e para quem “é uma piada que [Pynchon] não possua o Prêmio Nobel, e eu sim” [*es ist ein Witz, dass er den Nobelpreis nicht hat, und ich habe ihn*] (JELINEK, 2004), e, para Kittler, um mestre e, pode-se dizer, guia metodológico. A camada oculta da afirmação de Jelinek é que o livro de Pynchon é, dentre muitas outras coisas, uma piada, longa, difícil, nuançada, fácil de passar despercebida. Pois os grandes e sérios temas de Pynchon, a destruição e a morte tipicamente européias, são narrados numa mistura de alto modernismo e comédia pastelão. A terceira camada é que o Prêmio Nobel é acusado, no romance, de ser fruto da extração de petróleo e, portanto, braço, consequência e perpetuação da violência colonial.

Publicado na década de 80, a impressão que passa “Mídia e drogas na Segunda Guerra Mundial de Pynchon” (2017), a leitura kittleriana de Pynchon, é que Kittler nasceu para interpretar Pynchon e que Pynchon escreveu para ser lido por Kittler. As razões para essa afirmação hiperbólica têm, naturalmente, a ver com a questão do arquivo tal como viemos tratando, como pretendemos mostrar.

Kittler realiza alguns cortes fundamentais no romance monstruoso de Pynchon em sua exegese: 1) o papel determinante da pesquisa de arquivo da Segunda Guerra Mundial, da qual Pynchon, engenheiro de formação, se valeu para a escrita do romance, e a partir de cujo arquivo o próprio Kittler lê Pynchon; 2) a busca pela forma ficcional híbrida, labiríntica, não linear do romance como fruto dessa pesquisa arquivística 3) e o embricamento entre tecnologia, guerra e corpo, a ser visualizado pelo conceito de mídia. Meu argumento é que este último é como Kittler continua e vai além das questões derridianas sobre o arquivo, bem como Kittler o pensa junto aos estudos literários.

4.1 Pós-modernismo e arquivo

Relembremos, de forma bem geral, o pós-modernismo por meio de algumas das palavras-chaves com as quais ele costuma estar associado em meio aos estudos literários e à estética:

O desaparecimento do sujeito individual [...] pastiche, imaginação apocalíptica, a paródia modernista em estilos inimitáveis [...] implosão da literatura moderna em uma horda de estilos privados e maneirismos [...] seguido de fragmentação linguística e da vida social ao ponto que a norma ela mesma é eclipsada [...] inexistência de um grande projeto coletivo... (JAMESON, 1991, p. 16–17).

Tudo isso vale para o romance de Pynchon. Porém, enquanto Jameson busca uma certa herança modernista estraçalhada pelo mundo pós-guerra e, ao mesmo tempo, como o romance em sua forma acompanharia, refletiria ou resistiria a elas, Kittler abandona o historicismo e a teoria crítica: para ele, o romance de Pynchon não é “uma espécie de patchwork e maravilhosa explosão de códigos, mas uma amostra calculada de letras, imagens e números” (KITTLER, 2008, p. 98). Enfatizando o “calculada”, o argumento, é que, se o pós-

modernismo tem, mais ou menos, alguma coisa a ver com mídia, ele tem a ver com técnica, com circuitos e tecnologia – com cálculos matemáticos, distribuição de energia e outros elementos por assim dizer não sociais, não pertencentes em si à sociologia, e portanto não dignos de serem literatura. Pynchon narra precisamente o casamento entre técnica e pensamento, diante dos quais as ferramentas da teoria crítica e dos estudos literários (para Jameson, elas próprias fenômeno pós-modernos) caem por terra. Outras ferramentas se fazem necessárias.

O que diferencia Pynchon de outros pós-modernistas, como Don DeLillo ou mesmo William Gibson, é a ênfase na guerra como mãe da tecnologia e do pós-guerra, o “sonho” consumista por excelência. O pós-guerra é o momento histórico do pós-modernismo que Jameson descreve. Mas, da perspectiva da escalada técnica no bojo da guerra, foco de Kittler, ele não passa de um “sonho” onde é possível “a comercialização de armas milagrosas e cujo futuro é, portanto, previsível” (KITTLER, 2017, p. 149), isto é, a fita magnética, o filme em cores, o radar, o UHF e o computador – as mídias cujo interior feito de matemática e eletrônica, do ponto de vista do pós-modernismo estético clássico, perturbam a bonita tradição literária europeia.

Para chegar a esse tipo de conhecimento sobre o passado e o futuro, é preciso deixar as trincheiras e os tanques, o combate corpo a corpo, toda a cinematografia de uma guerra que, como já apontava Benjamin, foi feita para ser filmada, e deslocar-se para um espaço irrepresentável de produção de memória, os arquivos contendo os contratos firmados entre empresas financiadoras da guerra e as plantas de montagem de foguetes e outras tecnologias, a “solidariedade” entre corporações e militares, um arquivo secreto bem pouco cinematográfico, por um lado, e por outro, que revela que “as companhias de aparelhos eletrônicos, após vencerem a Primeira Guerra, se apossaram da indústria de discos” (KITTLER, 2008, p. 111). No romance de Pynchon, o anúncio do poder de corporações em detrimento de poder estatal –

depois da guerra, as empresas precisam continuar existindo – se dá pela histórica empresa IG Farben e representa a transferência de poder absoluto da Velha Europa para os Estados Unidos da América.

“O problema básico”, afirma um representante da IG Farben, “sempre foi o de fazer com que outras pessoas morram por você” – nesse caso, “você” cobre a progressão das religiões até os filósofos da história do século XIX e de revolucionários profissionais até as corporações de hoje. O “empreendimento de morte sistemática”, a “massa natural da morte bélica”, serve “como espetáculo, como diversão dos movimentos reais da guerra”. “A crise real” foi removida da propaganda e de histórias da filosofia, eram “crises de posicionamento e prioridade, não entre firmas – era só representado para parecer assim – mas entre diferentes Tecnologias, Plásticos, Eletrônicos, Força Aérea” (KITTLER, 2015, p. 401).

Em Pynchon, patriotismo é discurso corporativo-militar, um problema que a solidariedade entre militarismo e instâncias discursivas diversas (empresas preocupadas em vender mídias, filosofias preocupadas em vender uma ontologia nacional) precisam resolver. Em sua leitura de Pynchon, Kittler se coloca em direta oposição crítica à tradição da “Guerra como experiência interior”, simbolizada, no contexto alemão, pelo expressionismo e pelo livro homônimo de Ernst Jünger. Para Kittler, tratar a guerra como interioridade foi fruto da invenção do cinema e de suas técnicas de alucinação e produção de *Doppelgängers* (como veremos logo adiante). Só é possível matar outro ser humano se ele for apresentado como se não fosse humano, como projeção fantasmagórica na tempestade de aço das trincheiras, e com a produção dessa projeção é que se ocupam os filmes e as mídias. “Sempre que Jünger se deparava com o real por trás das cortinas de neblina e do arame farpado, o inimigo se apresentava como alucinação cinematográfica do *Doppelgänger*” (KITTLER, 2017, p. 152).

Se, do ponto de vista da estética, Jünger quebra com “técnicas literárias” tradicionais de narração, para Kittler isso ainda se inscreve num momento

modernista da invenção do cinema. A Segunda Guerra foi coisa inteiramente diferente em termos de desenvolvimento tecnológico. O tropo narrativo principal para representá-lo, segundo Pynchon e Kittler, é a paranoia, que, junto com o V-2, constitui o principal *leitmotiv* do romance. Assim, se há uma trama na narratividade entrópica de Pynchon, ela é gerada, tal como o modelo matemático que permite a decomposição do tempo em pontos localizáveis no *hardware* do V-2, pela “coincidência aleatória de duas distribuições ocasionais, [que gera] a perspectivação de um herói, de uma trama” e “Os V2 seguem as ereções como o som dos foguetes segue ao impacto. Em outras palavras, o amor ou o ‘imaginário’ de Slothrop também ‘apresenta a estrutura de bombas’ (KITTLER, 2017, p. 153).

O próprio ato de ler, isto é, decompor signos em sentido, é paranoico, pelo menos desde *Verdade e mentira no sentido extra-moral*, de Nietzsche e da teoria da paranoia de Freud (Cf. CASTRO, 2021). O ato de ler um romance sobre paranoia, e com isso instigar a paranoia no leitor – de uma trama de aparência rocambolesca que envolve corporações e militares –, por sua vez, é fruto simplesmente do desarquivamento do arquivo. Slothrop descobre a verdade sobre a condição de suas ereções enquanto antenas sensíveis à queda dos mísseis, ao ler documentos secretos que o próprio engenheiro da *Boeing* Thomas Pynchon leu. “Um estudo cuidadoso dos documentos sempre desmascara as coincidências como complô” (KITTLER, 2017, p. 155).

Que a paranoia seja uma técnica ou tema pós-modernista por excelência é já sabido e pertence à história da arte; o que a leitura de Kittler traz de novo é a sua relação com o maquinário do arquivo.

O corpo e o inconsciente de Slothrop são um arquivo da Segunda Guerra. O texto pós-modernista de Thomas Pynchon, seu estilo, seu registro multimídia é, se podemos dizer assim, o meta-arquivo onde Kittler busca o primeiro arquivo, suas “fontes”.

A ciência da literatura [*Literaturwissenschaft*, termo alemão que designa nossos estudos literários] nada diz sobre o volume e a precisão das pesquisas subjacentes. Mas o texto de Pynchon se apoia [...] totalmente em fontes históricas, entre as quais se encontram pela primeira vez diagramas de circuitos elétricos, equações diferenciais, acordos entre empresas e organogramas (facilmente ignorados pelos cientistas literários [*Literaturwissenschaftler*]). (KITTLER, 2017, p. 155).

Esse encontro da literatura com a tecnologia, portanto, promove alteração nas técnicas mais fundamentais da ficção e, por consequência, na historiografia. Se Hayden White se valeu do crítico Northrop Frye para expor os mecanismos literários, ficcionais, logo contingentes, na escrita da história, em Kittler e Pynchon a história e seus sujeitos são pontos no eixo temporal que, no começo do século XX, passou a ser tecnicamente manipulável (mais sobre a manipulação do eixo temporal logo adiante). Após a manipulação técnica do tempo, não há por que continuar deixando de ver a literatura como mais uma mídia dentre outras.

Para Kittler, que Slothrop descubra a verdade sobre si mesmo é a inverossimilhança última, uma vez que os arquivos a que ele tem acesso não haviam sido ainda abertos em 1945, portanto a “verdade” disponível à época não havia como deixar de ser percebida como paranoica. Mas em 1973, ano do lançamento do romance, ela é apenas uma verdade histórica, e, se deixou de se ser absurda, foi porque se tornou realidade. Diz Kittler: “os documentos secretos se tornam públicos na mesma medida em que seus objetivos se tornam realidade – na mesma medida, portanto, em que não precisam mais ser escondidos (KITTLER, 2017, p. 155). Por isso Slothrop “dança sobre um solo de terror, contradição e absurdidade (157) e por isso, ao mesmo tempo, *O arco-íris da gravidade*, lançado no dia 28 de fevereiro, é “do signo de peixes, casa aquática de sonhos e dissoluções” (WEISENBURGER, 2006, p. 1).

4.2 Drogas, narratividade e mídia

Se, para o leitor, o romance em sua não-linearidade e suas alucinações paranoicas, parece escrito sob outro símbolo dos anos 60, o LSD, há no mundo diegético do romance, uma outra droga, que funciona de forma contrária: administrada por nazistas e cineastas alemães, associada ao cinema enquanto tanto entretenimento anestesiador quanto propaganda política, a “oneirina” produz a alucinação “mais banal e americana de todas”, a de que há, entre fatos e eventos absurdos, “uma definitiva continuidade narrativa”, e em seu rastro a descoberta de que “tudo está conectado” (KITTLER, 2017, p. 169). Por meio desse truque literário, a paranoia passa a ser a verdade que se depreende da leitura de arquivos de guerra, enquanto a sequencialidade narrativa tradicional, realista, que o leitor busca frustrado, passa a ser a verdadeira alucinação midiática, fruto da solidariedade entre entretenimento e militarismo (que não poupa nem mesmo a mídia escrita, uma vez que florestas precisam ser derrubadas por empreendimentos editoriais mercadológicos): o narrador, o cronista de guerra pynchoniano, também parece sob efeito da oneirina: “As cartas [de tarô de Slothrop] apontam apenas para um longo e árduo futuro, para a mediocridade (não apenas na sua vida mas também, heh, heh, na de seus cronistas)” (KITTLER, 2017, p. 171).

Em resumo, a análise kittleriana destaca a pesquisa de arquivo do romance e o romance como arquivo de técnicas de arquivamento da segunda guerra, exatamente os problemas que Derrida havia anunciado, mas não podido empreender, por lhe faltar a noção de mídia. Para finalmente exemplificar essa noção, basta esclarecer dois elementos: a noção de manipulação do eixo temporal e a natureza de autoapagamento (ou autoarquivamento) das mídias. Para ambas, e como conclusão, será suficiente só mais um exemplo do romance de Pynchon.

Na mais longa e central subtrama do romance, um engenheiro de foguetes do centro de lançamento de Peenemünde “cai vítima do truque da manipulação do eixo temporal”. Ele havia assistido no cinema à uma cena de estupro, voltado para casa com uma ereção, transado com sua namorada e concebido sua filha, Ilse, com *a imagem da atriz na mente*. O filme, fictício, chamado *Alpendrücken*, palavra que significa pesadelo mas que remete, em alemão arcaico, para a figura mitológica da súcubos (WEISENBURGER, 2006, p. 229), engravidou diversas mulheres copuladas por seus maridos excitados pelo estupro, produzindo uma horda de duplos ou *Doppelgängers*. Passam-se anos, sua filha desaparece e, para manter o engenheiro desenvolvendo o foguete, o vilão rilkeano do livro, o nazista Weissmann, manda, a cada ano, uma mulher do campo de concentração de Dora para manter no engenheiro “a ilusão de uma filha”. “Quantas sombras-de-crianças [*shadow-children*] seriam concebidas em Erdmann naquela noite? [...] *Foi assim que aconteceu. Um filme. Como mais? Não foi isso que fizeram da minha filha, um filme?*” (PYNCHON, 2006, p. 451). Nunca houve Ilse, ela era uma cópia sem original, aparecendo a cada verão para o engenheiro como um filme aparece a 24 frames por segundo na retina humana, sonho pavloviano prateado de celuloide sob a forma de “molduras de verão”. “Os espectadores são, portanto, vítimas de uma semiótica que os faz acreditar em contextos de vida quando existem apenas instantâneos e flashes” (KITTLER, 2017, p. 165).

Essa semiótica é precisamente a manipulação do eixo temporal, que diferencia mídias analógicas, como a escrita, de mídias técnicas, como o cinema. O que o romance de Pynchon emula na vida do engenheiro, tão bem apontado por Kittler, é o procedimento normal do cinema. Se o arquivo é também uma semiótica, que Derrida chama de “consignação” – reunião de signos e seu subsequente apagamento –, ele ainda está restrito a livros e a sequencialidade do texto; já a mídia técnica

Permite que se selecione, armazene e produza precisamente coisas que não passam pelo gargalo do regime sintático, por serem únicas, contingentes e caóticas [...] O tempo se torna apenas uma das muitas variáveis que podem ser manipuladas [...] o que é único na era tecnológica é que essas tecnologias permitem o armazenamento de “tempo real” [real-time], e simultaneamente processam esse tempo real como um evento temporal. Processamento de informação se torna o processo pelo qual a ordem temporal se torna manipulável e reversível (KRÄMER, 2006, p. 94–96).

No sistema de inscrições (*Aufschreibesysteme*) nazista, trata-se de dar a ilusão cinematográfica de uma literal filha do cinema a engenheiros insubstituíveis para a guerra total; no pós-guerra, no mundo atual de consumo, trata-se, bem, de qualquer coisa. Para Kittler, Pynchon escreve literatura de arquivo pois recupera, no arquivo do arquivo da guerra, a gestação de um atual estado de coisas cujas mídia e arquivo, enquanto armas de guerra, tendem a desaparecer em entretenimento amigável.

REFERÊNCIAS

- CASTRO, Vinicius Portella. O progresso pro fim: aceleração e auto-destruição em Nick Land e Thomas Pynchon. *Das Questões*, v. 12, n. 1, Jun 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/25507>. Acesso em: 6 jul 2021.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a Cena da Escritura. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 289–338.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- JELINEK, Elfriede. Elfriede Jelinek: Der Nobelpreis muß an mir vorüberziehen. *FAZ.NET*, 8 Nov 2004. Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/elfriede-jelinek-der-nobelpreis-muss-an-mir-vorueberziehen-1195180.html>. Acesso em: 6 jul 2021.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KITTLER, Friedrich A. De Nostalgia. *Cultural Politics*, v. 11, n. 3, p. 395–406, 1 Nov 2015.

KITTLER, Friedrich A. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

KITTLER, Friedrich A. *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*. München: Brill Fink, 2000.

KITTLER, Friedrich A. *Gramofone, filme, typewriter*. Tradução Daniel Martineschen; Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora UFMG; Editora UERJ, 2019.

KITTLER, Friedrich A. Mídias e drogas na Segunda Guerra Mundial de Pynchon. In: *A verdade do mundo técnico: ensaios sobre a genealogia da atualidade*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017. p. 147–171.

KITTLER, Friedrich A. Pynchon and Electro-Mysticism. *Pynchon Notes*, n. 0, 21 Set 2008. Acesso em: 6 jul 2021.

KITTLER, Friedrich A. Unpublished Preface to “Discourse Networks”. *Grey Room*, v. 63, p. 91–107, Mai 2016.

KRÄMER, Sybille. The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich Kittler’s Conception of Media. *Theory, Culture & Society*, v. 23, n. 7–8, p. 93–109, Dez 2006.

PYNCHON, Thomas. *Gravity’s Rainbow*. New York: Penguin Books, 2006.

RESNAIS, Alain. *Toda a Memória do Mundo*. 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hl3LtP5eltI>. Acesso em: 8 jul 2021.

SCHWERZMANN, Katia. «La lettre morte» – Friedrich Kittler en correspondance avec les poststructuralistes. *Appareil*, n. 19, 4 Out 2017.

WEISENBURGER, Steven. *A Gravity’s rainbow companion: sources and contexts for Pynchon’s novel*. Athens: University of Georgia Press, 2006.

Recebido em: 15/07/2021.

Aceito em: 29/08/2021.

ENTRE O REAL E O FICCIONAL: METAMORFOSES E RESSIGNIFICAÇÕES EM *UM ACONTECIMENTO NA VIDA DO PINTOR-VIAJANTE*, DE CÉSAR AIRA

BETWEEN REALITY AND FICTIONALITY: METAMORPHOSES AND
REFRAMINGS IN *UM ACONTECIMENTO NA VIDA DO PINTOR-VIAJANTE*, BY
CÉSAR AIRA

Taynara Leszczynski¹

RESUMO: o livro *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006), do escritor argentino César Aira, traz um embate bastante pertinente sobre as fronteiras entre o real e o ficcional, visto que o protagonista da história, o alemão Johann Moritz Rugendas, de fato existiu. Esse gesto retoma a técnica *ready-made*, à moda de Duchamp, conforme afirma Antelo (2006), na qual o objeto é retirado de seu local de origem e ressignificado por meio da arte. Dessa maneira, em nossa leitura, foi possível perceber que o romance não precisa e nem conseguiria ser igual à realidade. Vê-se que ele tem métodos próprios de se constituir e não compete com ela. Assim, para melhor entender essa questão, baseamos-nos, sobretudo, nas correspondências entre James e Stevenson (2017), bem como, nas ideias teóricas de Gallagher (2009). Além disso, outras dualidades fazem-se presentes na narrativa, como por exemplo, o diálogo entre imagem e texto, entre a loucura e a sanidade e a utilidade ou não da arte. Observa-se ainda uma metamorfose do protagonista Rugendas, a partir de um acidente que ele sofre durante a sua viagem para a Argentina e Chile. Ele fica com sequelas graves que desencadeiam uma mudança radical: a transformação de um artista famoso e amado, requisitado por seus fãs, a uma figura monstruosa, física e intelectualmente, que causa repúdio e afastamento. Tal experiência é bastante semelhante à vivida por Gregor Samsa, de Franz Kafka. Logo, para refletir acerca dessa monstruosidade do personagem, pautamos-nos em Cohen (2000) e sua teoria sobre os monstros.

PALAVRAS-CHAVE: literatura argentina; pintor-viajante; *ready-made*; metamorfose.

¹ Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Paraná – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8219-0885>. E-mail: taynaraleszczynski97@hotmail.com

ABSTRACT: *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006), by the Argentine writer César Aira, brings a pertinent discuss about the boundaries between the real and the ficcional world, because the protagonist of the story, the German painter Johann Moritz Rugendas, in fact existed. This gesture reminds us of the ready-made technique, by Duchamp, as stated Antelo (2006). In this technique the object is removed from its place of origin and re-signified through art. Thus, in this study, it was possible to realize that the novel does not need not be equal to reality and sometimes it could not to. The novel has its own methods of constitution and does not compete against the life. In order to better understand this issue, we based on the correspondences between James and Stevenson (2017), as well as on the theoretical ideas of Gallagher (2009). Besides that, other dualities are in the narrative, such as the dialogue between image and text, madness and sanity and the usefulness or not of art. It is observed that the protagonist Rugendas undergoes to a metamorphosis from an accident that he suffers during his trip to Argentina and Chile. He has serious consequences that trigger a radical change: the transformation of a famous and beloved artist, requested by his fans, to a monstrous figure, physically and intellectually, which causes repudiation. Such an experience is very similar to that one lived by Gregor Samsa, from Franz Kafka's book. Therefore, to reflect on this monstrosity of the character, we are guided by Cohen (2000) and his theory about monsters.

KEYWORDS: Argentine literature; travelling painter; ready-made; metamorphosis.

1 PRIMEIRAS PINCELADAS

Este artigo tem como objetivo principal discutir o embate entre o real e o ficcional presente no romance *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*², de César Aira, o qual advém da mescla entre fatos biográficos da vida do pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e o fantástico literário que perpassa o livro. Analisa-se também as dualidades que ecoam dessa oposição, sobretudo, a relação entre imagem e texto e as metamorfoses sofridas pelo personagem.

César Aira é um dos maiores nomes da literatura contemporânea na Argentina. Com mais de oitenta livros publicados, o autor tem a sua obra traduzida e estudada em diversos idiomas. Além disso, Aira também se destaca por seus trabalhos como tradutor e crítico literário. Em geral, a sua escrita perpassa os mais diversos estilos, técnicas e gêneros sem se prender a nenhum.

² Há uma divergência crítica em relação à categorização desse livro. Alguns estudiosos o consideram uma novela e outros um romance. Embora a discussão acerca dessas classificações seja mais ampla, nesse caso, parece ser uma questão conflituosa devido às traduções, bem como, à extensão do livro. De qualquer forma, na presente análise, optou-se pela terminologia romance, sobretudo, pelas características comuns ao gênero que podem ser lidas nessa história.

Ele constrói narrativas que carregam elementos em constante oposição e traz, na maioria das vezes, finais abruptos e inesperados.

Em seu livro *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, publicado pela primeira vez em 2000 na Argentina e em 2006 no Brasil, pela editora Nova Fronteira, Aira traz uma história repleta de aflições e angústias que beiram o imprevisível e o incompreensível. O autor inicia o livro fazendo uma introdução da vida e obra do pintor-viajante alemão Johann Moritz Rugendas.

O enredo traz a história desse artista em sua passagem pela Argentina e pelo Chile, acompanhado de seu colega, também pintor, Krause. As funções de suas profissões na época consistiam em retratar as paisagens do local, os povos e os seus costumes, para que pudessem retornar à Europa e vender suas pinturas. O narrador destaca que antes da jornada, os pintores foram alertados de que a América Latina era um lugar exótico, místico e perigoso, mas mesmo assim, ou talvez por isso, decidiram embarcar nessa “aventura”.

No meio da viagem, Rugendas sofre um acidente grave, o qual modifica toda a sua vida e, conseqüentemente, a sua arte. Ele estava andando à cavalo durante uma tempestade quando ambos foram atingidos por um raio, e o cavalo, assustado, saiu correndo e arrastando o pintor pelo chão. Com isso, o artista ficou com o rosto totalmente desfigurado, cheio de sequelas e dores perenes.

A narrativa se divide assim em duas partes: o antes e o depois do acidente. Ela se constitui por oposições entre a primeira e a segunda fase do pintor. De um lado, antes do fatídico dia, a fama, a beleza, o talento, a intelectualidade, a atração e as luzes da glória. De outro, após a tragédia, o esquecimento, a face horrenda, a insanidade, a repulsa e as sombras da decadência. E esse vai e vem entre a personalidade, o estilo, a aparência, o sentimento e a arte do pintor provocam no leitor uma sensação de desconforto, estranhamento e ainda, de repugnância. A história não tem um final fechado e a impossibilidade de um

término concretizado atormenta e assusta, formando então, uma camada de suspense e aflição.

Nesse contexto, Aira constrói um campo enigmático, desde o início, também por meio do cenário. O alerta inicial, de que a América Latina era um local exótico, é o grande ponto de partida para a atmosfera obscura que será moldada a partir das paisagens e lugares sombrios encontrados pelos pintores na viagem. Bem como, do confronto entre homem e natureza, pois Rugendas, que explorava a terra, foi atingido por um raio. Que pode ser lido como uma forma de reação do meio ambiente contra à invasão dos humanos.

Outro aspecto interessante do livro é a vasta camada de leituras que ele apresenta no começo. De início, parece haver várias possibilidades de entendê-lo e grande parte dessa compreensão só pode ser formulada pelo leitor. Um leitor leigo pode ler essa narrativa como uma história totalmente ficcional, de um pintor de paisagens estrangeiras que tem um acidente em uma de suas viagens e enlouquece. Um leitor com um pouco de conhecimento sobre arte, por sua vez, pode entendê-la como uma biografia. Visto que o protagonista do livro, o do pintor alemão Rugendas, realmente existiu e teve experiências semelhantes às do livro, inclusive as viagens e o acidente.

Pode-se ainda identificar uma crítica implícita ao Realismo e uma preparação para o Impressionismo, como Raúl Antelo³ (2006) destaca. Além disso, é possível ter uma quarta e uma quinta forma de análise. Consecutivamente, uma espécie de manual do fazer artístico e ainda, uma reflexão sobre a arte por dois vieses, o primeiro, enquanto trabalho lucrativo e o segundo, a arte pela arte, livre da funcionalidade profissional.

³ Pesquisador argentino; professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); autor da orelha do livro aqui analisado; um dos maiores especialistas dos estudos do *ready-made* na América Latina; autor do livro *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (2006).

Entretanto, no desenrolar da trama, ver-se-á que se trata de algo mais amplo. Pois além da vasta possibilidade de leituras, vestígios de outros gêneros vão sendo acoplados à narrativa. Assim, conforme sublinha Michel Mingote Ferreira de Azara⁴ (2011, p. 88) no livro de Aira “[...] literatura e biografia, fabulação e relato também se entrelaçam como numa corda.”

[...] César Aira potencializa a sua literatura ao fabular sobre a trajetória de Rugendas, que aparece no livro não como uma equivalência “de um para um” com a biografia do pintor-viajante e suas pinturas, mas num entrelaçamento [...] de literatura e vida, na qual a própria literatura apresenta-se como acontecimento, como um curto-circuito na ordem da representação, de reinvenção de uma história já contada, no caso, a do pintor-viajante Rugendas (AZARA, 2011, p. 95).

Com essa construção híbrida, Aira prega peças no leitor, conforme escreve Carlito Azevedo⁵ (2007), ao apontar treze variações na obra do escritor argentino. Em uma dessas análises, ele questiona “Verossímil? Inverossímil? Verdade? Mentira? Banal? Extraordinário?” (AZEVEDO, 2007, p. 5).

Pode-se afirmar que a maior dualidade, entre as tantas presentes no livro, é, justamente, a de ficção e realidade. Não obstante, ao trabalhar a noção de ficção, Catherine Gallagher⁶ (2009, p. 629) afirma que “Nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção.”

É como se o leitor tivesse a consciência disso, mas simulasse crer que há uma verdade naquilo que é lido. E o romance, por sua vez, faz-se crível, para acentuar esse efeito, mas, ao mesmo tempo, sem a pretensão de ser tomado

⁴ Dr. em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ênfase na literatura contemporânea; organizador do livro *A literatura e a vida: por que estudar literatura?* (2015).

⁵ Editor, tradutor e poeta brasileiro; organizou um livreto sobre as discussões acerca de César Aira e sua obra realizadas na edição da Flip de 2007, no Rio de Janeiro.

⁶ Crítica literária e historicista norte-americana; professora aposentada da Universidade da Califórnia; lecionou matérias voltadas ao romance, história e cultura britânica nos séculos XVIII e XIX até 2012.

como verdadeiro. O fato é que essa relação, já muito conturbada, torna-se ainda mais problemática em romances que trazem personagens com o mesmo nome, sobrenome, nacionalidade, vida e obra que algumas pessoas, como é o caso de *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006).

A teórica norte-americana enfatiza que a nossa sociedade tende a tentar separar ficção de não ficção. Para ilustrar essa afirmação, ela dá o exemplo de que quando vamos à livraria, nos deparamos com essas duas seções separadas. Entretanto, o livro de Aira parece não se limitar a nenhuma dessas etiquetas e, com certeza, seria muito trabalhoso para o livreiro decidir em qual prateleira o colocar.

2 ESTÉTICA DE OPOSIÇÕES

Para uma leitura mais clara da questão, é interessante refletir acerca da afirmação de Henry James⁷ (2017) de que o romance é uma impressão da vida. Tanto que o próprio título do livro de Aira sugere que se trata de “um acontecimento” na vida do pintor e não de toda a sua história. Por isso, James (2017) também aponta que por mais que a ficção não tenha que ser igual à realidade, é inegável que o irreal dependa do real para se constituir.

Robert Louis Stevenson⁸ (2017), em “Um humilde protesto”, uma réplica ao texto “A arte da ficção”, de James, parece cometer um equívoco ao dizer que

⁷ Um dos escritores de língua inglesa mais importantes de todos os tempos; conhecido tanto pelos seus trabalhos literários quanto críticos. Embora tenha nascido nos Estados Unidos, o autor naturalizou-se inglês. Nessa pesquisa, conforme verá-se a seguir, o romance de Aira aproxima-se muito de *The Turn Of the Screw*, de James, pela possibilidade do fantástico. Também nos utilizamos de seu ensaio “A arte da ficção”, com importantes contribuições para a ideia de real e ficcional no romance. *The art of fiction* foi publicado em setembro de 1884, na Longman’s Magazine.

⁸ Poeta e romancista britânico; autor de grandes clássicos, como *O médico e o monstro* (1886) e *A ilha do tesouro*; também propõe-se a teorizar sobre a fronteira entre ficção e realidade em correspondência com Henry James, a partir de uma réplica na mesma revista em dezembro do mesmo ano.

não concorda com o norte-americano, ao passo que reflete sobre o tema de forma muito semelhante.

O romance, que é uma obra de arte, existe não por sua semelhança com a vida, que é inevitável e material, como um sapato que não pode prescindir do couro, mas por sua incomensurável diferença, intencional e significativa, que é o método e o sentido da obra (STEVENSON, 2017, p. 61).

Por mais que ambos concordem que o romance não é uma imitação da vida, a leitura de James parece mais profícua. Isto porque em suas palavras fica claro o entendimento de que o romance, enquanto uma impressão do real, não visa competir com a vida e assim, pode se parecer com ela ou não. Enquanto Stevenson evidencia certa necessidade de que o romance se difira dela. Contudo, ele levanta um questionamento muito pertinente acerca da veracidade da própria “realidade”. Stevenson (2017, p. 58) aponta que a verdade é “[...] uma palavra de propriedade questionável, não apenas no que diz respeito ao trabalho do romancista, mas também ao do historiador.” Se considerarmos essa afirmação para uma leitura de *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, poderíamos pensar então que até mesmo se Aira estivesse escrevendo uma biografia, ele estaria no campo ficcional.

De um jeito ou de outro, esse debate permeia toda o livro de César Aira, mas, apesar de ser o mais notório, não é o único conflito presente nele. Dizer-se-á que é o pontapé inicial para uma série de inquietudes. Não por acaso, Azevedo (2007) conceitua a escrita de Aira enquanto um jogo de oposições. Para ele, Aira não se preocupa com esses termos em desacordo no seu texto por um motivo bastante óbvio: ele os constrói especialmente para discordarem. Assim, as dualidades são postas propositalmente, não para que o leitor escolha um lado, mas para quem questione os dois. Portanto, a escrita de Aira nega a existência de uma verdade absoluta, tal como Stevenson (2017).

Nesse sentido, Azevedo (2007) sublinha que Aira: “[...] adora criar algo bem inverossímil para depois desdobrar a ficção até tornar aquilo tremendamente verossímil, e depois mais uma volta no parafuso faz a coisa ficar inverossímil, e mais uma volta no parafuso, e outra, e outra...” (AZEVEDO, 2007, p. 5). Nessa citação, pode-se visualizar uma referência implícita ao livro *A volta do parafuso* (1898), de Henry James. Tal leitura é possível pela similaridade entre ele e o livro de Aira. Ambos transitam por paisagens bucólicas e solitárias, com personagens assolados por uma inquietação irremediável.

Os dois romances ora se aproximam do fantástico, com a possibilidade de algo que vai além das capacidades humanas de entendimento, entretanto, tudo não passa de uma hipótese em aberto, que não é confirmada ou negada. O diferencial entre esses livros é que o de Aira possui uma referência real. Mas de um real tão absurdo que parece mentira.

Quintana *apud* Azevedo (2007) diz que a mentira é uma verdade que esqueceu de acontecer. Nesse sentido, a literatura é sempre uma possibilidade de acontecimentos, uma percepção de uma “suposta realidade”, um olhar sobre o que poderia ter acontecido nela, ou acerca do que aconteceu. Desse modo, a literatura é uma sabotagem contra qualquer ilusão do real e da verdade.

Assim, Aira questiona tanto a ficção quanto a veracidade da realidade. Azevedo (2007, p. 5) aponta que o procedimento adotado pelo escritor argentino para isso é “[...] contar as histórias que ninguém acreditaria”, mas que aconteceram. Por outro lado, o teórico também esclarece que há sempre a possibilidade da “coincidência”, isto é, que a narrativa não se propõe a remontar um fato e que seria apenas uma coincidência que o personagem e a pessoa histórica tivessem passado por acontecimentos tão semelhantes.

Antelo (2006) parece não acreditar em coincidências ao empregar o termo *ready-made*, à moda de Duchamp, para se referir ao livro de Aira. Ou seja, o teórico crê que o autor teria sim selecionado uma matéria pré-existente e

transposto-a para um novo espaço, no qual ela passa por uma ressignificação. *Ready-made*, se traduzido do inglês para o português ao pé da letra, significa “já pronto” ou “já feito”. Ele foi uma ruptura ou uma descontinuidade relacionada aos processos artísticos desenvolvidos até o momento em que Duchamp se insere. Essa técnica pode ser entendida como uma reação ao banal e uma intervenção no ordinário, em prol de expandir o rotineiro para uma percepção além; mais sensível e criativa.

Segundo Ana Sereno⁹ (2010), o *ready-made* possui duas possibilidades. A primeira, chamada de *ready-made* puro, na qual o objeto é simplesmente transposto de seu cotidiano para o espaço artístico; e a segunda, de *ready-made* assistido, na qual ele sofre mutações por meio das mãos do artista, como é o exemplo da obra *Fountain* (1917), de Duchamp, que tem uma rotação de 180°. Sendo assim, o livro de Aira poderia ser lido como um *ready-made* assistido, uma vez que o autor transfere alguns fatos da vida do pintor alemão para a sua ficção, mas os modifica, possibilitando uma aproximação deles ao fantástico. Essa transição por si só já evocaria um livro fragmentado. Mas a fragmentação de *Um acontecimento na vida do Pintor-viajante* vai além dela, se expressando também pela fusão de diferentes gêneros, como uma colagem. O que pode ser observado pelo próprio *ready-made*, que advém do âmbito das artes plásticas para a literatura.

Ademais, a história de Aira utiliza-se de um procedimento artístico para questionar a própria arte. Ela traz um embate entre o desejo da liberdade artística e a prisão da arte à utilidade. O protagonista da narrativa, Rugendas, percorre todo o seu trajeto lutando contra suas vontades. Ele anseia por pintar aquilo que sente, mas a sua profissão de retratista exige que ele pinte aquilo que

⁹ Pesquisadora portuguesa da Universidade do Porto; autora da dissertação “O *Ready-made* em Marcel Duchamp, a dimensão estética e o seu carácter conceptual na contemporaneidade” (2010), a qual é bastante relevante para a compreensão dessa técnica e as suas contribuições e desdobramentos na arte atual.

vê. Não obstante, Gallagher (2009) destaca que a ficção é capaz de trazer muitas reflexões disfarçadas de obras de imaginação. Nesse contexto, vê-se um importante debate sobre a pintura.

O protagonista vai buscando estabelecer uma ciência da paisagem, pela qual se aprenda o mundo pelo visual. Ele desenvolve uma preferência pelo conhecimento fragmentado ao linear, porque afirma que a imagem não tem uma explicação com começo, meio e fim, ela está lá referenciando um momento, um sentimento ou uma sensação recortada, sem que se possa saber com precisão a sua temporalidade.

O que pretendia era apreender o mundo em sua totalidade, e o caminho que lhe pareceu adequado para executá-lo foi o visual, seguindo uma grande tradição. Mas ele se afastava desta, pois não lhe interessava a imagem solta, o “emblema” do conhecimento, mas a soma das imagens coordenadas num quadro abrangente, do qual a “paisagem” era o modelo. O geógrafo artista devia captar a “fisionomia” da paisagem (AIRA, 2006, p. 11).

A alternativa encontrada pelo pintor Rugendas para atar esses dois fios desencapados que faiscam em sua mente (necessidade *versus* vontade) é buscar uma evolução da sua pintura que atenda o aspecto visual, que é o que se esperava de um pintor-viajante na época, mas que adentre também o campo sinestésico. Então, Rugendas continua a retratar o clima, a história, os costumes, a economia, as raças, a fauna, a flora, o regime, as chuvas, os ventos etc., mas faz isso de forma a combinar aquilo que vê com aquilo que sente diante do que é visto. Dessa maneira, também pode ser vista na narrativa uma alusão à transição do Realismo ao Impressionismo.

Por meio da sinestesia, Rugendas pintava paisagens tão reais que pareciam surreais. E a pergunta que o atormentava era como tornar verossímil paisagens que pareciam inventadas? “Deveríamos desenhar isso, diziam. Mas quem acreditaria?” (AIRA, 2006, p.24). Nesse contexto, Azevedo (2007) reflete

sobre um termo bastante recorrente na literatura argentina, o “realismo mágico”. Tal movimento localiza-se na fronteira entre o real acreditável e o real que é tão surpreendente que se confunde com o fantástico. E, para o teórico, pode ser visto em autores contemporâneos latino-americanos como César Aira e Gabriel García Márquez.

A grande ruptura da narrativa que conduz a uma aproximação dela ao realismo mágico é o acidente de Rugendas. A partir dele ocorre, de certa forma, uma libertação do personagem. Ele, que “Sentia uma vaga nostalgia inexplicável do que não havia ocorrido [...]” (AIRA, 2007, p. 40), enfim, vive uma transição/transfiguração.

3 METAMORFOSES

A utopia, impossível na realidade, é encontrada na ficção. Entretanto, essa evasão tem um preço para Rugendas: ele passa a ser visto como uma figura monstruosa. Jeffrey Jerome Cohen¹⁰ (2000, p. 26) afirma que “O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar.”

Assim, entende-se que a monstruosidade de Rugendas vai além da desconfiguração do rosto e da insanidade. Ela também pode ser lida enquanto uma alegoria para as mudanças sociais, sobretudo, na visão de arte, tendo em vista que ele é um pintor, figura bastante representativa para essa discussão. Rugendas é a corporificação do desejo de liberdade da arte, ou seja, da sua desvinculação da utilidade/funcionalidade.

É notório que alguns personagens do livro, como seu colega Krause, pensam que o acidente o aprisiona em um estado de debilidade perene, que

¹⁰ Escritor e antropólogo norte-americano; autor de vários livros teóricos, com destaque para *Monster Theory* (1996). No qual propõe estudar as culturas pelos monstros que elas engedram.

implica na perda de seu talento para a arte. Isso acontece, justamente, porque eles são incapazes de pensar em uma arte sem as regras de seu trabalho, há uma dificuldade em legitimar a arte pela arte. Somente Rugendas parece crer nessa possibilidade, por isso, é tomado como insano.

A transição do pintor é o ápice do livro e pode, sem dúvidas, levar o leitor a uma grande comoção. Gallagher (2009, p. 655) afirma que as personagens habitam “mundos possíveis em vez de reais”. Assim, embora o pintor Rugendas enquanto pessoa existente não tenha se recuperado do acidente e tenha vivido limitadamente pelo resto de sua vida após ele, ao pintor Rugendas personagem são oferecidas outras possibilidades.

Após a diluição da dualidade necessidade *versus* vontade que perpassava a arte do protagonista, outra surge: “imaginação *versus* realidade”. Na primeira fase do pintor, ou seja, antes do acidente, o lado que prevalece é o da “realidade”, por causa da sua profissão de retratar o real. Mas, após o acidente, com a perda da profissão, o seu lado imaginativo vence e vira o dominante.

Pode-se inferir que a profissão limita a arte, mas a arte pela arte é sem limites. O personagem Rugendas embarca em um novo ciclo de sua pintura, no qual é incapaz de diferenciar o que foi criado por ele e o que ele realmente viu. E então, em um primeiro momento, o leitor pode pensar que se trata “apenas” de mais uma dualidade, a “sanidade *versus* a loucura”. Contudo, essa passagem pode ser vista como uma alusão ao trabalho do próprio autor. Como se César Aira, na construção de seu livro, tivesse, assim como o protagonista, perdido a noção do que era acontecimento e do que era criação.

Aira transforma a decadência do pintor em sua glória. Faz de um evento de destruição um acontecimento de ascendência. Sua escrita surpreende pela vasta posse de compreensão em todo trecho. Cada fragmento poderia ser qualquer outro, tudo depende da forma como o leitor os conecta. Os detalhes têm extrema importância na narrativa, porque é por miúdos que se constrói o

todo. Novamente, cabe aqui uma comparação ao corpo monstruoso. Cohen (2000) enfatiza que os monstros apresentam uma:

[...] recusa a fazer parte da 'ordem classificatória das coisas' vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática (COHEN, 2000, p. 30).

Para o teórico (2000, p. 39), os monstros são criados: “[...] por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos de várias formas.” Dessa forma, há um paradoxo eminente. Eles estão intrinsecamente conectados à sociedade, ao passo que não são admitidos no real. Rugendas aparenta ser a concretização física dessa contradição. Pois ele também caminha nessa estreita linha entre ficção e realidade.

Ainda sobre essa metamorfose, é indispensável estabelecer uma comparação entre Rugendas e Gregor Samsa, de Kafka, pelo modo como são tratados pelas pessoas ao seu redor nas suas duas fases. Na parte inicial de sua viagem, Rugendas era extremamente requisitado, tê-lo como visita em sua casa era uma honra para os moradores. Todos queriam, de alguma forma, aproveitar um pouco de seu talento, de sua intelectualidade ou simplesmente de sua presença. Assim como ocorria a Gregor, muito amado por toda a sua família – enquanto os ajudava, enquanto trabalhava e gerava capital.

Após suas metamorfoses, Gregor vira um inseto monstruoso e Rugendas uma figura monstruosa. Todos se afastam deles. Majoritariamente, pela aparência, mas também porque eles deixam de produzir. Gregor torna-se incapaz de trabalhar e Rugendas deixa de pintar quadros nos estilos que lhe davam um retorno financeiro. Logo, eles não têm mais o que oferecer a essa sociedade do imediatismo em termos de produtividade. Portanto, passam a ser ignorados.

Portanto, tanto Rugendas quanto Gregor passam a se diferir do homem comum pela sua não funcionalidade e aparência. E aquilo que é diferente passa a ser tomado como monstruoso. Entende-se que vários questionamentos podem ser feitos ao redor da afirmação de que o monstro é aquele que “diferencia-se do homem normal e da realidade”. Isso porque, afinal, a ideia do que é ser normal e o que é realidade não é estática. Logo, tais indagações estão longe de serem esclarecidas, devido à sua relatividade intrínseca. Esses aspectos dependem do juízo de valor, do lugar de fala e da experiência. Portanto, Cohen (2000) evidencia que a noção de monstro é sempre incerta, pois cada sociedade engendra os seus próprios monstros.

Assim, só podemos pressupor concepções acerca do real, entendendo que jamais alcançaremos o todo e que tendemos a ficar na base no momentâneo recorte de uma determinada percepção da realidade. Nesse mesmo contexto encaixa-se o “normal”. É muito difícil montar um modelo fixo para classificá-lo. Portanto, o que resta é tomá-lo por aquilo que é mais próximo de uma visão geral do momento em que o analista se insere, baseando-se em certo conjunto de características e comportamentos que são mais usuais em sua época. E à medida que o tempo passa, mudam-se os modos, mudam-se as “verdades”. O que fica menos obscuro nessa reflexão é que um lado só se constitui em comparação com o outro.

Nesse âmbito, uma passagem bastante relevante no livro para ilustrar a relatividade do monstro se dá em torno de uma mantilha. Após o acidente, Rugendas ficou muito sensível à luz, portanto, ele pede emprestado à dona da casa em que está alojado uma mantilha, uma espécie de véu escuro, para usar quando sair e sentir-se assim mais confortável para enxergar e voltar à sua rotina de pinturas.

Quando o pintor coloca a mantilha, ele sente-se bem e “normal”, porque volta a ter a visão como antes do acidente, sem dificuldade com a luminosidade.

Assim, o seu interior, para ele, está “curado”. Por outro lado, quem o vê, enxerga, obviamente, somente seu exterior, que parece ainda mais estranho do que sem a mantilha. Um homem, naquela época, com uma mantilha negra, à luz do sol e à cavalo, era algo bastante peculiar, parecendo assim, segundo os personagens, ainda mais “louco” e bizarro.

Dessa maneira o interior e o exterior se opõem drasticamente e a mantilha funciona como um paradoxo, porque o ato de a colocar age como uma cura e ao mesmo tempo como um aspecto ainda mais elevado da “doença”. Por conseguinte, à medida em que a luz incomoda Rugendas, somente a escuridão, pelo véu que veste à cabeça, é capaz de lhe trazer a normalidade que procura. Não obstante, é notório que o pintor inverte uma oposição tradicionalmente construída, quando relaciona à luz ao tormento e a obscuridade à paz. Essa metáfora é bastante significativa, pois demonstra, mais uma vez, a relatividade da verdade.

Faz-se pertinente, ainda, pensar no trajeto que acopla todos esses aspectos opositórios: o “processo *versus* o resultado”. Essa é uma das dualidades mais ricas do livro, pois trata, de certa forma, de uma crítica que o autor faz à questão da valorização apenas do resultado, enquanto o processo artístico é deixado de lado “[...] mas o que importava a Rugendas estava na linha, e não no extremo dela” (AIRA, 2007, p. 36). Há certo manifesto artístico, reivindicando mais sensibilidade e atenção ao caminho traçado antes da obra final.

No que tange ao fazer artístico posto em evidência, Azevedo (2007, p. 25) enfatiza que “César Aira costuma repetir que sua admiração pelas vanguardas vem especialmente do fato de elas darem mais importância ao processo criativo do que aos resultados.” Aira é um autor determinado a conduzir a sua obra da forma mais ampla possível. Tornando-se, portanto, inevitável que o seu trabalho acabe virando uma colagem. Devido às várias referências que fazem

presentes, bem como, técnicas, estéticas e gêneros. Esse choque de contrastes é o que constrói a sua originalidade e a de seu trabalho artístico-criativo. Ele traz a índole revolucionária da contemporaneidade, mas sem renegar o passado. Uma afeição ao já construído, sem pagar um tributo eterno a ele.

Há um trabalho com o afloramento da sensibilidade do leitor. Assim, o romance de Aira aproxima-se muito do gótico, pelo modo que a linguagem concebe as imagens, buscando nos detalhes o reforço para uma escrita melancólica, quase que poética. *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006), dessa maneira, ainda pensando em clássicos como referência de comparação, se assemelha mais ao livro *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Bronte, por exemplo. Pela forma como trata a paisagem, o espaço, as sensações que evoca do local em que está, que vão além de uma simples descrição.

As narrativas do gótico que têm a natureza como elemento central, em geral, se pautam na melancolia que o campo traz, pelas lembranças que ele acorda e o vazio que ele desmascara. O escuro, o cinza, as folhas caídas e secas, os galhos balançando ao vento, o céu fechado, o silêncio ou ainda a paisagem tão sublime que remete a um sonho são alguns signos do gótico.

Por meio desses signos, constrói-se uma narrativa semelhante às situações sobrenaturais, mas sem tê-las. Assim, na estética gótica, a imaginação, a criatividade e a sensibilidade são aspectos fundamentais para o entendimento da história. Registra-se, mais uma vez, portanto, que o leitor é peça chave para a construção de sentidos.

De qualquer forma, mesmo que a narrativa de Aira antecipe um novo modo de conceber a pintura, sobretudo, por meio das técnicas sinestésicas, a arte só vai perder realmente a sua função de registro, isto é, sua utilidade, com o surgimento da fotografia. Antes disso, ela é uma profissão. O pintor ganha a vida pela sua tela, portanto, pode-se dizer que sua arte é regrada e limitada. E Rugendas só tem a sua metamorfose completa ao se recusar a fazer uma “arte

útil”. A seguir, diversas técnicas e estilos surgirão. Alguns perenes outros passageiros. O fato é que a grande luta literária/artística consistiu em se livrar das algemas do realismo.

César Aira, para Azevedo (2007), foge do realismo de uma maneira peculiar. Ele seria um colonizador do inconciente. Isto é, a partir de sua escrita o leitor pode sentir-se dentro da história. Esse efeito se dá porque os personagens do escritor são descritos com sutileza, a fim de não ficarem claros ao expectador, pois assim ele pode moldá-los inconscientemente de acordo com o seu contexto, fazendo com que se sinta próximo deles.

Segundo Antelo (2006), *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006) pode ser visto como construído à luz da estética do abandono. Para o autor “Na estética do abandono, aquilo de que se toma distância é a vida tal como era concebida. A literatura de Aira torna-se assim instrumento privilegiado de negação: ela vê a vida como algo já vivido, longe de propor a vivência do mesmo” (ANTELO, 2006, pref.). Dessa maneira, observa-se que Aira tira da realidade a sua matéria prima – a história de Rugendas –, mas não tenta retratar o real e sim trazer uma percepção dele.

É possível afirmar que a escrita de Aira conduz o leitor a pensar que a utopia do artista é uma arte não utilitária. Para ele, o reino da imaginação deve-se destacar nas obras. Essa nova perspectiva juntamente à sensação caótica da mudança vai levar a uma arte e escrita de evasão.

A utopia de Rugendas se dá pela ruptura que o acidente causa. Esse rompimento é constituído por três aspectos: o pintor passa a ser visto de outra forma pelas pessoas (de um *gentleman* a um monstro), passa a se ver também de outra maneira (de alguém que precisa se libertar a um liberto) e por fim, essas mudanças no eu ecoam no fazer artístico (uma transformação em sua arte, de representativa para criativa).

Desse modo, observa-se que o monstruoso em Rugendas não é um aspecto isolado que se manifesta apenas em sua face multifacetada, muito pelo contrário, ele está em todo o seu processo. O que remete à própria maneira de olhar a arte defendida por Aira, a qual não deve ser apreciada apenas no resultado, mas sim na trajetória, isto é: no fazer artístico.

O ápice do incompreensível e talvez o exemplo que melhor ilustra a metamorfose do personagem ocorre em uma passagem final do livro. Após uma batalha entre o povo indígena e os homens da fazenda em que Rugendas estava alojado, ele fica deslumbrado com os nativos e os segue a fim de pintá-los. Esse ato é bastante perigoso, pois, afinal, a batalha que acabara de ocorrer realçara fortemente que eles eram inimigos.

Rugendas, porém, não aparenta sentir medo algum. Após uma procura pela mata, acaba os encontrando. Ainda que sozinho em meio à multidão indígena, não apresenta nenhum receio, posiciona a sua tela no centro da roda e bastante calmo começa a fazer um retrato dos índios. No fim, o povo indígena é que fica assustado, não se sabe se com a coragem ou com a loucura do pintor.

Ele era o eixo do que parecia ser um pesadelo acordado, a realização do que havia mais temido, o ataque indígena em suas muitas manifestações no curso do tempo: o corpo-a-corpo. Rugendas, de sua parte, estava tão concentrado nos desenhos que não se dava conta de nada. Na meia-noite selvagem, drogado pelo desenho e pelo ópio, ele operava a contiguidade como mais um mecanismo. O procedimento seguia atuando por ele (AIRA, 2006, p. 127).

O livro acaba sem trazer a explicação do que acontece com Rugendas após essa passagem. O leitor se vê intrigado, sem saber se o pintor foi aprisionado, assassinado ou se o povo indígena permitiu que ele continuasse a pintá-los. A maneira como a história termina, ainda que sem tantas respostas e com muitas dúvidas, é brilhante. Pois ela consegue se conectar fortemente ao início da trama. No começo, está em evidência o desejo do pintor por um grande

acontecimento. Algo que fosse capaz de tirá-lo de sua monotonia, capaz de libertá-lo. É curioso que, por mais que procurasse assiduamente, Rugendas não conseguira encontrar a mudança. Fora ela que o encontrou.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se que *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006), de César Aira, possui diferentes pontos pertinentes de análise e, assim, as possibilidades não se esgotam aqui. Nessa pesquisa, focou-se em destacar a estética da oposição, sobretudo, a dualidade “real versus ficção”. Foi observado que a originalidade de Aira consiste em se apropriar das mais diversas técnicas literárias para construir a sua. Bem como, em quebrar estereótipos por meio de um jogo de refutações. Ele põe uma “certeza” em voga e a desconstrói, evidenciando a relatividade da vida e da literatura.

A partir dessa gama de variações, vê-se uma composição híbrida. Uma colagem entre imagem e escrita. Uma transição por diversos gêneros literários, como a biografia, pelos fatos; o manual, pelas instruções sobre o fazer artístico; e a crítica, tanto literária quanto pictórica, pela reflexão sobre a pintura e a escrita. Não obstante, Stevenson (2017, p. 56) sublinha que a ficção “[...] não se trata de uma arte em si, mas de um elemento que se imiscui amiúde em todas as artes [...]” Há assim uma aniquilação da noção do romance enquanto uma categoria completa e fechada.

Aira aproxima pintura e literatura, história e ficção, Realismo e Impressionismo, belo e horrendo, sanidade e loucura, regras e liberdade, trabalho e arte. E é essa fragmentação que também configura o corpo monstruoso, que é composto por pedaços diversos. Cohen (2000, p. 27), ao explicar a etimologia da palavra “monstro” (monstrum), afirma que seu significado é: “aquele que revela”, “aquele que adverte”. Assim, vê-se que

Rugendas é o grande arauto da crise da função da arte, ao mesmo tempo que anuncia uma nova fase artística: livre, sensível e profunda.

REFERÊNCIAS

AIRA, Cesar. *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ANTELO, Raúl. Prefácio. In: *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

AZARA, Michel Mingote Ferreira de. Um acontecimento na vida do pintor-viajante, de Cesar Aira: o procedimento intempestivo. *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

AZEVEDO, Carlito. *13 Variações sobre César Aira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BEDRAN, Marina (org.) *A aventura do estilo*. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tadeu Tomaz da (org.). *Pedagogia dos monstros – Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Lourival Holt. São Paulo: Abril Coleções, 2010.

JAMES, Henry. A arte da ficção. In: BEDRAN, Marina (org.) *A aventura do estilo*. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

SERENO, Ana. *O Ready-made em Marcel Duchamp, a dimensão estética e o seu carácter conceptual na contemporaneidade*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010.

STEVENSON, Robert Louis. Um humilde protesto. In: BEDRAN, Marina (org.) *A aventura do estilo*. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

Recebido em 28/04/2021

Aceito em 03/09/2021

FORMAÇÃO AMBIVALENTE DA AUTONOMIA DO SUJEITO E SUA RUPTURA TRÁGICA EM *DE MIM JÁ NEM SE LEMBRA*

AMBIVALENT FORMATION OF THE SUBJECT'S AUTONOMY AND ITS TRAGIC RUPTURE ON *DE MIM JÁ NEM SE LEMBRA*

Pedro Barbosa Rudge Furtado¹

RESUMO: Procuramos evidenciar, neste artigo, a construção psicológica ambivalente do protagonista José Célio no romance *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato. A percepção de José Célio, relativa à sua migração para a Grande São Paulo e às suas relações ali, inscreve-se no sentido de uma dualidade pulsional, negando, assim, uma visão maniqueísta do mundo. Nas cartas para a mãe, que são o núcleo da narrativa, manifestam-se as ambiguidades afetivas do protagonista e a associação conflitiva com o que o rodeia: por exemplo, ao mesmo tempo que sente saudade da família, edifica outros vínculos; ao mesmo tempo que o trabalho lhe retira as horas de gozo, o próprio labor dá margem para a sua educação política no meio do regime ditatorial. O desamparo, a perda do lugar estável, suscita, também, por meio da parcial porosidade de José Célio, a sua autonomia individual. Baseados nas ideias de Sigmund Freud (1986) acerca do desamparo, de Enrico Testa (2019) sobre a permeabilidade da personagem, de Franco Moretti (2020) a respeito do romance de formação e textos da fortuna crítica desse romance, mostramos como coexistem, no registro da psicologia do protagonista, através das cartas à mãe, a nostalgia e a potente vontade de edificar o futuro, rompida por uma morte prematura e também ambígua.

PALAVRAS-CHAVE: *De mim já nem se lembra*; ambivalência psicológica; autonomia; romance contemporâneo brasileiro; Luiz Ruffato.

ABSTRACT: In this paper, it is aimed to investigate the ambivalently psychological construction of the protagonist José Célio in the novel *De mim já nem se lembra*, by Luiz Ruffato. José Célio's perception, regarding his migration to Greater São Paulo and his relation there, is inscribed on an instinct duality sense, denying, therefore, a manichean point of view of the world. In his letters sent to his mother, which are the core of the narrative, the protagonist's affective ambiguities, and the conflicted association of what is around him, are manifested: for example, at the same time that he misses his family, he edifies other bonds; at the same time that his work

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Doutorando em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4786-0716>. E-mail: pedro.sonata@gmail.com

retracts his hours of joy, the labor itself provides him his political education in the middle of a dictatorship. The feeling of helplessness, the loss of a stable place, provokes, as well, through José Célio's partial porosity, his individual autonomy. Based on the ideas of Sigmund Freud (1986) about the feeling of helplessness, of Enrico Testa (2019) on the permeability of the literary characters, of Franco Moretti regarding the *Bildungsroman* and the texts of the novels critical fortune, it is shown how the nostalgia and the potent will of building the future, which is ambiguously ruptured by his early death, coexist in the registration of the protagonist's psychology through the letters to his mother.

KEYWORDS: *De mim já nem se lembra*; psychological ambivalence; autonomy; Brazilian contemporary novel; Luiz Ruffato.

1 INTRODUÇÃO

O estudo dos modos de representação da realidade na literatura contemporânea rende debates profícuos na área da Teoria Literária. Tal questão, levada aos limites da figuração artística nas últimas décadas, participou, no entanto, de considerações acerca da Literatura Clássica até a moderna e pós-moderna. Erich Auerbach (2011), em *Mimesis*, talvez sua *magnum opus*, dedica-se a demonstrar como a representação do real alterou-se da Antiguidade até os anos de 1920. Theodor Adorno, na *Teoria estética* (2008, p. 18), afirma que a obra, de acordo com as complexas especificidades histórico-sociais, artísticas e pessoais do autor, refrata os dados de realidade empírica. Isso a torna especialmente ambígua ao ser “autônoma” e “*fait social*”.

Digamos, acentuando o debate, que afirmar haver embates histórico-sociais em todo texto literário pode ser mais um desejo do crítico – levado a cabo por nomes como Fredric Jameson e Roberto Schwarz – do que uma asserção que se estenda a todas as narrativas. Isso deve ser colocado à prova a partir de hermenêuticas minuciosas do texto a fim de mediar a modulação dos conflitos externos na malha textual. Dito isso, no romance que investigamos – *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato (2016) – é possível alicerçar uma exegese histórico-social do texto desde que se compreendam os meandros

ambivalentes da psicologia de José Célio (protagonista do livro) representados nas cartas dirigidas à mãe.

Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 55-56) diz, resgatando, ainda que indiretamente, noções de Antonio Candido (2000) e Flora Süssekind (1984) – em, respectivamente, *Formação da literatura brasileira* e *Tal Brasil, qual romance?* – relativas à “fidelidade documental” (SÜSSEKIND, 1984, p. 36) das nossas narrativas, que parte da literatura brasileira contemporânea empenha-se “em recriar o realismo ao conciliar duas vertentes da história literária brasileira: a vertente modernista e experimental e a vertente realista e engajada”. A conciliação entre os últimos termos (a vontade experimental e o engajamento social) deu-se “na obra de Guimarães Rosa”.

Dada a menção ao autor de *Grande sertão: veredas* que, como sabemos, era pouco afeito ao envolvimento político, deve-se nuançar a questão do engajamento colocada por Schøllhammer: em Guimarães Rosa há um inconsciente político (termo de Fredric Jameson) que permeia as suas narrativas; já em Luiz Ruffato, a preocupação social é clara e evidenciada nas diversas entrevistas concedidas, mas o compromisso com os movimentos históricos e sociais é subtextual. Ou seja, não há nada de minimamente panfletário e/ou reificado² nas construções narrativas do autor de *Eles eram muitos cavalos*.

Pelo contrário: em *De mim já nem lembra*, o relato elíptico é edificado através das dualidades sentimentais de José Célio, a quem o narrador Luiz Ruffato empresta a voz. Ao mesmo tempo que a personagem principal experimenta o desamparo na mudança para a Grande São Paulo – vinda da pequena Cataguases, no interior de Minas Gerais, aos 19 anos – dos anos de

² Segundo Adorno (2012, p. 22), a reificação na obra de arte ocorre quando ela se aproxima dos “parâmetros científicos” de construção objetiva do discurso da ciência. Para ele, a arte funciona como arma contra a reificação justamente devido à sua função que é, no fundo, não ter uma função prática.

1970, ela também investiga a megalópole com curiosidade; ao mesmo tempo que Célio sente saudade do núcleo familiar, ele tenta integrar-se ao novo; ao mesmo que tempo que vive em uma cidade em que o regime de exceção da ditadura militar mais constrange o homem, lá ele elabora o seu futuro – interrompido pela tragédia aos 26 anos; por fim, ao mesmo tempo que o emprego lhe toma grande parte da existência, nele faz-se a sua educação política, o que nuança o poder de alienação do trabalho. Procuramos, neste artigo, analisar como o dualismo emocional de José Célio é arquitetado. Para isso, primeiramente, investigamos os modos pelos quais Ruffato concebe a moldura da narrativa principal.

2 A MOLDURA QUE ENVOLVE A NARRATIVA PRINCIPAL

Entendemos a narrativa de moldura como um procedimento literário em que “uma narrativa [...] delimita e cria o mote para outras narrativas subsequentes” (MEDEIROS, 2012, p. 4). Não que a primeira e a terceira partes de *De mim já nem se lembra* sejam tão somente meios para que a história de José Célio seja contada, mas tal enquadramento possibilita a inserção das cartas no relato. As cartas são a vida, enquanto a primeira e a última parte do livro emolduram a morte.

A “Explicação necessária”, como é nomeado o primeiro trecho do livro, é necessária tanto a fim de dar o tom sentimental do tempo do duplo luto – relativo ao falecimento recente da mãe e, com a descoberta das cartas que ela guardava, à lembrança da morte distante do irmão – do narrador Luiz Ruffato quanto para tornar o núcleo da obra plausível. A morte da mãe proporciona ao narrador a oportunidade de vasculhar os pertences dela. No meio deles, havia

uma pequena e ignorada caixa retangular de madeira. Puxei-a, depositei-a na colcha-de-chenil e, ao abri-la, interromperam-se os

preparativos da pachorrenta segunda-feira: ali, minha mãe abrigara seu coração esfrangalhado. (RUFFATO, 2016, p. 20).

O recurso do objeto acidentalmente encontrado, amiúde usado na literatura moderna, suscita o encontro com o outrora desconhecido. Entretanto, receando embrenhar-se “naquele deserto de episódios” e afogar-se “em traiçoeiras lembranças movediças”, o narrador não lê as cartas. Reencontrando-as, todavia, quando se preparava para uma mudança de endereço, ele percorre as folhas e decide delas construir um livro dedicado aos mortos do seu núcleo familiar: o irmão, a mãe e o pai. Inicia-se, assim, o discurso do “tempo de dentro da saudade”, (DAMATTA, 1993, s. p.) que será frequente na narrativa principal, assim como o é, a partir do luto, nas narrativas de moldura.

Se as “Explicações necessárias” dão margem para a transcrição das cartas e instauram, também, a inflexão emocional da prosa, o breve “Apêndice”, direcionando o enunciado do vivo para o morto, em forma de carta para o irmão há muito ausente, narra algumas das poucas lembranças de um com o outro. A essas lembranças, juntam-se as epístolas fulcrais do livro; ambas, por fim, são os agentes mnemônicos que mobilizam a existência de José Célio e do acidente que o vitimizou. Falar do acidente, aliás, só pode ser feito por aquele que sobreviveu à tragédia – como o narrador, na primeira e última parte, Luiz Ruffato. Em si, o gênero trágico representa “nada menos do que uma questão sem resposta, que deliberadamente nos priva de toda consolação” (EAGLETON, 2021, p. 26). Antes da catástrofe, no entanto, houve vida. E ela é figurada, junto com os infortúnios e ela iminentes e agravados pelo regime de exceção, nas cartas de José Célio à mãe.

3 AMBIVALÊNCIAS DO EU EM MEIO AO DESAMPARO E À OPRESSÃO

A carta, em sentido geral, é um escrito dialógico, cotidiano, datado – como “um momento [auto]biográfico” a fim de que ele seja guardado “na

memória” (DIAZ, 2014, p. 235) – e que monta, se lida avulsamente, peças fragmentárias e histórias inacabadas do eu (o efeito de término, aliás, no romance examinado, dá-se através da moldura, não do núcleo da narrativa). Isto é, a sua ânsia pela resposta engendra a urgência do discurso do outro. Se ninguém a responde em algum momento do percurso de trocas, a missiva torna-se lacunar. Esse é o modelo singular de leitura das cartas de José Célio que o leitor tem à disposição, com a diferença de que os seus escritos foram respondidos pela mãe. As réplicas dela, não possuímos. Cria-se, assim, uma narrativa elíptica em que dispomos tão somente de um lado da expressão. Entretanto, as cartas de José Célio continuam sendo dialógicas, pois elas encerram e se remetem à participação da mãe no discurso.

Esse enunciado dirigido à mãe – figura que geralmente ampara e desampara o filho – evidencia a representação da desproteção ao mesmo tempo que tece, no isolamento de um com o outro, ferramentas que constroem o parcial sentimento de autonomia do ser. Acerca do desamparo, Freud (1986, p. 307) afirma que esse é o primeiro afeto a atingir, inicialmente, “todos os seres humanos”, sendo, ele, “a fonte primordial de todos os motivos morais”. Desde o momento do nascimento, quando o bebê é retirado da proteção materna, o indivíduo sente-se desamparado. Durante a vida, ele enfrenta diversas vezes esse estado de modo mais ou menos prolongado. Na esteira disso, em grande parte do romance, a dualidade emocional dá-se entre a excitação pelo novo, instigada pela edificação da autossuficiência, e a saudade, provinda do próprio enfraquecimento do vínculo com a mãe e da inadaptação a Diadema.

A primeira percepção do afastamento do núcleo familiar e do espaço conhecido de Cataguases produz-se por meio da angústia. Entre as variações dos sintomas da angústia estudadas por Jacques Lacan (2005, p. 20), encontra-se a reação emocional “catastrófica” devido à sensação de que o outro pode tornar-se ausente. Ela é, então, “a causa da dúvida” (LACAN, 2005, p.88). A dúvida é muito bem expressa quando José Célio escreve sobre a chegada a

Grande São Paulo: “Estava uma noite bonita para chuchu e me deu uma coisa na garganta, medo de nunca mais voltar a ver a senhora, o pai, o Luizinho, a Lúcia, os amigos, a nossa casa.” Concomitantemente, ele reconhece a necessidade de “lutar para melhorar de vida” (RUFFATO, 2016, p. 26).

O protagonista, então, representa a vida de um tipo que José Paulo Paes (2008, p. 52-3) denomina “pobre-diabo”, no sentido de que ele vive “à beira do naufrágio econômico” caso perca o emprego na fábrica. Esse dado, e também a situação econômica ainda mais frágil da família pobre em Cataguases quando o pai fica adoentado, incentiva José Célio a trabalhar arduamente com o propósito de enviar dinheiro e itens – não encontrados em Cataguases – para a família.

A partir da imposição do trabalho – alimentada, igualmente, pelos incentivos do governo ditatorial no desenvolvimento industrial com a intenção de suplementar a produção das economias centrais (LUCCHESI, 2004, p. 12) – ocorre um processo de diminuição do tempo de José Célio relativo à integração com o novo; algo mais ou menos similar à alienação. Newton Duarte (2004, p. 56) descreve a alienação, a partir de ideias de Alexei Leontiev, como resultante da estruturação da consciência humana “que se caracteriza pela dissociação entre o significado e o sentido da ação” em consequência da divisão social do trabalho capitalista. Não apenas isso, no romance, o alhear-se está ligado à separação entre o Eros familiar e a fixação no labor. Assim, José Célio encontra cada vez menos tempo para responder as cartas da mãe. A criação do capital, portanto, vai de encontro à manutenção dos vínculos pessoais. O trecho seguinte sumariza a equação, a ser repetida em outras cartas:

Desculpem não ter escrito antes, mas esses dois meses foram muito corridos. Como o tempo passa rápido quando a gente está longe de casa! Quando estava aí, eu achava que o tempo passava tão devagar e agora nem vejo os dias... Recebi as duas cartas da senhora, mas não tinha mesmo como responder. Lá na firma a gente está fazendo hora extra e, do jeito que as coisas vão, se Deus quiser logo logo eu vou ter um pé de meia. *Sinto muita saudade, mas já estou conformado.* (RUFFATO, 2016, p. 33, grifo nosso).

O período grifado é a síntese da incipiente adaptação ao trabalho frenético e da tomada de consciência de que o tempo passado na fábrica vale mais, no momento, do que o círculo afetivo. Elipticamente, uma vez que não temos o discurso dela, sabemos que a mãe se sente esquecida pelo filho: “A senhora tem toda a razão, não tenho dado a devida atenção à família, mas ando tão atarefado, mãe, que a senhora não acredita, quase não sobra tempo para mais nada.” (RUFFATO, 2016, p. 112).

Mas não pesemos a mão: à frente veremos que o trabalho, nesse caso, funciona como formação de uma certa educação política. Ademais, a experiência de José Célio em Diadema, transmitida fragmentariamente, não é apenas de automação de um dia-a-dia mesquinho. Entre as principais fissuras que desautomatizam o deslocamento casa-emprego do protagonista estão a ida a jogos de futebol, as amizades – que projetam a sua participação política – e as relações amorosas, as férias que permitem a ele visitar a família e o trabalho que, com a ajuda central dos amigos, o engaja no sindicato. Dessas aberturas, cabe analisar, sobretudo, as três últimas. Começemos com as viagens à terra natal.

3.1 Uma tristeza geográfico-afetiva

No caso das viagens a Cataguases, temos apenas o registro das emoções posteriores a elas no retorno de José Célio à Grande São Paulo. O que é óbvio, pois, estando *in loco* com a família, não lhe é preciso escrever cartas. Elas servem, então, como o renascimento do desamparo e o ápice da saudade, habilitando a ele, também, a confidenciar os seus juízos e preocupações acerca dos entes.

Na missiva do dia 26 de setembro de 1971, quando retorna da primeira visita aos parentes, o protagonista enumera as suas impressões: Lúcia, a irmã, está indecente com “as pernas de fora, esmalte, batom”; Luizinho está bem, estudando bastante; já o pai é a sua maior preocupação, porque “esse negócio

de tossir e escarrar sangue não é normal não.” (RUFFATO, 2016, p. 40). Na carta de 9 de janeiro de 1972, quase todas as opiniões repetem-se, menos a do seu pai que, internado no hospital, “engordou e está corado” (RUFFATO, 2016, p. 45).

Todavia, os anos passam e a inflexão saudosista é parcialmente substituída por um sentimento supostamente de entrelugar geográfico-existencial. Voltar à Grande São Paulo figura um momento de angústia de José Célio. Mediante a crise, ele tenta elaborar os seus sentimentos, o que deles fazer e projetar o porvir, embora contaminado pela dor. Na carta de 12 de janeiro de 1975, ele diz que, ao andar por Cataguases, constatou que “a sensação que fica é de que nunca mais vou voltar. Isso é muito triste, porque aqui não é o meu lugar. Ou seja, não sou de lugar nenhum (RUFFATO, 2016, p. 89).

Não que inexista o desencaixe geográfico, mas há um substrato bastante pessoal na infelicidade de José Célio que dissemina o seu desencanto: o seu recente término com Nena. O retorno a Diadema, portanto, não significa somente o regresso às atividades na fábrica, mas, principalmente, o regresso à cidade em que a ex-namorada é relembrada. Tal ideia é corroborada pela carta que marca o aniversário de rompimento. O protagonista confessa:

Amanhã faz 1 ano que eu e Nena desmanchamos o namoro. [...] E eu não posso deixar de falar que eu estou triste. Eu tenho recebido as cartas da senhora, sim, a senhora até me desculpe, mas ando sem vontade de nada (RUFFATO, 2016, p. 97).

Nena cai no esquecimento, José Célio retoma o Eros – ligando-o, parcialmente a Celeste, e, de modo mais forte, ao sindicato – arquiteta o futuro e, assim, Cataguases não mais parece desgraciosa: “Mãe, se esse negócio com a Celeste der certo, quem sabe eu animo e compro um lote aí no Paraíso e começo a levantar uma casinha para daqui uns anos. Seria um sonho.” (RUFFATO, 2016, p. 121). Damos ensejo, desse modo, à integração com outro a partir da porosidade do eu, que alguns estudos sobre esse romance não abarcam.

3.2 Contato com o outro e o futuro pela frente

Embora grande parte das análises sobre o romance sejam bem moduladas, há um certo exagero na dose de negatividade que é investigada na mediação entre texto, sociedade e História. Marcos Vinícius Lima de Almeida (2017, p. 8), por exemplo, interpreta com perspicácia a figuração do luto nesse romance. Todavia, a associação entre acontecimentos individuais e transindividuais e históricos, relativas à opressão ditatorial, é um pouco imediata.

Já Andressa Macena Maia e Leila Maria Lehen (2018, p. 8) exageram ao afirmar que o relato representa a “solidão do sujeito migrante”, o “seu desenraizamento” e “sugere uma crítica do projeto modernizador que a ditadura militar empreendeu”. As estudiosas evidenciam, também, “o apagamento do sujeito migrante no lugar para onde se desloca” (MAIA, LEHEN, 2018, p. 9). Na esteira disso, “as cartas representam o *único lugar* de expressão de afeto de José Célio” e a sua solidão “somente é interrompida nas poucas vezes que regressa a Cataguases para visitar a família.” (MAIA, LEHEN, 2018, p. 15, grifo nosso). Nem uma coisa nem outra são totalmente verdadeiras: como veremos, as cartas são o único lugar de expressão do afeto porque só dispomos delas. Nelas, no entanto, vê-se, sim, a criação de vínculos de José Célio; aliás, o protagonista não é um solitário *in totum*: ele tem a companhia dos amigos, de Nena, de sua família – enquanto está com ela – e dos colegas do sindicato.

Ele não é um solitário em razão de ser relativamente permeável. O crítico literário e poeta italiano Enrico Testa (2019, p. 145) diferencia, entre outros, dois tipos de personagem: a absoluta, em que o isolamento do ser-de-papel numa forma monocórdica da narrativa o coloca em posições trágicas de “dissídio com a realidade”; e a relativa, que se relaciona com outro – mesmo conflitivamente – e não interdita o embate poroso com a cosmovisão do que lhe é diferente. Essas características da personagem relativa, encontradas em José

Célio, concedem-lhe alguma integração – em geral ambivalente – ao tecido social. Embora essa integração, em relação às mulheres, não extirpe nem parte da sua espécie de conservadorismo. Nesse caso, a sua porosidade não é grande.

Contudo, não é muito difícil localizar nascentes construções de vínculo, originadas de uma certa concessão em torno do pensamento do outro, entre o protagonista e outras personagens. Logo no início das cartas, José Célio conhece Nilson, Dona Glenda (a solícita proprietária da pensão onde ele reside assim que chega a Diadema) e Arnulfo. Todos eles também não são naturais da capital paulista. Parece haver, aí, um eixo de identificação entre eles. Assim, o primeiro amparo é dado por aquele que é de fora e conhece a experiência de desajuste de José Célio. Posteriormente, ele conhece Válter, Dona Germana, migrados do Ceará, e os filhos do casal: Nena (com quem irá namorar) e Fabinho (que trabalha na mesma fábrica que José Célio e suscitará a educação política do protagonista).

Mas é óbvio que o tempo do trabalho diminui drasticamente o tempo da agregação afetiva. Todos os vínculos criados estão envolvidos nos lugares onde mora (o que ocasiona uma certa transitividade de relacionamentos, uma vez que ele se muda com frequência) e no emprego. Cabe dizer, ainda, que o protagonista rejeita outros tipos de inclusão. Ele, não é, por exemplo, afeito a festas (embebidas no clima carnavalesco da inclusão) e declina dos convites de Fabinho.

Contudo, nem o desajuste ao lugar nem a rotina pesada do trabalho impedem a sedimentação de um impulso para a frente no protagonista, muito diferente da estagnação melancólica. O planejar, amiúde elaborado nas cartas, é a representação de um campo de possibilidade no amanhã. E a possibilidade é, em si, “a dimensão do futuro” (BERARDI, 2019, p. 80). Destaca-se, no eixo da expectativa, as relações com Nena e sua família, que ensejam a importante amizade com Fabinho. Pode-se dizer que a conexão constitui um novo símbolo familiar, o que é declarado, em discurso indireto, pela mãe de Nena: “Ela fala

que, como nós todos somos de fora, a nossa família é esta.” (RUFFATO, 2016, p. 53).

A datar do primeiro almoço na casa de Válter e Dona Germana – registrado no dia 15 de outubro de 1972 – José Célio estreita os laços, *a priori*, com Válter. Assim, nessa amizade concentram-se as principais observações do protagonista acerca de eventos não relacionados com a família em Cataguases. Logo é inferido que a mãe descobre, por meio dos comentários do protagonista relativos à Nena, que o filho está enamorado. Após ler a carta da mãe, a qual não temos acesso, ele escreve: “Como se diz, coração de mãe não se engana. Como a senhora descobriu que eu estou apaixonado com a Nena?” (RAFFATO, 2016, p. 59).

Em relação ao comportamento feminino, o contato com mulheres cuja visão de mundo difere da de José Célio não o fazem alterar a sua perspectiva sedimentada durante a vida no interior de Minas Gerais, ao que parece. Como já mostramos sobre Lúcia, o protagonista não concebe um modo de vida liberal sobretudo no que tem a ver com a forma que ela expõe o seu corpo. Em relação à Nena, se não há problemas no que concerne às vestimentas da namorada, a maioria das brigas entre o casal é incitada quando ela demonstra procurar sua independência. Nena quer continuar estudando, ambiciona trabalhar fora e não enxerga o noivado e o casamento como prioridades. Ao fim e ao cabo, tais divergências levam ao rompimento, o que já era previsto desde a repercussão da primeira briga do casal e dada a irredutibilidade do protagonista, que diz: “O pessoal pode até pensar que sou do tempo do Onça, que é como ela [Nena] me critica quando falo alguma coisa que ela não gosta, mas, a senhora me conhece, não suporto essas modernidades.” (RUFFATO, 2016, p. 71).

A rejeição a “essas modernidades” se espalha e atinge todas as mulheres com quem ele tem contato e que não partilham do seu ponto de vista. Além de Lúcia e Nena, ele acredita que a mãe da última influencia nos hábitos da filha. Tal crença até pode ser plausível, mas, o que sem dúvida ocorre, é a influência

da sua mãe sobre ele. A repulsa a Dona Germana, por exemplo, origina-se de um julgamento da mãe de José Célio, como podemos ver no trecho seguinte, responsivo à missiva dela: “A Dona Germana é que tem mostrado as unhas. Ela apoia tudo que a Nena faz. Bem que a senhora falou que tinha um pé atrás com ela. A senhora estava coberta de razão.” (RUFFATO, 2016, p. 82, grifo nosso).

O incomodo de José Célio com Dona Germana segue *in crescendo* até a separação dele e de Nena. Depois, praticamente desaparece. No entanto, no que tem a ver com Nena, por quem se apaixonou, o amor transforma-se em ressentimento – a categoria “que nomeia a impossibilidade [e recusa] de esquecer ou superar um agravo”, segundo Maria Rita Kelh (2020, p. 9). Esse aspecto negativo do afeto é visto em vários trechos em que o protagonista se refere a ex-namorada. Todavia, ele fica claro quando, mais ou menos dois ano e meio após a ruptura, José Célio se informa do casamento dela. O protagonista revela para a mãe o seu rancor tardio:

[...] mesmo que ela me mande convite eu não vou não. Mas vou comprar um presente daqueles para ela. Um liquidificador ou uma batedeira elétrica, alguma coisa que ela vai ter que usar sempre e sempre vai lembrar que fui eu que dei de presente. Apesar de tudo, eu gosto dela. *É uma pessoa boa, só tem aquele nariz empinado, pensa que é melhor do que os outros. Vai apanhar muito da vida.* (RUFFATO, 2016, p. 117).

É um trecho todo contraditório se for lido pelas vias racionais: se ele gosta dela, por que fazê-la sofrer com o presente de um ex-namorado? Na via inconsciente, fica claro que o Eros não se desligou totalmente de Nena e, por isso, ele deseja ser lembrado, assim como José Célio a lembra. O objeto mnemônico – o presente de casamento – seria a ligação fantasmática entre passado e presente. Já o excerto citado evidencia o ressentimento daquele que não quer se responsabilizar pelo término: o nariz empinado justifica tanto a ruptura quanto o sofrimento a vir. Ele, por outro lado, nunca demonstra algum sentimento de culpa pela separação.

No que concerne à irmã, o apaziguamento ocorre ao passo que ele aceita o novo namorado dela, Paulinho. Logo após conhecê-lo numa viagem à Cataguases, o protagonista – entre parênteses, como se fosse um adendo à carta – afirma: “(Gostei muito do Paulinho. Acho que a Lúcia está bem boas mãos.)” (RUFFATO, 2016, p. 90). Duas missivas à frente, quando fica sabendo das intenções de noivado do casal – o que ele pensa, aliás, ser o caminho natural de namorados – José Célio, satisfeito, diz: “O Paulinho é um sujeito sério, honesto e trabalhador. E isso é o que importa.” (RUFFATO, 2016, p. 93). Nessa citação, é possível depreender que José Célio gosta de Paulinho exatamente pelo amigo apresentar características do próprio protagonista. Esse aspecto projetivo de aceitar o outro por apreciar o eu é mais ou menos claro: José Célio é sério (pouco afeito a festas, por exemplo), altamente honesto, de acordo com os seus valores, e trabalhador, embora assuma a exaustão de uma vida dedicada fortemente ao labor. Aliás, o alargamento da sua visão ocorre justa e inusitadamente em consequência do seu emprego.

3.3 A educação política e a tragédia

É admissível conceber o romance de formação como a experiência central do desamparo em correlação com a busca da proteção perdida. Desse modo, a personagem jovem investe o Eros no desconhecido de acordo com a demanda do agora. Segundo Franco Moretti (2020, p. 223), alguns seres-de-papel, no romance de formação, outrora alheios à política, lançam-se a ela. Isso acontece com José Célio, que desenvolve paulatinamente a percepção da violência do Estado autoritário. Como já dissemos, o trabalho é o agente ambivalente de tal educação: ao mesmo tempo que ele retira as horas de gozo de José Célio, ele oferece, negativamente no sofrimento por ele irradiado, ferramentas de compressão do desprazer e da opressão de si e do outro, sobretudo após conhecer Fabinho.

Antes de conhecer o irmão de Nena, o relato de José Célio dá conta de acontecimentos prosaicos, dos raros eventos festivos, dos comentários acerca dos membros da família em Cataguases e, mais para a frente, da sua relação com Nena. Em nenhum momento desse período ele fala, depois de mais de três anos morando em Diadema, sobre algum atrito mínima e conscientemente social. Contudo, depois de ganhar alguma intimidade com Fabinho que, com o tempo, confia em José Célio, o amigo conversa sobre outras coisas para além do futebol e do trabalho. Na primeira conversa, eles ocupam-se da pobreza no Ceará – o lugar que visitaram e de onde é a família de Válter – e o movimento migratório. Nas palavras do protagonista:

Mas o Fabinho é um sujeito inteligente para chuchu. Ele me falou que a culpa daquela miséria lá é dos maiorais. Que quando o governo manda mantimentos para os flagelados, os chefões ficam com tudo para eles. E que o povo tem que descer nos paus-de-arara para São Paulo senão morre de fome. Fiquei pensando nisso. É muito revoltante mesmo. Ainda bem que em Minas as coisas são diferentes. (RUFFATO, 2016, p. 78).

Como se vê, não só as palavras de Fabinho, mas, também, o tema da pobreza causam grande impressão no protagonista e ressoam na sua mente, ainda que de forma difusa.

Doravante, temas políticos, embora muitas vezes de modo vago, participam das missivas de José Célio para a mãe. Tal presença não deve ser entendida como uma falta de representação da ditadura no romance, mas sim como o alargamento, pelo viés subjetivo do relato, do olhar de José Célio que, tomando certa consciência do que está ao redor, está apto para constatar a violência em volta.

Ele conta para a mãe, primeiramente, a surra que Norivaldo, um rapaz que vivia com o protagonista na pensão, levou e o seu sumiço subsequente. Devido a isso, José Célio diz que “a gente tem que tomar cuidado com o que fala

por aqui. *Eu tomo*” (RUFFATO, 2016, p. 82, grifo nosso). O caso só é infelizmente solucionado quando Fabinho, alguns dias depois, afirma “que o problema é a ditadura, que eles prendem e desaparecem com a pessoa. Também, tem um pessoal que gosta de uma folia. *Eu fico quieto no meu canto. Não me meto com ninguém.*” (RUFFATO, 2016, p. 84, grifo nosso). A despeito da ampliação de perspectiva, o problema, para José Célio, ainda é visto como puramente individual e evitável; ele, ainda, equivale a agressividade do regime com os atos dos opositores, que merecem o castigo.

O entendimento individual altera-se tão somente na parte final das cartas. Instigado por Fabinho, José Célio aceita colaborar com o sindicato. Tentando acalmar a mãe, diz: “Mas não se preocupe, não é arruaça não, é tudo dentro da lei e o pessoal é ligado à Igreja”. (RUFFATO, 2016, p. 105). Da concessão que faz à mãe e da parcial subserviência a ela, ele informa, pedagogicamente, que “a senhora sabe que a gente vive debaixo de uma ditadura que prende e mata trabalhadores, que a única coisa que querem é mudar a situação injusta do país [...]”. No fim da carta, a alerta: “Mãe, era bom até a senhora rasgar essas cartas, porque vai que alguém pega e lê e ainda pode dar problemas.” (RUFFATO, 2016, p. 114-5).

A afirmação de que a luta é justa (em concomitância com o engajamento nela) e o confisco das cartas empreendem dois movimentos contrários. Enquanto a participação no sindicato o irmana do outro, o recrudescimento da opressão, simbolizada pela devassa das correspondências, gera uma sensação de perigo outrora não apreendida. Mais de quatro anos antes da tomada de consciência da ameaça, subentendeu-se, por meio do discurso do outro registrado pelo protagonista, que havia algo de estranho no extravio iterado de cartas quando uma das suas não chegou à mãe. Vejamos:

Não sei o que aconteceu, mas eu mandei uma carta no começo do mês para a senhora, deve ter extraviado. A dona Sinoca falou que

acontece muito isso e até admirou que eu recebo as cartas que a senhora manda tão direitinho. (RUFFATO, 2016, p. 51).

No momento da citação, o extravio é visto apenas como um acaso e, de fato, não há como saber se existe alguma correlação entre os desvios das correspondências dos suspeitos de contravenção e das de José Célio. Até porque, na época, ele não era um suspeito. O Luiz Ruffato personagem, analisando a ordem e a coerência das cartas, assinala que outra poderia ter desaparecido, mas, mesmo posicionando-se à frente do tempo das missivas e conhecendo com mais objetividade os recursos de silenciamento da ditadura, não cita o regime de exceção como causa da perda da correspondência. A ditadura só é entendida como um entrave para a troca de cartas mediante a gradual educação política do protagonista e o seu engajamento no sindicato.

Como dissemos, a atuação no sindicato ocasiona a convicção de pertencimento a um grupo social, o que é observado tanto nos comentários de José Célio acerca das aulas de desenho mecânico que leciona quanto na participação nas assembleias. Em relação a uma delas, ele escreve, empolgado, para a mãe:

No dia 4 a gente fez uma assembleia para discutir a pauta de reivindicações da campanha salarial deste ano. Foi muito legal, tinha gente pra caramba. E agora a gente está preparando uma grande festa para o Primeiro de Maio. Acho que este ano a coisa pega fogo. (RUFFATO, 2016, p. 117).

Após a celebração, arremata: “A festa do Primeiro de Maio foi inesquecível. Nós estamos muito animados com a campanha salarial, vamos ver no que dá.” (RUFFATO, 2016, p. 118). Entusiasmado, o seu discurso se torna cada vez mais combativo, quase dominando os assuntos das cartas. No trecho seguinte, vê-se até que a luta política secundariza, ou ele procura demonstrar que o faz, a busca por uma namorada:

A Celeste não escreveu nada, mãe. Foi fogo de palha. Ela deve ter rido da minha cara. Ela, bonita do jeito que é, deve querer é casar com um riquinho aí da cidade. Mas não tem problema não, agora a gente vai mostrar quem manda nesse país. Deixa estar. (RUFFATO, 2016, p. 122).

Difícil precisar se o “deixa estar” refere-se ao governo federal, que vai ver “quem manda nesse país”, ou é um traço de ressentimento ligado à Celeste ao insinuar que ela quer “casar com um riquinho aí da cidade”; enquanto isso, ele, trabalhador, organiza, em conjunto com outros operários, um grande ato de mobilização social³. Na correspondência seguinte, José Célio, irmanado, e que no passado se esquivava de eventos festivos, decide “virar o ano na Praia Grande” com o pessoal do sindicato. (RUFFATO, 2016, p. 125). Ao que os indícios irradiados pelo texto apontam, havia muito futuro pela frente para o protagonista, que finalmente encontrou um lugar de investimento feliz para a sua energia pulsional. A tragédia, no entanto, rompe a cadeia vital que, entre uma oscilação e outra do psicologismo da personagem, era sempre recuperada.

Até mesmo a morte do protagonista é dúbia: ao que parece, configura-se como um infeliz acidente automobilístico logo após José Célio comprar o seu próprio carro. Entretanto, há sinais que possibilitam uma certa especulação acerca da premeditação do desastre. Marcos Vinícius Lima de Almeida (2017, p. 443) sumariza bem tais vestígios ao dizer que “a correspondência de José Célio vinha sendo violada e, seu discurso, tomando um caráter subversivo. Fabinho inclusive fez menção ao papel de liderança que José Célio exercia entre os funcionários”. Para além disso, “José Célio cita um companheiro de viagem, que, no entanto, não estava no carro quando ocorreu o acidente. A explicação de Ruffato é a de que o irmão inventou o amigo para tranquilizar a mãe [...]”.

³ José Célio faz referência a protestos ocorridos em 1977 que fazem parte de um movimento de sedimentação da luta dos trabalhadores, sobretudo nos municípios ao redor de São Paulo. Como bem aponta Marcos Vinícius Lima de Almeida (2017, p. 442), essa e outras manifestações culminaram na “grande greve dos Metalúrgicos do chamado ‘ABC paulista’ e de Diadema” de 1978, “na ascensão de Luís Inácio Lula da Silva e na fundação do Partido dos Trabalhadores.”

Contudo, no fim do parágrafo, o estudioso declara não haver “maioria indícios dessa hipótese no texto”. A asserção é correta, porém toda essa reunião de vestígios enceta a ambivalência sobre a morte. Terminadas as cartas, resta o luto de quem permaneceu, emoldurando a trajetória impedida e dando-lhe acabamento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que a representação da realidade em *De mim já nem se lembra* é refratada tendo em vista a estrutura subjetiva do relato na narrativa principal. A verossimilhança do que é contato, assim como a carga emocional da perda e a sua espécie de sentido de conclusão, é elaborada pelo começo e o final da história através da voz da personagem Luiz Ruffato. Essa voz emoldura as crônicas individuais e projeta o encapsulamento da nossa história social por meio da datação das correspondências. Na narrativa principal, contada por José Célio, as tensões sociais surgem do meio para o final das missivas ao sabor do desenvolvimento ambivalente da sua autonomia.

A emancipação do protagonista dá-se em diversas formas e também em negativo mediante o desamparo encetado pela migração para Diadema. A desproteção, no entanto, não gera tão somente a busca pelo asilo na figura materna – amiúde demonstrada nas saudosas cartas – mas também propicia a integração conflitiva com o novo. O diferente causa tanto o sentimento de desarranjo geográfico e interior quanto o empenho de José Célio em direção a inéditas construções afetivas. Elas despontam com outras personagens desterradas como o protagonista. Mas o desterro, provocador da nostalgia, não suscita, automaticamente, a profunda tristeza, embora ela desponte ocasionalmente. Ele não impede, apesar de ser doloroso, a cristalização de amizades, de vínculos amorosos e da vontade de estruturar o amanhã.

Todos os devaneios escritos à mãe – o fito de casar-se, o desejo de levar Luizinho para assistir um jogo de futebol, comprar uma casa próxima à da família etc – estão inclusos na vontade de viver. Essas fantasias (fazendo uso do vocabulário freudiano) “são realizações do desejo” que se beneficiam “de certo relaxamento da censura para suas criações.” (FREUD, 2019, p. 540).

Se as cartas são o lugar de desautomatização do cotidiano – aberta para a fantasia – elas também mostram o controle do trabalho sobre a sua vida. Os apontamentos acerca da escassez de tempo hábil para responder a mãe, ou realizar atividades desligadas do emprego, são reiterados nas correspondências. Tanto que a sua educação política decorre de reivindicações fomentadas na fábrica. E essa educação política, diferentemente da não permeabilidade de pontos de vistas (provindos, infere-se, da própria mãe) no que toca ao entendimento sobre as mulheres, concebe o seu máximo ponto de autonomia individual engajando-se, a contragosto do desejo da mãe, na luta sindical. Assim, tal qual em alguns canônicos romances de formação, “a formação do indivíduo” coincide com a “integração social” da personagem (MORETTI, 2020, p. 43).

O problema é que o enfrentamento da injustiça, conectado à inserção social de José Célio, ganha planos dramáticos ao ser realizado durante um regime de exceção. Daí, a sua tragédia torna-se aberta à leitura de um assassinato programado. Esse é um final sem final, sem palavras de fechamento a simbolizar a ruptura de uma vida. Da tentativa árdua de entendimento da tragédia, manifesta-se o luto prolongado da personagem Luiz Ruffato, que emoldura as cartas representantes do campo de possibilidades no futuro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. ALMEIDA, Marcos Vinícius Lima de. O luto e a história em *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato. *Remate de males*. Campinas, v. 37, n. 1, 2017. p. 429-447.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

DAMATTA, Roberto. Antropologia da saudade. In: DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco digital, 1993. Formato e-book.

DIAZ, Brigitte. Carta e diário no século XIX: influências e confluências. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. *Letras de hoje*. Porto Alegre, n. 2, 2014. p. 233-240.

DUARTE, Newton. Formação do indivíduo, consciência e alienação: o ser humano na psicologia de A. N. Leontiev. *Cadernos Cedex*. Campinas, v. 24, n. 62, 2004. p. 44-63.

EAGLETON, Terry. *O sentido da vida: uma brevíssima introdução*. Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1986. p. 303-314.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

LUCCHESI, Maria Cecília. *Curam-se cidades: uma proposta urbanística da década de 70*. Dissertação de Mestrado. USP, São Paulo, 2004.

MAIA, Andressa Macena; LEHNEN, Leila Maria. Uma cartografia do afeto: a presença da ausência em *De mim já nem se lembra*. *Revista Práxis*. Novo Hamburgo, n. 2, 2018. p. 6-22.

MEDEIROS, Constantino Luz de. As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, n. 14, 2012. p. 1-15.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

PAES, José Paulo. O pobre-diabo no romance brasileiro. In: PAES, José Paulo. *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 50-75.

RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.=

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TESTA, Enrico. *Heróis e figurantes: o personagem no romance*. Tradução de Patricia Peterle. São Paulo/Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019.

Recebido em 20/04/2021.

Aceito em 13/09/2021.

JULES VERNE, TITÃ MODERNO: UMA EXTRAORDINÁRIA VIAGEM AO CENTRO DA DOCUMENTAÇÃO

JULES VERNE, MODERN TITAN: AN AMAZING JOURNEY TO THE CENTER OF
THE DOCUMENTATION

Junia Barreto¹

Pedro Henrique Alcântara²

RESUMO: Ao longo dos tempos, assistimos grande parte da crítica e da mídia tratar a obra de Jules Verne enquanto ficção científica, atribuindo ao autor até mesmo a paternidade do gênero. Nessa perspectiva, seu trabalho seria fruto de uma imaginação altamente inventiva, quase profética, antevendo a criação de vários inventos tecnológicos. Porém, considerando o curso da vida e do trabalho literário de Jules Verne, as intensas pesquisas do romancista junto a especialistas, com os mais diferentes documentos, revistas científicas e jornais fomentaram a criação de um novo gênero poético-fantástico, baseado nas mais diversas navegações e viagens ao redor do planeta, um *theatrum mundi*, exprimindo vários roteiros e apresentando uma espécie de incorporação dos conhecimentos. Publicadas na época das Exposições Universais, as ditas *Viagens Extraordinárias* impulsionam os leitores ao centro da descomunal documentação verniana, para sonhar com os limites da experiência humana: a literatura verniana trata do espetáculo do mundo ligado com as possibilidades fascinantes do progresso.

PALAVRAS-CHAVE: Jules Verne; Documentação; Viagens Extraordinárias; Progresso; Exposições Universais.

ABSTRACT: Over time, we have seen much of the criticism and media treat Jules Verne's work as science fiction, even attributing to the author the paternity of the genre. Under such perspective, his work would be the fruit of a highly inventive imagination, almost prophetic, foreseeing the creation of various technological inventions. However, considering the course of

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Doutora em Littérature et Civilisation Françaises pela Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) – França. Realizou estágio pós-doutoral no Laboratoire LIRE, atual IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités) da Université Lyon 2 – França e no Institut ACTE (Arts-Créations-Théories-Esthétique), da Université Panthéon-Sorbonne/Paris 1 – França. Professora Associada da Universidade de Brasília – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0212-9460>. E-mail: juniabarreto@unb.br.

² Mestrando em Literatura na Universidade de Brasília. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7591-5932>. E-mail: phalcantara2011@hotmail.com

Jules Verne's life and literary work, the novelist's intense research together with the most different documents, scientific journals and newspapers fostered the creation of a new poetic-fantastic genre, based on the most diverse navigations and trips around the planet, a theatrum mundi expressing several scripts presenting a kind of incorporation of knowledge. Published at the time of the Universal Exhibitions, the so-called Extraordinary Voyages propel the readers to the center of the vernian documentation, to dream about the limits of human experience: vernian literature is about the spectacle of the world connected with the fascinating possibilities of progress.

KEYWORDS: Jules Verne; Documentation; Amazing journeys ; Progress ; Universal Exhibitions.

1 INTRODUÇÃO

O século XIX é considerado um momento de grande virada na história mundial. As mudanças inéditas decorrentes da modernização e da Revolução Industrial implicaram numa busca frenética por novas tecnologias e em avanços rapidamente experimentados pela sociedade. Na França, tais tecnologias eram vulgarizadas através de jornais, revistas científicas, exposições e publicações as mais diversas. Constata-se uma incontornável aceleração do tempo e da história que, obviamente, se manifestou, também, nas diferentes formas artísticas. No campo literário, muitos foram os autores que representaram e refletiram sobre os progressos de seu tempo, seja de forma otimista ou pessimista.

Jules Verne desponta no centro desse turbilhão de avanço técnico no século XIX com suas *Viagens Extraordinárias* - coleção de mais de 60 obras entre romances e novelas publicadas entre 1863 e 1919, e que se popularizou em toda a França e através do mundo, visto as inúmeras traduções empreendidas nos mais diversos idiomas logo de sua divulgação. A sra. Verne diria à jornalista Marie Belloc, em 1895:

« Aqui (...) há várias edições dos livros do Sr. Verne, em francês, alemão, português, holandês, sueco e russo, incluindo uma tradução em japonês e árabe da *Volta ao mundo em vinte e quatro dias* », e minha amável anfitriã abriu as estranhas páginas encadernadas de

tecido nas quais cada pequeno árabe pode ler as aventuras de Philéas Fogg.³

À época, não apenas leitores, mas também especialistas de diferentes campos aguardavam ansiosos para ler as novas publicações do autor, em edições ilustradas e apresentadas em volume, a cada ano, pelas edições Hetzel.

Com o apoio do editor Pierre-Jules Hetzel⁴, Jules Verne ganha a graça do público ao vulgarizar em sua obra muitos dos conhecimentos que lhes eram contemporâneos. Ao mesmo tempo em que tinham um material de entretenimento nas mãos, os leitores podiam se inteirar das descobertas e novidades tecnológicas da época. Através do tecido narrativo, Verne tornou possível, ao grande público, viajar por lugares extraordinários e através de meios inusitados; do centro da Terra à Lua, em expedições exploratórias com um balão ou um submarino. Em seu prefácio à edição do romance *Les aventures du capitaine Hatteras* (1866) [As aventuras do capitão Hatteras], Hetzel afirma que Verne aparenta ali “[...] resumir todos os conhecimentos geográficos, geológicos, físicos, astronômicos, acumulados pela ciência moderna, e refazer, sob a forma atrativa e pitoresca que lhe é própria, a história do universo.”⁵

Como seu próprio tempo, Verne era um homem de velocidade, um trabalhador infatigável, que passou mais de meio século prolongando e extrapolando as conquistas e descobertas de sua época, através de seus

³ Tradução nossa. Em francês: « Ici (...) il y a diverses éditions des livres de M. Verne, en français, allemand, portugais, néerlandais, suédois et russe, y compris une traduction en japonais et en arabe du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », et mon aimable hôtesse ouvrit les étranges pages reliées de vélum où chaque petit Arabe peut lire les aventures de Philéas Fogg (*L'Express*, 1999)

⁴ Republicano fervoroso, o editor e, também escritor foi chefe do gabinete do ora ministro de Relações Internacionais, Alphonse de Lamartine, em 1848.

⁵ Tradução nossa. Em francês : « [...] résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et refaire sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre l'histoire de l'univers. » *Apud* Scheinhardt, Philippe.

romances, novelas, peças teatrais, poemas e até mesmo canções. Viajante e navegador ele mesmo, se revelou um autor que vibrava e criava na interseção entre presente e futuro, que estudava freneticamente e se inteirava cotidianamente sobre seu tempo, a fim de reunir uma rede rica em informações, e a documentação necessária a consultar, para dela se nutrir em proveito da construção do tecido ficcional. Para além de sua própria curiosidade, Verne contou com a especialização de fiéis colaboradores do campo científico, tais como o primo e matemático Henri Garcet ou o engenheiro de minas, Albert Badoureau⁶, entre tantos outros. O que não impediu os ataques sofridos por parte da crítica quanto à falta de seriedade científica, por exemplo, do romance *De la terre à la lune* (1865) [Da Terra à Lua].

Mas Verne não se pretendia engenheiro ou técnico, muito menos cientista; ele é poeta. Nossa hipótese é de que suas criações técnicas ao longo de sua obra funcionam, sobretudo, como *machinerie théâtrale*⁷ [maquinário teatral]. A precisão técnica que desponta de sua ficção nada seria além de jogo, sem pretensão de exatidão científica no absoluto. Acreditamos que, aquilo que propõe o autor a seu leitor é uma viagem através do acervo, da biblioteca, repleta de informações, documentos, leituras e novidades civilizacionais;

⁶ Realizador dos cálculos sobre os quais se fundam a intriga do romance *Sans dessus dessous* (1889), que traz uma reflexão - de atualidade perturbadora - sobre os excessos do progresso técnico e industrial, e suas consequências para o futuro do planeta.

⁷ *C'est l'ensemble des appareils avec leurs accessoires, et des dispositifs contenus dans tous le volume scénique, destinés à aider la mise en œuvre pour le plateau de tous les matériels stables, mobiles, aériens ou non, concourant à la scénographie d'un spectacle. La machine au théâtre est à la fois instrument et agencement. Elle permet et commande tous les mouvements scéniques mécaniques. Elle a une fonction de service mais aussi de jeu.* In : *L'envers du décor à la Comédie française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle*, 2012, p. 06

Tradução nossa: É o conjunto de máquinas com seus acessórios, e dos dispositivos contidos em todo o volume cênico, destinados a auxiliar na implementação, para o tablado, de todos os materiais estáveis, móveis, aéreos ou não, contribuindo para a cenografia de um espetáculo. A máquina no teatro é tanto instrumento quanto agenciamento. Ela permite e controla todos os movimentos cênicos de ordem mecânica [do palco ou mesmo instalados externamente]. Tem uma função de serviço, mas também de jogo.

material que nutre seu fértil imaginário e que, juntos, compõem o pano de fundo criativo de suas viagens extraordinárias.

2 JULES VERNE: DO DIREITO À LITERATURA

O pai de Jules Verne, Pierre Verne comprou em 1826 um cartório na cidade de Nantes e casou-se no ano seguinte com Sophie Allotte de la Fuÿe. Desta união nasceram cinco filhos: Jules (8 de fevereiro de 1828), Paul, Anna, Mathilde e Marie. A então ilha Feydeau, local de nascimento de Verne, era, naquele tempo, realmente uma ilha, encerrada entre os dois braços do rio Loire. Verne ali passou os primeiros quatorze anos de sua vida. O imóvel da família, situado no número 2 do *Quai Jean-Bart*, dava para a confluência dos rios Loire e Erdre. Da casa de campo familiar, em Chantenay (antigo vilarejo, hoje anexado por Nantes), podia-se ver a atividade do porto se desenvolver até o coração da cidade. Verne viu o mar pela primeira vez aos doze anos, mas as ilhas, portos e navios, que viriam a ser os temas preferidos de tantas das suas obras, já faziam parte, há muito tempo, de sua vida e sonhos.

As manifestações literárias sempre estiveram presentes no seio da família Verne. Era comum que praticassem com apreço e prontidão o que se chama de poesia de circunstância: nascimentos, casamentos e festas eram a ocasião para celebrar em verso as alegrias do amor e da família. Jules começou a fazer versos ainda muito jovem: “Desde os doze ou quatorze anos” - diria ele em 1904 a um jornalista - “Sempre tive um lápis comigo e desde quando frequentava a escola, eu não parava de escrever, fazendo, sobretudo, poesia”. Foi na adolescência que começou a preencher os dois cadernos com poemas que o acompanharam ao longo da vida e que permaneceram inéditos mesmo após sua morte, em 1905, sendo publicados tardiamente, em 1989.

Jules Verne se revelou também letrista, fornecendo ao seu amigo e compositor Aristide Hignard, alguns poemas para musicar. Essas canções,

reunidas em uma coleção, apareceram em 1857 com o título de *Rimas e melodias*.

Mas o patriarca Verne estava decidido em fazer de Jules advogado, para assumir a sucessão dos negócios. Foi assim que, em 1847, ele começa seus estudos de direito. Nesse mesmo ano, Verne também se inicia na escrita de pequenas peças para o teatro. Já se anunciava, ali, que a carreira como advogado não era exatamente o que o jovem autor estava à procura. Seus anseios e potencialidades se ligavam ao mundo das artes e tão precariamente ao mundo jurídico.

No início da década de 1850, Jules Verne se muda definitivamente para Paris, afim de terminar seus estudos. Naquele momento, ele ainda não sabia que seria escritor, mas sabia que não seria advogado. O cartório de seu pai aguardaria em vão que ele assumisse seu comando. Ao final de seus estudos, Verne prefere os prazeres da vida parisiense e o recolhimento das bibliotecas, renunciando definitivamente a uma carreira de jurista. Em Paris, torna-se frequentador assíduo das bibliotecas e arquivos, devorando os trabalhos de exploradores e as obras que discutiam as inovações científicas. Ao mesmo tempo, lia avidamente os dramas de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, assim como as comédias de Alfred de Musset, sem esconder sua preferência por dois autores clássicos: Molière e Shakespeare.

Jules Verne sempre se considerou dramaturgo. Já aos 17 anos escrevera dramas românticos inspirados em Victor Hugo, mas foi com o vaudeville e a opereta que obteve os primeiros reconhecimentos. Em 1850 escreveu, em colaboração com Alexandre Dumas, a peça *Les pailles rompues* [As palhas partidas], comédia em 1 ato escrita em versos. Graças a Dumas, Verne pôde fazer encena-la no *Théâtre Historique* (rebatizado posteriormente de *Théâtre-Lyrique*), do qual mais tarde se tornou secretário. Entre outras criações, em 1853, a comédia *Le colin-Maillard*, em colaboração com Michel Carré e música

do fiel Aristide Hignard, foi encenada no mesmo teatro. Anos depois, os modestos sucessos sob a cena se tornaram triunfos, quando Verne adaptou para o palco, em colaboração com Adolphe D'Ennery, seus romances *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (1874, Théâtre de la Porte Saint-Martin) [Volta ao mundo em oitenta dias], *Les enfants du Capitaine Grant* (1878, Théâtre de la Porte Saint-Martin) [Os filhos do capitão Grant] et *Michel Strogoff* (1880, Théâtre du Chatêlet). O *know-how* do dramaturgo unido ao esplendor da encenação para um grande espetáculo encheram diariamente os teatros durante meses. É, portanto, tanto ao teatro - sua primeira vocação, quanto aos romances, que Jules Verne deve sua fama e fortuna.

A experiência dos primeiros contatos com a cena mergulha Jules Verne no domínio literário de forma determinante, mas ele não deixa de defender sua tese em Direito no ano de 1850. Seu pai insistia na continuidade da prática jurídica, que ele recusará veementemente, dizendo que a única carreira que o interessa é a das Letras. Para completar seu orçamento em Paris, Verne passa a dar aulas e a escrever para a revista *Musée des familles*⁸, em 1852. Ali publica *Les premiers navires de la marine mexicaine* [Os primeiros navios da marinha mexicana] e *Un Voyage en ballon* [Uma viagem de balão], textos que prenunciam o autor das *Viagens Extraordinárias*, e novelas, como *Martin Paz*, narrativa histórica em torno de uma intriga sentimental e a rivalidade étnica entre espanhóis, indígenas e mestiços no Peru.

Em 1862, Jules Verne apresenta ao editor Pierre-Jules Hetzel o

⁸ O *Musée des familles* [Museu das Famílias], com o subtítulo *Lectures de la nuit* [Leituras da noite], foi um dos primeiros periódicos ilustrados de baixo custo do século 19 na França. Émile de Girardin, seu fundador, almejava torná-lo um "Louvre popular", acessível a famílias modestas e com pouca cultura, mais atraídas por imagens do que por textos. O jornal surgiu em outubro de 1833, findando em junho de 1900. Publicou, sempre de forma ilustrada, inúmeros e variados artigos, bem como as primeiras versões de romances renomados sob a forma de folhetim. Por meio de contos, novelas em série, relatos de viagens reais e fictícios, publicou autores como Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Paul Féval, Théophile Gautier, Eugène Sue, Victor Hugo e Jules Verne, além de ilustradores do porte de Paul Gavarni, Grandville, Tony Johannot, Honoré Daumier, entre outros. (fonte: wikipedia)

manuscrito de *Cinq semaines en ballon* [Cinco semanas em um balão]. Após análise do material, Hetzel aceita trabalhar com Verne, com quem assina um contrato que engaja o autor pelos vinte anos seguintes, em uma de suas mais frutíferas parcerias. A partir desse encontro, Verne desenvolverá sua renomada e popular coletânea, conhecida como as *Viagens Extraordinárias*, cujo romance *Cinq semaines en ballon*, publicado em dezembro de 1862, é o ponto de partida triunfal⁹ da carreira romanesca do autor.

A parceria com o editor Hetzel demandou a vulgarização dos textos de Verne via a colaboração regular do autor com a recém surgida revista à época, *Magasin d'Éducation et de Recréation* [Boutique de educação e de recreação]. Ali, os textos do escritor eram publicados em partes e, ao final de cada ano, propunha-se um volume do romance, anteriormente distribuído em folhetim ao longo do período. É assim que, no início de 1864, serão publicadas nas colunas do periódico *Les Aventures du Capitaine Hatteras* [As aventuras do Capitão Hatteras], antes mesmo da publicação do romance em volume. Alguns de seus romances, como *De la terre à la lune* (1865) e *Autour de la lune* (1870) [À volta da Lua] foram publicados sob o mesmo formato (1º em folhetim, em seguida em volume), mas pelo austero *Journal des débats* [Jornal dos debates]. Desde o início de sua carreira, Verne revela ter dois tipos de público bastante distintos: um público de adolescentes que assegura o sucesso do *Magasin d'éducation et récréation* e um público de adultos, aficionado pelo « jogo » científico proposto pelo autor. O contrato de Verne com Hetzel produziu romances e novelas para seus leitores por anos a fio. As *Viagens Extraordinárias* abarcam 62 romances e 18 novelas; além de outros romances e novelas, obras teatrais, pequenas óperas, poemas, canções, ensaios, discursos e estudos históricos que o autor empreendeu e publicou ao longo de sua carreira, incluindo aqueles que foram editados de maneira póstuma, após 1905.

⁹ O sucesso alcançado pelo romance se dá, inicialmente, na França e, em seguida, mundo afora.

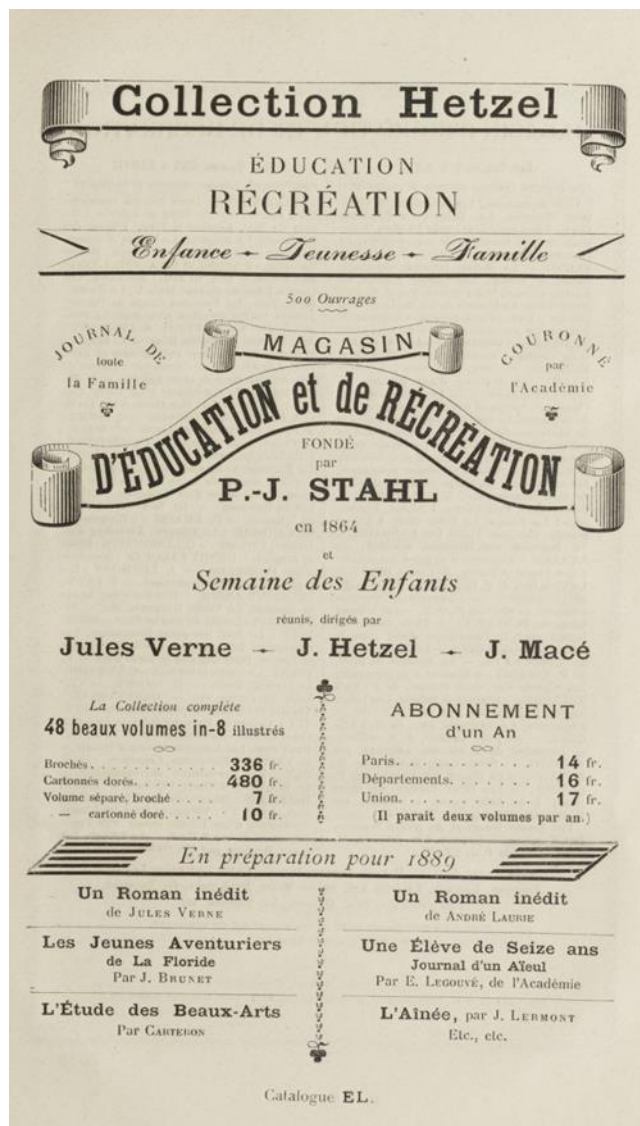


Figura 1 Catálogo do *Magasin d'Éducation et de récréation*, mostruário das publicações para o ano de 1889.

Fonte: *Bibliothèque Nationale de France/gallica.bnf.fr*

Com o distanciamento da vida jurídica, Verne ganhou muito mais destaque como escritor, cujo terreno era propício para expor toda a sua engenhosidade e lhe permitiu melhor explorar sua expertise na junção das temáticas de sua contemporaneidade, aliando sua curiosidade de pesquisador

e arquivista e seu imaginário inventivo. Para além da alcunha de ‘pai da ficção científica’, Verne nos parece mais interessado na vulgarização de preocupações, descobertas e pesquisas que reverberavam em seu tempo, que na criação de um gênero.

Sua ficção permitia (e permite ainda) aos leitores viajarem para os recantos mais incomuns e, por vezes, desconhecidos. Jules Verne era, antes de tudo, um leitor obstinado, um bibliófilo contumaz e um arguto estudioso, o que lhe permitiu adquirir bastante conhecimento para escrever romances, plenos de informações de especialistas, pesquisadores, exploradores e tantos outros criadores de conceitos e instrumentos nas mais diferentes esferas do conhecimento. A exploração geográfica é um dos fatores que mais figura em suas narrativas. Muitos cientistas e especialistas integraram o grupo de pessoas que foram essenciais na assistência a Verne para a manipulação de conhecimentos técnicos nos mais diferentes campos, e que compõem as aventuras extraordinárias. Essas fontes permitiram que a obra verniana se materializasse de maneira plural, juntamente à criação ficcional nos moldes tradicionais da época.

3 COMPOSIÇÕES VERNIANAS EXTRALITERÁRIAS

Para além de sua vasta e surpreendente composição literária, Verne se empenhou no empreendimento de ampla pesquisa para a composição de obras não literárias que, de igual modo, lhe renderam grande reconhecimento e fortuna ao longo de sua carreira. O trabalho extremamente exigente e aprofundado levou o autor à criação de uma produção por vezes de aspecto analítico e crítico, outras de fundo histórico.

Desde 1848, Jules Verne já refletia sobre a sociedade de seu tempo, o que comprova seu ensaio político *La Pologne : Y a-t-il obligation morale pour la*

*France d'intervenir dans les affaires de la Pologne*¹⁰ [Existe obrigação moral para a França de intervir nos assuntos da Polônia?], sobre a insurreição polonesa de 1848, reprimida violentamente pela coalisão austro-russo-prussiana e que suscitava debates acalorados na França àquela época; questão sobre a qual ele se documenta e se posiciona, respondendo-a negativamente.

Em 1857 Verne publica *Salon de 1857*, obra de crítica artística que aparece pela primeira vez na *Revue des beaux-arts* [Revista das belas artes], do número de 15 de março até o número de setembro de 1857. Trata-se de uma retrospectiva das obras expostas no Salão do referido ano, do qual Verne foi atento espectador. Dos 2.700 artistas presentes ao Salão, ele escolhe 300 para comentar, assim como 500 dos seus quadros expostos, analisando cada uma das obras. Nesse mesmo volume ele edita um breve artigo de 600 palavras, cujo objeto é a obra do compositor e amigo Victor Massé, intitulado *Portraits d'artistes : XVIII*.

Em 1863, Verne publica no *Musée des familles*, seu primeiro texto ligado à reflexão tecnológica, *À propôs du Géant* [Acerca do Gigante]. O *Gigante* em questão é um enorme balão de seis mil metros cúbicos, criado pelo caricaturista, escritor, aeronauta e fotógrafo, Nadar. Longe de comentar as várias tentativas da máquina, Verne se interessa ali pelo desenvolvimento do helicóptero, preconizado por Gustave Ponton d'Amécourt. Nadar militava junto a este em favor dos *mais pesados que o ar*. Ponton d'Amécourt fundou com Guillaume J. G. de La Landelle a *Sociedade de incentivo à locomoção aérea por meio de aparelhos mais pesados que o ar*, da qual Verne era o censor e que reunia nomes ilustres, incluindo o de Victor Hugo.

¹⁰ Manuscrito escrito das próprias mãos de Jules Verne, mas sem assinatura. O documento foi assinalado pela primeira vez pelo pesquisador e professor Daniel Compère, especialista da obra verniana. A cidade de Nantes comprou o manuscrito da família Verne para o *Musée Jules Verne* em 1981 e o mesmo foi publicado pela primeira vez em 1988 nos *Cahiers du Musée Jules Verne* nº 8.

Em 1864 Verne publica um estudo das obras de Edgar Allan Poe, *Edgard Poe et ses œuvres*, no mesmo periódico *Musée des familles*. O autor americano era uma verdadeira fonte de inspiração para Jules Verne, que se debruçou sobre a obra e a crítica de Poe, para a composição de seu estudo literário, que ele desenvolvera por volta de 1862. Assim se inicia o texto:

Voici, mes chers lecteurs, un romancier américain de haute réputation ; vous connaissez son nom, beaucoup sans doute, mais peu ses ouvrages. Permettez-moi donc de vous raconter l'homme et son œuvre ; ils occupent tous les deux une place importante dans l'histoire de l'imagination, car Poë a créé un genre à part, ne procédant que de lui-même, et dont il me paraît avoir emporté le secret ; on peut le dire *chef de l'École de l'étrange* ; il a reculé les limites de l'impossible ; il aura des imitateurs. Ceux-ci tenteront d'aller au-delà, d'exagérer sa manière ; mais plus d'un croira le surpasser, qui ne l'égalera même pas. » (*Musée des Familles*, abril 1864, p. 193-208).¹¹

Apaixonado pelos estudos geográficos, o autor também realizou alguns trabalhos nesse campo. Entre 1867 e 1868 Verne desenvolveu um estudo geográfico intitulado *Géographie illustrée de la France et de ses colonies* [Geografia ilustrada da França e de suas colônias], obra que contou com o texto introdutório – *Étude sur la géographie Générale de la France* [Estudo sobre a geografia geral da França]– de Théophile Lavallée (1804-1866), renomado historiador e geógrafo francês da época, com ilustrações do pintor e litógrafo Hubert Clerget e do pintor e ilustrador Édouard Riou, e mapas feitos por Constans. Jules Hetzel publicou a obra pela coleção *Bibliothèque d'Éducation* [Biblioteca de educação]. Com a venda dos exemplares o autor angariou

¹¹ Tradução nossa: Eis aqui, caros leitores, um romancista americano de grande reputação; muitos de vocês conhecem seu nome, sem dúvida, mas poucos as suas obras. Permitam-me, então, contar a vocês sobre o homem e sua obra; ambos ocupam um lugar importante na história da imaginação, pois Poe criou um gênero particular, procedente apenas dele mesmo, e do qual, me parece, ele levou o segredo; podemos chamá-lo *chefe da escola do estranho*; ele renunciou aos limites do impossível; ele terá imitadores. Esses tentarão ir além, exagerar à sua maneira; mais de um acreditará poder superá-lo, mas sequer se igualará a ele.

milhares de francos:

(...) j'ai acheté des passages pour le *Great Eastern*, le plus grand navire du moment. Un pour Paul¹² et un autre pour moi. Selon l'habitude, ma femme et les enfants iraient m'attendre en Amiens. Après tout, elle n'a pas été nui. Les milliers des francs que j'ai gagné avec la *Géographie illustrée de la France* l'on mené au délire : elle a renouvelé et multiplié sa garde-robe rien du tout franciscain...¹³

Ainda no campo da geografia, podemos citar outro exemplo de estudo empreendido pelo autor, a obra *Histoire Générale des Grands Voyages et des Grands Voyageurs* [História geral das grandes viagens e dos grandes viajantes] dividida em três tomos, a saber: *Les premiers explorateurs; Les grands navigateurs du XVIIIe siècle e Les voyageurs du XIXe siècle* [Os primeiros exploradores; Os grandes navegantes do século XVIII e Os viajantes do século XIX].

Nessa obra, Jules Verne apresenta uma composição de viagens exemplificando as grandes explorações dos viajantes ao longo dos tempos. Através de uma construção geográfico-histórica, o autor revela sua paixão pela geografia. Sua ficção, em grande parte ancorada no espaço geográfico, ali acolhe o tema da 'viagem', tão recorrente nas composições literárias vernianas.

Para escrever sobre as grandes viagens em seu *Découverte de la terre : Histoire générale des grands voyages et des grands voyageurs*¹⁴, o autor contou

¹² Irmão de Jules Verne.

¹³ Tradução nossa em francês. Conforme a publicação traduzida por Maria Luiza Fernandez Garonã: (...) comprei passagens para o *Great Eastern*, o maior navio do momento. Uma para Paul, e outra para mim. Conforme o hábito, minha mulher e as crianças esperariam em Amiens. Afinal de contas, ela não foi tão prejudicada. Os milhares de francos que ganhei com a *Geografia Ilustrada da França* levaram-na ao delírio: renovou e multiplicou seu nada franciscano guarda-roupa... (BENÍTEZ, 1988, p. 206).

¹⁴ Tomo 1 : *Les Premiers explorateurs* (2 vols.), 1870 ; Tomo 2 : *Les grands navigateurs du XVIIIe siècle* (2 vols.) 1879 ; Tomo 3 : *Les voyageurs du XIXe siècle* (2 vols.), 1880. Gabriel Marcel junta-se a Jules Verne a partir do segundo volume. O primeiro é inteiramente feito pelas mãos do autor.

com a ajuda de Gabriel Marcel (1843-1909), célebre geógrafo, conservador-adjunto da *Bibliothèque nationale* e especialista em história da cartografia. Foi graças à ajuda do especialista Marcel, que Verne conseguiu estruturar seu texto, abordando temas que lhe eram estranhos. A respeito desta parceria, Verne informa o leitor na abertura da terceira parte de *Les grands voyageurs du XIXe siècle*:

(...) j'ai appelé à mon aide un homme que je considère à bon droit comme un des géographes les plus compétents de notre époque : M. GABRIEL MARCEL, attaché à la Bibliothèque Nationale.

Grâce à sa connaissance de quelques langues étrangères qui me sont inconnus, nous avons pu remonter aux sources mêmes et ne rien emprunter qu'à des documents absolument originaux. Nos lecteurs feront donc au concours de M. Marcel la part à laquelle il a droit dans cet ouvrage, qui mettra en lumière ce qu'ont été tous les grands voyageurs, depuis Hannon et Hérodote jusqu'aux explorateurs contemporains¹⁵. (VERNE, 1880, p. 10, 11).

Esse trabalho acerca dos viajantes e das viagens foi realizado entre 1878 e 1880. Um ano mais tarde (1881), ainda em colaboração com Gabriel Marcel, Verne inicia uma trilogia histórica, *Conquête Scientifique et économique du globe* [Conquista científica e econômica do globo]¹⁶. A obra permanecerá inacabada e é ainda inédita em 2021, segundo Daniel Compère (2005, p. 23).

Em 1873, Verne compõe *Les méridiens et le calendrier*¹⁷ [Os meridianos

¹⁵ Tradução nossa: (...) chamei uma pessoa para me ajudar que considero legitimamente como um dos geógrafos mais competentes de nossa época: Senhor GABRIEL MARCEL, assessor da Biblioteca Nacional. Graças ao seu conhecimento de algumas línguas estrangeiras que para mim são desconhecidas, pudemos remontar às fontes e utilizar somente documentos absolutamente originais. Nossos leitores concederão à colaboração do Senhor Marcel o destaque que lhe é de direito nesta obra, que exporá o que foram todos os grandes viajantes, desde Hannon e Heródoto até os exploradores contemporâneos.

¹⁶ A obra é composta por três partes: *Les Vieux Continents* [Os Velhos Continentes], *L'Ancien Monde* [O Mundo Antigo] e *Le Nouveau Monde* [O Novo Mundo]. *Le Nouveau Monde* tem 72 desenhos de Léon Benett, *L'Ancien Monde*, 29 desenhos de George Roux e a parte *Les Vieux Continents*, não é ilustrada. O material pertence hoje ao fundo da editora Hachette.

¹⁷ A publicação do texto de Verne se dá, primeiramente, no *Journal officiel de la République française*, nº 101 du 12 avril 1873, p. 2569-2570. Cf. : *En dernière minute*, 2013.

e o calendário] com a ajuda de seu amigo e matemático Joseph Bertrand, obra que apresenta um estudo histórico e geográfico no qual Verne discorre acerca dos meridianos. Após a publicação do romance *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1872) [A volta ao mundo em oitenta dias], a *Société de géographie*, em sua reunião de 4 de abril de 1873, convidou Verne para proferir uma conferência respondendo à questão levantada por dois engenheiros, sobre qual seria o meridiano em que ocorre a passagem de um dia ao dia seguinte para um viajante concluindo a volta ao redor do mundo. Após algumas considerações sobre a história da geografia, ligada à datação dos descobrimentos, ele ali explica que o meridiano 180, contado a partir do meridiano 0, é utilizado como meridiano compensador na regulação dos cronômetros de bordo e cita a carta que seu amigo matemático Joseph Bertrand lhe enviara para resolver esse problema.

Através de exemplos tirados do cerne da obra verniana, desejamos atentar aqui para o fato de que a documentação reunida e absorvida por Verne não lhe serviu apenas para criar composições romanescas ou nutrir questões de crítica literária - como ao analisar as obras de Edgar Poe, mas que o autor se utilizou, sim, de informações e estudos diversos para criar obras de cunho enciclopédico, de caráter científico e educativo.

Além dos documentos, pesquisadores e técnicos que Verne consultava para produzir sua obra literária e extraliterária, alguns eventos de grande porte também foram de grande relevância para documentar o autor em sua construção romanesca. Palco de grandes invenções e mostras embrionárias, um evento de proporções internacionais foi fundamental para a construção da obra verniana, as *Expositions Universelles* [Exposições Universais].

4 EXPOSITIONS UNIVERSELLES E OBRA VERNIANA

De Londres em 1851 a Dubai em 2021 (esta prevista para outubro), as Exposições Universais se constituem em grandes eventos internacionais, cujo objetivo é a educação do público, a promoção do progresso e a cooperação. Elas são realizadas pelo menos a cada cinco anos, por um período de cerca de seis meses, oferecendo uma audiência internacional às nações participantes e sendo uma poderosa vitrine econômica para o país anfitrião. Uma exposição universal é o mostruário tecnológico, industrial e artístico de um país, aberta para o mundo inteiro. O país anfitrião acolhe outras nações em seu território, dando-lhes a oportunidade de mostrar suas últimas novidades. Os expositores são os Estados, o setor privado e a sociedade civil. Com as *Exposições Universais*, profissionais das áreas da ciência, das artes e da indústria podem apresentar ao grande público suas invenções (finalizadas ou mesmo em fase inicial), de modo a contribuir para o desenvolvimento cultural e tecnológico de suas nações. No final do século XIX e início do século XX, as Exposições Universais alcançaram um enorme sucesso e moldaram notavelmente a face da capital francesa.

O evento foi criado em 1851, na Inglaterra, pelo príncipe Albert, esposo da Rainha Vitória, com a intenção de vulgarizar os conhecimentos e pesquisas em andamento. O evento ficou tão conhecido que o imperador francês Napoleão III sentiu-se impressionado e decidiu criar uma versão francesa das Exposições Universais, que aconteceria em Paris alguns anos mais tarde, em 1855. A rivalidade que existia entre os dois países fez com que o imperador francês desejasse uma Exposição Universal abrangente, mostrando a grandeza da França em suas invenções e tecnologias. Não demorou muito para que Napoleão III encomendasse outras edições do evento nos anos subsequentes.

Júlio Verne manteve algum tipo de contato com as Exposições Universais parisienses de seu tempo (1855, 1867, 1878, 1889, 1900), evento que funcionava como um produto chamativo para a imaginação tecnológica. A

Exposição mais relevante para nosso estudo é a de 1867, na qual Verne conheceu diferentes trabalhos em andamento.

Naquele ano foram apresentados grandes avanços nos protótipos de submarinos, o que interessaria especialmente o autor.

L'expo de 1867 fit découvrir les premiers sous-marins, comme le Plongeur, testé à Rochefort dès 1863. On y fit des démonstrations de plongée avec scaphandre, dans des «aquariums humains». Fut présenté en particulier le scaphandre autonome de Rouquayrol et Denayrouze, que l'on retrouve un peu amélioré dans *Vingt mille lieux* : l'autonomie bondit de trente minutes dans la réalité à dix heures dans le roman !¹⁸ (LAUNET, 2005).

Verne inspirou-se desses estudos para desenvolver o *Nautilus*, submarino emblemático do romance *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1869,1870) [Vinte Mil Léguas Submarinas], que conta a jornada de três naufragos capturados pelo Capitão Nemo, misterioso inventor que percorre o fundo do mar a bordo do seu *Nautilus*, um submarino muito à frente das tecnologias da época. A engenhosidade do escritor se revela no aumento da capacidade de submersão do submarino, que, na realidade, só poderia submergir por trinta minutos. O *Nautilus* tem uma capacidade de submersão de dez horas, o que transcende a realidade da época. O tecido narrativo verniano cria, então, elementos, que vão além das possibilidades reais. Em suas narrativas, por mais irreais que pareçam ser, Verne as aproxima de tal modo da realidade, que confunde o leitor entre real e imaginário.

¹⁸ Tradução nossa: A exposição de 1867 fez descobrir os primeiros submarinos, como o Plongeur, testado em Rochefort desde 1863. Foram feitas demonstrações de submersão com um escafandro, em “aquários humanos”. Foi apresentado em particular o escafandro autônomo de Rouquayrol e Denayrouze, que encontramos aperfeiçoado em Vinte mil léguas: a autonomia salta de trinta minutos na realidade para dez horas no romance!



Figura 2: Palácio da Exposição Universal de Paris de 1867. Litogravura de Van Geleyn.
 Fonte: Bibliothèque Nationale de France/gallica.bnf.fr

Também em 1867, ele se inspirou no aquário gigante contendo mais de 800 peixes apresentado na Exposição para descrever a escotilha do *Nautilus* em *Vingt mille lieues sous les mers*. Foi também na mesma ocasião que os primeiros barcos fluviais fizeram a sua entrada na capital.

De acordo com a teoria da *scientifiction* [cientificção] de Bruno Latour (1992, p. 8), exposta em seu estudo *Aramis ou l'amour des techniques* [Aramis ou o amor pela técnica], a ficção se mescla com a realidade criando um gênero por ele considerado híbrido, o que possibilitaria a junção de temáticas reais com o mundo da ficção. Certamente que Verne se utiliza do que foi chamado de *cientificção* em sua criação, pois, ao se servir de elementos reais na composição narrativa e criar algo a partir do aspecto real, o autor cria uma hibridez, tecida de maneira sutil. Dessa forma, o leitor não experimenta um distanciamento abrupto, levando-o a crer no texto como algo realizável, plausível.

Segundo LATOUR (1992), respondendo à questão sobre qual gênero escolher para operar a fusão entre dois universos que tudo separa – cultura e tecnologia – e três gêneros literários que se ignoram – romance, dossiê burocrático e comentário sociológico –, “a ficção científica é insuficiente, pois as técnicas lhe servem frequentemente como cenário e não como intriga”¹⁹. A partir desta percepção, podemos inferir que, para Verne, a reunião de documentos e conhecimentos exteriores ao campo literário lhe eram de grande valia para produzir uma criação de caráter plural. Nesse sentido, participar de grandes eventos, como as Exposições Universais, tornara-se fundamental à criação romanesca. Partindo da ideia de que as máquinas, para LATOUR (1992), representam objetos culturais, as Exposições podem representar um lugar de excelência na produção literária verniana, pois, ali se configurava um dos maiores palcos maquinários que o mundo já vira até então. LATOUR (1992) afirma ainda, que “(...) quis oferecer a análise detalhada de uma técnica suficientemente magnífica e espiritual, para convencê-los [os humanistas] de que as máquinas que os cercam são objetos culturais dignos de sua atenção e de seu respeito”²⁰.

Sabemos que as máquinas e tecnologias foram de grande relevância para a construção do tecido narrativo no interior da obra verniana; dos balões às naves espaciais, dos submarinos aos trens. Também os personagens ali se comunicam por meio do maquinário, ao longo de suas viagens extraordinárias. A exemplo da importância das máquinas na comunicação entre os personagens, podemos citar o aparato comunicacional criado por *Cyrus Smith* e seus companheiros colonos da ilha Lincoln, em *L'Île mystérieuse* (1875) [*A ilha misteriosa*]:

¹⁹ Tradução nossa. Em francês: *La science-fiction est insuffisante, puisque les techniques y servent le plus souvent de décor et non d'intrigue.* (Latour, 1992, p.8)

²⁰ Tradução nossa. Em francês: (...) j'ai voulu offrir l'analyse détaillée d'une technique assez magnifique, assez spirituelle, pour les convaincre que les machines qui les entourent sont des objets culturels dignes de leur attention et de leur respect. (Latour, 1992, p.8)

Ce fut le 6 février que fut commencée la plantation des poteaux, munis d'isoliers en verre, et destinés à supporter le fil qui devait suivre la route du corral. Quelques jours après, le fil était tendu, prêt à produire, avec une vitesse de cent mille kilomètres par seconde, le courant électrique que la terre se chargerait de ramener à son point de départ.

Deux piles avaient été fabriquées, l'une pour Granite-house, l'autre pour le corral, car si le corral devait communiquer avec Granite-house, il pouvait être utile aussi que Granite-house communiquât avec le corral.

Quant au récepteur et au manipulateur, ils furent très simples. Aux deux stations, le fil s'enroulait sur un électro-aimant, c'est-à-dire sur un morceau de fer doux entouré d'un fil. La communication était-elle établie entre les deux pôles, le courant, partant du pôle positif, traversait le fil, passait dans l'électro-aimant, qui s'aimantait temporairement, et revenait par le sol au pôle négatif. Le courant était-il interrompu, l'électro-aimant, qui, attirée pendant le passage du courant, retombait, quand le courant était interrompu. Ce mouvement de la plaque ainsi obtenu, Cyrus Smith put très facilement y rattacher une aiguille disposée sur un cadran, qui portait en exergue les lettres de l'alphabet, et, de cette façon, correspondre d'une station à l'autre.

Le tout fut complètement installé le 12 février. Ce jour-là Cyrus Smith ayant lancé le courant à travers le fil, demanda si tout allait bien au corral, et reçut, quelques instants après, une réponse satisfaisante d'Ayrton.

Pencroff ne se tenait pas de joie, et chaque matin et chaque soir il lançait un télégramme au corral, qui ne restait jamais sans réponse. (VERNE, 1874, p. 517 et 518).²¹

²¹ Tradução em português de Carla M. C. Renard et Christine Janczur: No dia 6 de fevereiro, teve início a fixação dos postes, munidos de isolantes de vidro e destinados a apoiar o fio que acompanharia a estrada do Curral. Alguns dias depois, o fio estava estendido, pronto para produzir, com a velocidade de cem mil quilômetros por segundo, a corrente elétrica que a terra se encarregaria de reconduzir ao seu ponto de partida.

Dois pilhas tinham sido fabricadas, uma para Granite House, outra para o curral, pois se o curral precisava comunicar-se com Granite House, poderia também ser útil que Granite House se comunicasse com o curral.

Quanto ao receptor e ao manipulador, eles eram muito simples. Nas duas estações, o fio se enrolava sobre um eletroímã, isto é, sobre um pedaço de ferro doce envolvido por um fio. Estabelecida a comunicação entre os dois polos, a corrente, partindo do polo positivo, atravessava o fio, passava pelo eletroímã que se magnetizava temporariamente e voltava pelo solo ao polo negativo. Interrompida a corrente, o eletroímã desmagnetizava-se prontamente. Bastava, portanto, colocar uma placa de ferro doce diante do eletroímã, a qual, atraída pela passagem de corrente, voltava a cair quando a corrente era interrompida. Obtendo dessa forma o movimento da placa, Cyrus Smith pôde muito facilmente fixar a ela uma agulha, disposta sobre um mostrador, que trazia em relevo as letras do alfabeto e, dessa maneira, fazer a comunicação entre uma estação e outra.

Naquele mesmo ano da Exposição Universal de 1867 foram apresentados outros inventos no campo náutico, o que inspirou o autor para a composição de outros romances como, por exemplo, *Une ville flottante* [Uma cidade flutuante], de 1871 ou *L'Île à hélice* [A ilha de hélice], de 1895.

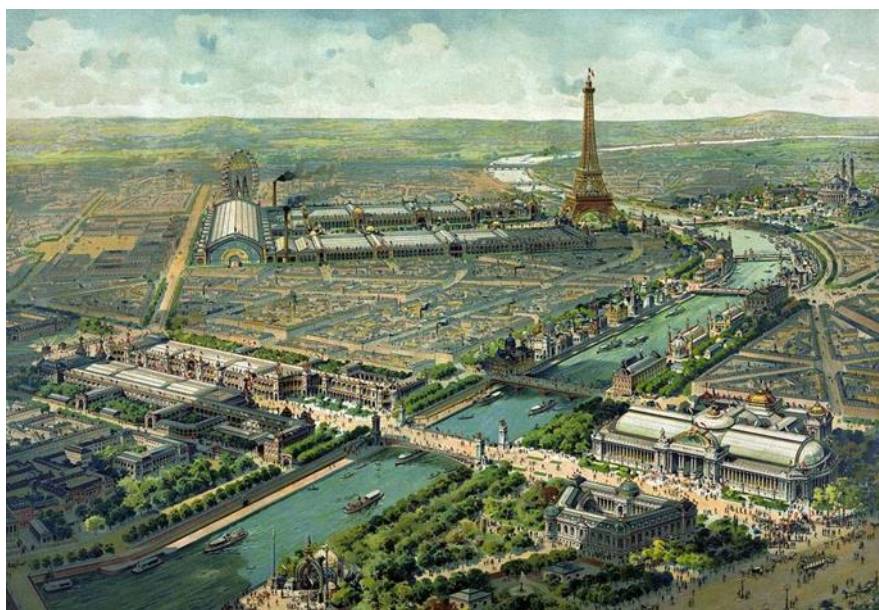
Le romancier, qui se passionna pour les Expositions universelles, fut le contemporain d'innombrables inventions. L'électricité, si matricielle dans son œuvre, était la grande découverte du temps ; des sous-marins avaient été expérimentés aux États-Unis durant la guerre de Sécession, et la conquête du ciel pointait déjà son nez²². (KALIFA, 2020).

Mais tarde, na Exposição Universal de 1900, foi realizada, às margens do rio Sena, uma grandiosa reconstituição da Paris medieval, chamada *Le Vieux Paris* [A Paris Antiga]. A concepção da atração foi dirigida pelo historiador Albert Robida, que instalou no interior dos imóveis reconstituídos uma documentação intitulada *Gazette du Vieux Paris* [Gazeta da Paris Antiga]. Foram publicadas 14 edições da *Gazette*, a cada duas semanas, durante toda a Exposição. Cada edição era uma verdadeira obra de arte, com diferentes papéis e caligrafias trabalhadas. As publicações contavam a história da cidade, desde os Gauleses até Napoleão. Jules Verne participou do N°1, *Numéro Gallo-romain* [Número galo-romano], de 15 de abril de 1900, com o artigo *L'origine de Paris* [A origem de Paris] e do N°2, *Numéro mérovingien* [Número merovíngio] de 1º de maio, intitulado *Paris capitale*

O conjunto foi completamente instalado no dia 12 de fevereiro. Nesse dia, Cyrus Smith, lançando a corrente através do fio, perguntou se tudo corria bem no curral e recebeu, alguns instantes depois, uma resposta satisfatória de Ayrton. Pencroff não cabia em si de contente e, a cada manhã e a cada noite, ele enviava um telegrama ao curral, que nunca ficava sem resposta. (VERNE, 2020, p. 577, 578)

²² Tradução nossa: O romancista, que se apaixonou pelas Exposições universais, foi o contemporâneo de numerosas invenções. A eletricidade, tão matricial em sua obra, era a grande descoberta do tempo; submarinos estavam sendo experimentados nos Estados Unidos durante a guerra de Secessão, e a conquista do espaço já despontava.

[Paris capital].



Vista panorâmica da Exposição Universal de 1900. Lucien Baylac.

Fonte: Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, DP

A incorporação das tecnologias, das descobertas e reflexões nas deambulações do autor pelas (e para as) Exposições Universais, permitiu a Jules Verne reunir um rico material informativo para a criação do aparato tecnológico de suas narrativas, assim como para a criação de suas lendárias máquinas, cujo detalhamento instigou e fez sonhar tantas gerações, despertando e/ou incrementando o desejo de leitura, permitindo também a aquisição de conhecimentos e a compreensão das questões geográficas, históricas e tecnológicas do século XIX, facilmente digeríveis e popularizados pela escrita de Verne em suas novelas e romances.

5 DOCUMENTAÇÃO E CRIAÇÃO ROMANESCA

Como apontado ao longo de nossa exposição, Jules Verne, além de

conhecedor das mais distintas documentações em circulação à sua época, era um leitor assíduo, curioso, interessado, atento... um leitor confirmado, isto é, um bom leitor! Para além de seu próprio gosto e interesse literário, Verne devorava os mais variados periódicos que assinava, com propósito de se inteirar das novidades científicas, o que lhe favorecia a assimilação de temas que não lhe eram totalmente familiares. A partir das demandas da criação literária ou daquela dos muitos estudos que empreendia, metia-se a estudar os mais diferentes domínios da ciência (formais, da natureza ou sociais) para absorver o conhecimento básico necessário à sua manipulação.

Ao conceder entrevista à jornalista inglesa Marie Belloc, em 1895, Verne afirmou que era um leitor contumaz e que lia todos os tipos de jornais e periódicos que pudessem lhe ser úteis:

Je m'abonne à plus de vingt journaux, et je lis assidûment chaque revue scientifique ; même en dehors de mon travail d'écrivain, je prends plaisir à lire et à entendre parler d'une nouvelle découverte ou expérience dans les sphères scientifique, astronomique, météorologique ou physiologique²³. (*L'Express*, 1999).

Na mesma entrevista, a jornalista assim testemunha sobre o ambiente da casa dos Verne, na cidade de Amiens, em uma de suas entrevistas com o autor:

Une salle magnifique donne sur la chambre : la bibliothèque de Jules Verne. Les murs sont couverts de rangées de livres, et au milieu une table ploie sous des piles de journaux, de périodiques, de rapports scientifiques soigneusement classés, sans parler d'une collection représentative de revues littéraires françaises et anglaises. Un certain nombre de casiers en carton, qui toutefois occupent peu de place, contiennent les vingt et quelques milliers de fiches remplies par l'écrivain durant sa longue vie.

²³ Tradução nossa: Sou assinante de mais de vinte jornais e leio assiduamente cada revista científica; mesmo fora do meu trabalho de escritor, tenho o prazer de ler e de escutar sobre uma nova descoberta ou uma experiência nas esferas científica, astronômica, meteorológica ou fisiológica.

« Dites-moi ce que vous lisez, et je vous dirai qui vous êtes. » Cela constitue une excellente paraphrase d'un bon vieux dicton et pourrait très bien s'appliquer à Jules Verne. Sa bibliothèque est uniquement faite pour servir et non pour se faire valoir, et des exemplaires usagés de ses compagnons littéraires tels que Homère, Virgile, Montaigne et Shakespeare - usagés mais, ô combien, chers aux yeux de leur propriétaire -, des éditions de Fenimore Cooper, Dickens et Scott portent les traces d'une utilisation constante et aussi, dans une reliure plus récente, nombre de romans anglais les plus connus y ont également trouvé leur place. (*L'Express*, 1999).²⁴

As leituras de um escritor/leitor forçosamente reverberam em seu banco narrativo. Estar em constante contato com os diferentes tipos de leitura, não só incrementa o desenvolvimento da sensibilidade, como permitiu a Jules Verne incorporar em suas próprias narrativas, e de forma lúdica, o debate de ideias e a evolução técnica de seu tempo.

As *Viagens Extraordinárias* de Verne tiveram um papel formador essencial no século XIX. O filósofo Michel Serres (1974) assim as define: "(...) *Viagens Extraordinárias*: escritos para o uso das crianças, publicavam-se no *Magasin d'éducation et de récréation*, de Hetzel. Crianças de sete a setenta e sete anos, evidentemente. Elas foram para a juventude de algumas gerações o que deve ter sido a *Odisseia* para a juventude grega"²⁵; título que encarna a própria

²⁴ Tradução nossa: Uma sala magnífica dá acesso ao quarto: a biblioteca de Júlio Verne. As paredes são cobertas por fileiras de livros e, ao centro, uma mesa arqueada sob pilhas de jornais, periódicos, relatórios científicos cuidadosamente classificados, sem mencionar uma coleção representativa de revistas literárias francesas e inglesas. Um certo número de caixas de papelão, que, no entanto, ocupam pouco espaço, contêm as mais de vinte e mil fichas preenchidas pelo escritor durante a sua longa vida.

"Diga-me o que você leu e eu direi quem você é." Esta é uma excelente paráfrase de um bom e velho ditado, e poderia muito bem se aplicar a Jules Verne. Sua biblioteca é feita apenas para servir e não para se exibir, e exemplares bem usados de seus companheiros literários tais como Homero, Virgílio, Montaigne e Shakespeare - gastos, mas, quão caros aos olhos de seu proprietário -, edições de Fenimore Cooper, Dickens e Scott contêm as marcas de uso constante e também, em uma encadernação mais recente, muitos dos mais conhecidos romances ingleses também ali encontravam seu lugar.

²⁵ Tradução nossa. Em francês: (...) *Voyages Extraordinaires* : écrits à l'usage des enfants, ils paraissaient au *Magasin d'éducation et de récréation* d'Hetzel. Enfants de sept à soixante-dix-sept ans, bien entendu. Ils furent à la jeunesse de quelques générations ce que dut être l'*Odyssée* à la jeunesse grecque. (SERRES, 1974, p.13)

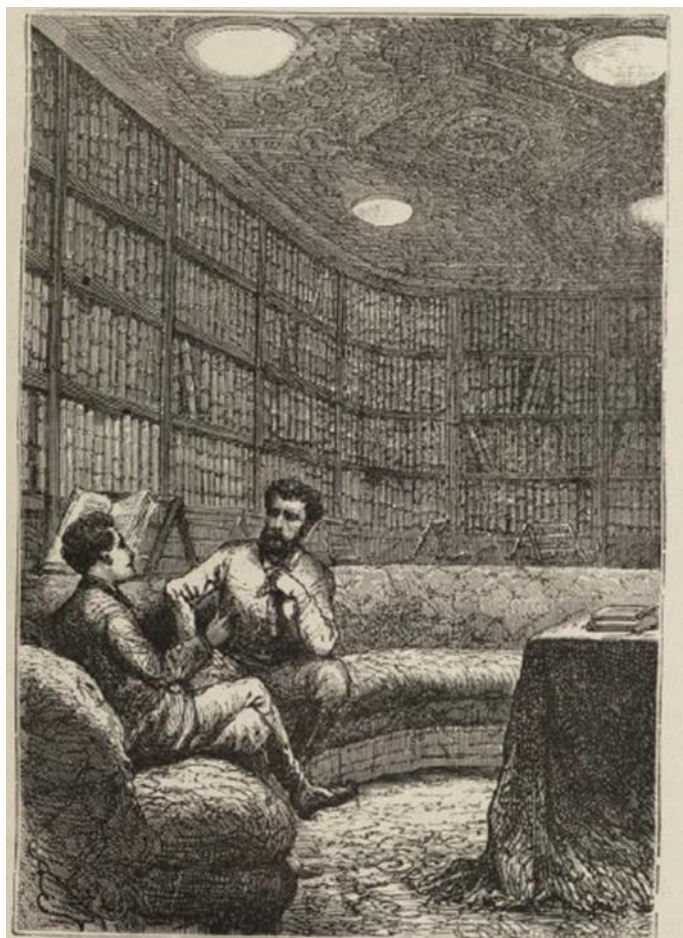
metáfora do itinerário humano, segundo Serres²⁶. Portanto, o texto verniano nos parece constituir um material literário de relevância em seu próprio tempo, visto a diversidade do público atingido à época, não apenas no que concerne a faixa etária dos leitores, mas os seus diferentes pertencimentos - civilizações, sociedades e línguas pelas quais navegam as narrativas vernianas.

Para construir os romances *De la terre à la lune* (1865) e *Autour de la lune* (1869), por exemplo, Jules Verne se nutre da contribuição estabelecida com o físico e astrônomo Jules Janssen e o matemático Joseph Bertrand, para refazer seus cálculos e para aferir maior exatidão aos mesmos – logo, credibilidade, aos olhos do leitor, às curvas, parábolas e hipérbolas que definiam o trajeto da bala ao vagão-projétil em *De la terre à la lune*.

Em *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1869) [*Vinte mil léguas submarinas*], é pela fabulosa biblioteca do submarino *Nautilus* que podemos perceber a importância que representam as diferentes documentações para o autor, espelhadas através do entusiasmo do personagem *Nemo* pelo conhecimento, pela ciência, e pelas artes.

O crítico e especialista da obra verniana, Daniel Compère (2013), assim analisa e corrobora tal afirmação:

²⁶ SERRES, 1974, p. 21



Biblioteca do Nautilus (*Vingt milles lieues sous les mers*) – desenho de Alphonse de Neuville, gravado por Hildibrand, 1871, extraído do interior do romance de Jules Verne. Fonte: Bibliothèque Nationale de France/gallica.bnf.fr

Dans le roman de Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers*, le capitaine Nemo présente à Pierre Aronnax son sous-marin le *Nautilus*. Aronnax découvre l'existence d'une bibliothèque de douze mille volumes comportant des « livres de science, de morale et de littérature », puis d'un salon, véritable « musée » qui rassemble « une trentaine de tableaux de maîtres, [...] quelques admirables réductions de statues de marbre ou de bronze, [...] des partitions [...] éparées sur un piano-orgue » et « sous d'élégantes vitrines [...] les plus précieux produits de la mer » (I, XI). Cette description du *Nautilus*, qui occupe un chapitre entier, est l'une de ces scènes où le texte semble se charger d'une fonction d'autoreprésentation : les collections de Nemo, composées d'échantillons naturels (plantes, coquillages, perles) et culturels (livres, tableaux, statues, partitions), ressemblent à la manière dont Jules Verne écrit ses romans en collectant des documents. Comme Nemo, l'auteur a prélevé en différents endroits des éléments divers pour les transformer en texte

et les offrir au regard émerveillé du lecteur²⁷. (COMPÈRE, 2013, p. 127).

Nesse complexo e laborioso trabalho envolvendo a documentação (leitura, catalogação, arquivo), um dos processos de criação de Verne está ligado ao fato de o autor adicionar referências em seus textos ficcionais para imprimir maior autenticidade à narrativa, dado que uma autoridade da área estaria sendo referenciada. SERRES (1974) afirma que “Jules Verne (...) jamais hesita em copiar listas, rubricas e enumerações.”²⁸

Essas referências podem acontecer de maneira indireta, sugestiva, e até mesmo ser evocadas no corpo do texto, como um conhecimento pertencente aos próprios personagens da trama romanesca. Destacamos o exemplo em *Cinq semaines en ballon* pela referência a James Bruce (1730-1794), importante explorador e escritor escocês que desenvolveu um estudo sobre as descobertas no Nilo, *Travels to Discover the Source of the Nile* [Viagens para descobrir a nascente do Nilo]. No romance, o estudioso é referenciado pelo personagem do doutor *Samuel Fergusson*:

- Les sauvages ne s'en font pas faute, cependant, dit Kennedy.
- Oui, mais ce sont des sauvages, et qui sont habitués à manger de la viande crue ; voilà une coutume qui me répugnerait !
- Cela est assez répugnant, en effet, reprit le docteur, pour que

²⁷ Tradução nossa em português: No romance de Jules Verne *Vinte mil léguas submarinas*, o capitão Nemo apresenta a Pierre Aronnax seu submarino *Nautilus*. Aronnax descobre a existência de uma biblioteca de doze mil volumes comportando “livros de ciência, de moral e de literatura”, depois, de uma sala, verdadeiro “museu” que reúne “cerca de trinta quadros de mestres, [...] algumas admiráveis reduções de estatuas de mármore e de bronze, [...] partituras [...] dispersas sobre um piano-órgão” e “dentro de elegantes vitrines [...] os mais preciosos produtos do mar” (I, XI). Esta descrição do *Nautilus*, que ocupa um capítulo inteiro, é uma destas cenas em que o texto parece se munir de uma função de auto representação: as coleções de Nemo, compostas de amostras naturais (plantas, conchas, pérolas) e culturais (livros, quadros, estátuas, partituras), assemelham-se à maneira pela qual Jules Verne escreve seus romances, coletando documentos. Como Nemo, o autor colheu diversos elementos em lugares distintos para transformá-los em texto e oferecê-los ao olhar maravilhado do leitor.

²⁸ Tradução nossa. Em francês: Jules Verne (...) n'hésite jamais à recopier des listes, des rubriques, des énumérations. (SERRES, 1974, p.14)

personne n'ait ajouté foi aux récits des premiers voyageurs en Afrique ; ceux-ci rapportèrent que plusieurs peuplades se nourrissaient de viande crue, et on refusa généralement d'admettre le fait. Ce fut dans ces circonstances qu'il arriva une singulière aventure à James Bruce.

- Conte-nous cela, Monsieur ; nous avons le temps de vous entendre, dit Joe en s'étalant voluptueusement sur l'herbe fraîche²⁹. (VERNE, 1863, p. 166).

Compère acrescenta, a propósito de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, que

Naturellement, pour décrire les milieux sous-marins, Verne puise dans une documentation scientifique. Certains ouvrages utilisés apparaissent dans le roman sous des formes diverses (...) Verne n'écrit pas des traités scientifiques où la citation est une pratique répandue, et il doit s'efforcer de limiter l'invasion de son texte romanesque par ces emprunts.

Il utilise plus fréquemment cette autre forme d'insertion de connaissances scientifiques qu'est la référence³⁰. (COMPÈRE, 2013, p. 130).

Partindo de tal entendimento, o autor deveria ter destreza ao administrar as referências que seriam inseridas no corpo do texto, de modo a não se permitir dominar pelas informações emprestadas aos mais distintos estudos científicos, ao ressignifica-las em sua ficção.

²⁹ Tradução em português de Daniel Aveline: - Os selvagens não perdem a menor oportunidade – disse Kennedy.

- Sim, mas são selvagens, habituados a comer carne crua; este é um costume que me repugnaria!
- Isso é muito repugnante, de fato – retomou o doutor –, que ninguém deu fé aos relatos dos primeiros viajantes que vieram à África; estes relatavam que muitos povos se alimentavam de carne crua, e muitos se recusavam a admitir isso. Foram nessas circunstâncias que James Bruce teve uma aventura singular.

- Conte-nos a aventura, senhor, temos tempo para ouvi-lo – disse Joe deitando-se voluptuosamente sobre a grama fresca. (2018, p. 167).

³⁰ Tradução nossa em português: Naturalmente, para descrever os meios submarinos, Verne recorre a uma documentação científica. Certas obras utilizadas aparecem no romance sob diversas formas (...) Verne não escreve tratados científicos nos quais a citação é uma prática difundida, e ele tem que se esforçar para limitar a intrusão desses empréstimos em seu texto romanesco. Ele usa com mais frequência essa outra forma de inserção do conhecimento científico que é a referência

É possível identificar em *Vingt Mille Lieues sous les mers* a referenciação de vários estudiosos no corpo do texto, como se essas grandes personalidades fossem conhecidas pelos personagens da narrativa. COMPÈRE (2013) atenta para a referenciação ao naturalista e zoólogo alemão Christian Gottfried Ehrenberg, que desenvolveu pesquisas e trabalhos em torno dos invertebrados e protozoários. O naturalista é evocado no tecido da trama, com uma sutil modificação feita por Verne em seu nome:

Si l'on admet l'hypothèse d'Ehremberg³¹, qui croit à une illumination phosphorescente des fonds sous-marins, la nature a certainement réservé pour les habitants de la mer l'un de ses plus prodigieux spectacles, et j'en pouvais juger ici par les mille jeux de cette lumière. De chaque côté, j'avais une fenêtre ouverte sur ces abîmes inexplorés. L'obscurité du salon faisait valoir la clarté extérieure, et nous regardions comme si ce pur cristal eût été la vitre d'un immense aquarium³². (VERNE, 1870, p. 103)

Ainda nessa mesma linha de citações referenciais, pode-se igualmente destacar a menção a Charles Darwin em *Vingt Mille Lieues sous les mers*, associando o cientista a nomes fictícios que Verne atribui a diferentes espécies:

En prolongeant à quelques encablures seulement les accords de l'île Clermont-Tonnore, j'admire l'ouvrage gigantesque, accompli par ces travailleurs microscopiques. Ces murailles étaient spécialement l'œuvre des madréporaires désignés par les noms de millepores, de porites, d'astrées et de méandrines. Ces polypes se développent particulièrement dans les couches agitées de la surface de la mer, et par conséquent, c'est par leur partie supérieure qu'ils commencent ces substructions, lesquelles s'enforcent peu à peu avec les débris de sécrétions qui les supportent. Telle est, du moins, la théorie de M. Darwin, qui explique ainsi la formation des atolls, - théorie supérieure, selon moi, à celle qui donne pour base aux travaux

³¹ No original em francês o nome do naturalista é de fato modificado, após a manipulação por Verne, no tecido narrativo a grafia do nome figura como *Erhemberg*, com 'm' ao invés de 'n'. Na tradução que se segue, de André Telles, foi feita a opção de se manter o real nome do estudioso.

³² Tradução em português de André Telles: A admitimos a hipótese de Ehrenberg, que acredita numa iluminação fosforescente dos fundos submarinos, a natureza certamente reservou para os habitantes do mar um de seus mais prodigiosos espetáculos, o qual me era dado contemplar pelos mil jogos de luz. De ambos os lados, eu dispunha de uma janela aberta para esses abismos inexplorados. O salão escuro realçava a claridade externa, e observávamos como se aquele puro cristal fosse o vidro de um imenso aquário. (VERNE, 2011, p. 130)

madréporiques des sommets de montagnes ou de volcans, immergés à quelques pieds au-dessous du niveau de la mer³³. (VERNE, 1870, p. 142).

Ainda guiados pelos estudos de COMPÈRE (2013), citamos uma outra referência de autoridade científica, a saber, Matthew Fontaine Maury, conhecido como "batedor do mar", "pai da oceanografia moderna e da meteorologia marinha", e que fora diretor do observatório de Washington.

Une heure après, nous avons atteint l'îlot. Deux heures plus tard, nous achevions d'en faire le tour. Il mesurait quatre à cinq milles de circonférence. Un étroit canal le séparait d'une terre considérable, un continent peut-être, dont nous ne pouvions apercevoir les limites. L'existence de cette terre semblait donner raison aux hypothèses de Mauray. L'ingénieur américain a remarqué, en effet, qu'entre le pôle sud et le soixantième parallèle, la mer est couverte de glaces flottantes, de dimensions énormes, qui ne se rencontrent jamais dans l'Atlantique nord. De ce fait, il a tiré cette conclusion que le cercle antarctique renferme des terres considérables, puisque les ice-bergs ne peuvent se former en pleine mer, mais seulement sur des côtes. Suivant ses calculs, la masse des glaces qui enveloppent le pôle austral forme une vaste calotte dont la larguer doit atteindre quatre mille kilomètres³⁴. (VERNE, 1870, p. 344, 345).

³³ Tradução em português de André Telles: Percorrendo por algumas centenas de metros os açores da ilha Clermont-Tonnore, admirei a gigantesca cidadela construída por esses operários microscópicos. As muralhas eram especialmente obra das madréporas designadas pelos nomes de corais-de-fogo, porites, astreias e meandrinas. Esses pólipos preferem se desenvolver nas águas agitadas da superfície e, por conseguinte, é pela sua parte superior que começam esses alicerces, os quais afundam gradativamente com os detritos das secreções que as suportam. Tal é, pelo menos, a teoria do sr. Darwin, que assim explica a formação dos atóis – teoria superior, no meu entender, à que sugere como base para as edificações madreporicas picos de montanhas ou vulcões, imersos poucos metros abaixo do nível do mar. (VERNE, 2011, p. 171)

³⁴ Tradução em português de André Telles: Levamos uma hora para abordá-la e mais duas horas para contorná-la. Media quatro a cinco milhas de circunferência e um estreito canal a separava de uma extensão de terra, talvez um continente, cujos limites não nos era dado perceber. A existência daquela extensão de terra parecia dar razão às hipóteses de Maury. Com efeito, o engenhoso americano percebeu que, entre o polo sul e o paralelo 60, o mar é juncado de imensos blocos de gelo flutuantes, o que não acontece no Atlântico Norte. Desse fato, e levando em conta que *icebergs* não se formam em alto-mar, mas apenas em litorais, deduziu que o círculo antártico contém terras consideráveis. Segundo seus cálculos, a massa dos blocos de gelo que povoam o polo austral forma uma vasta calota, cuja largura deve perfazer quatro mil quilômetros. (VERNE, 2011, p. 381)

Para Jules Verne, essas referências possuíam uma grande relevância, pois, ao adicioná-las em seus romances, os leitores se deparariam com nomes de cientistas e estudiosos de áreas distintas que eram verdadeiras celebridades. Isso proporcionava um interesse maior pelo texto romanesco, que juntava as informações reais com as construções inventivas do escritor.

As maiores referências que marcaram a construção de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, segundo Compère (2013), foram *Les mystères de l'océan* [Os mistérios do oceano] de Arthur Mangin, obra publicada em 1864 e *Le monde de la mer* [O Mundo do mar], de Alfred Frédol, publicada em 1865. No campo da literatura, Verne vai referenciar um dos maiores nomes de seu tempo, ninguém menos que Victor Hugo. Para a produção de seu romance, Jules Verne acessou documentos que também haviam sido utilizados por Hugo:

(...) Victor Hugo et Jules Verne ont une source commune, Denys Montfort, auteur d'une *Histoire naturelle, générale et particulière, des mollusques* (1802) dont un chapitre est consacré aux poulpes et calmars. Ils y trouvent non seulement des éléments descriptifs, mais aussi légendaires, comme le kraken des pays nordiques³⁵. (COMPÈRE, 2013, p. 135).

Por meio da análise da obra de Montfort, tanto Hugo quanto Verne puderam ressignificar a documentação em seus romances. No caso de Hugo, tratava-se de *Les travailleurs de la mer* (1866) [Os trabalhadores do mar]. Quanto a Verne, ao desenvolver sua trama, não se privou da menção ao colega de pluma, através de uma declaração do personagem Aronnax, de *Vingt Mille Lieues sous les mers* :

Cette terrible scène du 20 avril, aucun de nous ne pourra jamais l'oublier. Je l'ai écrite sous l'impression d'une émotion violente. Depuis, j'en ai revu le récit. Je l'ai lu à Conseil et au Canadien. Ils l'ont

³⁵ Tradução nossa em português: (...) Victor Hugo e Jules Verne possuem uma fonte em comum, Denys Montfort, autor de uma *História natural, geral e particular, dos moluscos* (1802) na qual um capítulo é consagrado aos polvos e às lulas. Eles ali encontram não apenas elementos descritivos, mas também legendários, como o kraken dos países nórdicos.

trouvé exact comme fait, mais insuffisant comme effet. Pour peindre de pareils tableaux, il faudrait la plume du plus illustre de nos poètes [sic], l'auteur des *Travailleurs de la Mer*³⁶. (VERNE, 1870, p. 397).

Michel Clamen (2005) compara o trabalho documental e enciclopédico de Verne ao que é feito com as modernas ferramentas de busca da contemporaneidade, para fins de constituição de arquivos e bases de dados:

(...) il peut consulter une bibliothèque particulièrement riche. Lisant d'un bout à l'autre quinze périodiques différents, toujours les mêmes, très peu de choses échappent à son attention. Il prend des notes, remplit des fiches... aujourd'hui, il aurait certainement nourri ses propres bases de données³⁷. (CLAMEN, 2005, p. 156).

Um outro aspecto da incorporação das referências que mobilizam a documentação verniana (conhecimento de fontes primárias, arquivos etc.), é o uso de temáticas históricas que figuram na composição das tramas. Citamos como exemplo a *Guerra de Secessão* ou *Guerra civil americana*³⁸, evento histórico de grande importância que serve como pano de fundo para a construção de *L'île mystérieuse* (1874, 1875), na qual os personagens são apresentados como prisioneiros de guerra dos sulistas americanos e um dos personagens é o décimo oitavo presidente dos Estados Unidos, *Ulysses Grant*.

Nesse tipo de referenciação, se adiciona ao texto ficcional uma história real, que estava, realmente, acontecendo à época, e que poderia ser facilmente

³⁶ Tradução em português de André Telles: Nenhum de nós jamais esquecerá a terrível cena do dia 20 de abril. Escrevi-a sob influência de violenta emoção. Em seguida, revisei o texto e o li para Conselho e o canadense, que julgaram exato como descrição da realidade, mas insuficiente como arte literária. Para recompor tais quadros, seria preciso a pluma do mais ilustre de nossos poetas, o autor de *Os trabalhadores do mar*. (VERNE, 2011, p. 439)

³⁷ Tradução nossa em português: (...) ele pode consultar uma biblioteca particularmente rica. Lendo de uma ponta à outra quinze periódicos diferentes, sempre os mesmos, muito pouca coisa escapava de sua atenção. Ele toma notas, preenche fichas... hoje, ele teria certamente alimentado seus próprios bancos de dados.

³⁸ Guerra civil entre 1861 e 1865 entre os Estados Unidos da América ("a União"), liderada por Abraham Lincoln, e os Estados Confederados da América ("a Confederação"), liderada por Jefferson Davis e reunindo onze Estados do Sul que tinham se separado dos Estados Unidos

identificada pelos leitores através dos fatos aprendidos no dia a dia pelos jornais.

(...) le 24 mars, après avoir fui Richmond, assiégée par les troupes du général Ulysse Grant, ils se trouvaient à sept mille milles de cette capitale de la Virginie, la principale place forte des séparatistes, pendant la terrible guerre de Sécession. Leur navigation aérienne avait duré cinq jours.

Voici, d'ailleurs, dans quelles circonstances curieuses s'était produite l'évasion des prisonniers – évasion qui devait aboutir à la catastrophe que l'on connaît.

Cette année même, au mois de février 1865, dans un de ces coups de main que tenta, mais inutilement, le général Grant pour s'emparer de Richmond, plusieurs de ses officiers tombèrent au pouvoir de l'ennemi et furent internés dans la ville. L'un des plus distingués de ceux qui furent pris appartenait à l'état-major fédéral, et se nommait Cyrus Smith³⁹. (VERNE, 1874, p. 16, 17).

Outro exemplo do qual podemos nos servir para validar a referenciação histórica, é a contextualização da narrativa de *Cinq semaines en ballon*, na qual os personagens escolhem o ponto de partida de sua aventura considerando uma grande expedição à África em busca da nascente do rio Nilo, o que de fato ocorre a partir de 1856. É nesse mesmo ano que Sir Richard Francis Burton (1821-1890) e seu companheiro, o oficial do exército John Hanning Speke (1827-1864), partem em missão e com o financiamento da *Royal Geographical Society* [Sociedade Geográfica Real], para explorar as regiões consideradas desconhecidas na África Central. Os exploradores partem de Zanzibar em junho de 1857, e é esse o local escolhido por Jules Verne para iniciar sua trama. Na

³⁹ Tradução em português de Carla M. C. Renard et Christine Janczur: (...) no dia 24 de março, depois de ter fugido de Richmond, cercada pelas tropas do general Ulysses Grant, eles estavam a sete mil milhas da capital da Virgínia, a principal praça-forte dos separatistas durante a terrível Guerra da Secessão. A navegação aérea tinha durado cinco dias.

Eis, aliás, em que circunstâncias curiosas ocorrera a evasão dos prisioneiros – evasão que terminaria na catástrofe que conhecemos.

Naquele mesmo ano, no mês de fevereiro de 1865, numa das vãs tentativas de ataque surpresa do general Grant para se apoderar de Richmond, vários de seus oficiais caíram nas mãos do inimigo e foram detidos na cidade. Um dos mais distintos dentre os que foram capturados pertencia ao estado-maior federal e se chamava Cyrus Smith. (VERNE, 2020, p. 29, 30)

narrativa, os personagens parecem totalmente familiarizados com as atividades dos exploradores:

La ligne aérienne que le docteur Fergusson comptait suivre n'avait pas été choisie au hasard ; son point de départ fut sérieusement étudié, et ce ne fut pas sans raison qu'il résolut de s'élever de l'île de Zanzibar. Cette australe, c'est-à-dire à quatre cent trente milles géographiques au-dessus de l'équateur.

De cette île venait de partir la dernière expédition envoyée par les Grands Lacs à la découverte des sources du Nil.

Mais il est bon d'indiquer quelles explorations le docteur Fergusson espérait rattacher entre elles. Il y en a deux principales : celle du docteur Barth en 1849, celle des lieutenants Burton et Speke en 1858⁴⁰. (VERNE, 1863, p. 17, 18).

Municiado de todo tipo de documentação (arquivos, estudos, leituras, colaborações, etc.), Verne a digeriu e transformou no empreendimento titanESCO de sua criação romanesca. Através de um trabalho metódico, regular e detalhista, ele publicou, invariavelmente, dois romances ao ano, não iniciando-os, jamais - segundo ele -, sem conhecer o início, o meio e o fim de suas tramas e suas viagens extraordinárias (cf. Entrevista a Marie Belloc).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais de um centenário após a morte de Jules Verne, sua obra permanece viva e instigante, em diálogo com a contemporaneidade, e permitindo todo tipo

⁴⁰ Tradução em português de Daniel Aveline: A linha aérea que o doutor Fergusson pretendia seguir não havia sido escolhida ao acaso; seu ponto de partida foi seriamente estudado, e não foi sem razões que ele decidiu levantar voo da ilha de Zanzibar. Essa ilha, situada junto à costa oriental africana, encontra-se em seis graus de latitude austral, isto é, a quatrocentas e trinta milhas geográficas abaixo do Equador.

Dessa ilha havia pouco partira a última expedição enviada aos Grandes Lagos para a descoberta das fontes do Nilo.

Mas é de bom-tom indicar entre quais explorações o doutor Fergusson pretendia fazer uma conexão. Há duas principais: a do doutor Barth em 1849, e a dos coronéis Burton e Speke em 1858. (2018, p. 22)

de leituras, adaptações e expressões artísticas. Seus textos romanescos espelham o seu tempo e evidenciam e interpelam o progresso tecnológico. Mais do que uma volta ao mundo, uma viagem até a Lua, ao centro da Terra, ou pela savana africana, com os mais diferentes meios de transporte e as mais variadas técnicas, a obra verniana convida o leitor de *Voyages extraordinaires*, ‘dos sete aos setenta e sete anos’ de idade, a percorrer o itinerário humano, como propôs Serres (1974, p.21). Como em toda viagem, ali é questão de congregar e harmonizar conhecimentos, cuja vasta documentação reunida pelo autor será material incontestável para a composição do tecido narrativo.

Viajante e navegador ele mesmo, as reais viagens de Verne, pela terra ou pelo mar, foram tão extraordinárias quanto a sua produção literária. Viajar para escrever; escrever é viajar e requer um trabalho exigente e apaixonado para assegurar uma produção literária constante e regular. Assim, ele cria um mundo próprio, extraordinário e fraternal, aberto sobre o imaginário e de uma ‘possante semelhança com o real’.

Como dizia o químico francês Lavoisier (1743-1794), “nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”. O que Verne utiliza em sua construção ficcional não é somente fruto da imaginação criativa, mas é também resultado de sua erudição, de sua constante relação com a sociedade de seu tempo, de um trabalho de cunho investigativo minucioso, cuja junção de dados, leituras, informações e conhecimentos múltiplos, cria uma perspectiva inovadora ao ressignificar o material intelectual, como num jogo, ao serviço da ficção.

Existe uma tensão entre a interpretação de Jules Verne enquanto autor de ficção científica e a perspectiva em que ele é *metteur en scène* de possibilidades de existência permitidas pela tecnologia. Essa tensão, nos parece, pode ser resolvida ao considerarmos o marco da noção de progresso. Tal noção é encarnada, de maneira exemplar, pelas *Expositions universelles*, que reúnem, ao mesmo tempo, uma vitrine tecnológica e uma viagem em torno do planeta.

Lembramos que foram incluídos e exibidos nas exposições universais, também os diferentes povos do mundo e suas tantas particularidades. Um tal programa é aquele de uma documentação universal e pública, que cria uma base para o imaginário moderno na ficção verniana. Nesse sentido, Jules Verne seria um representante da ideologia do progresso em sua dupla face: aprofundamento de conhecimentos e exploração sistemática do mundo.

REFERENCIAS

BADOUREAU, Albert. *Le Titan moderne*. Notes et observations remises à Jules Verne pour la rédaction de son roman 'Sans dessus dessous'. Paris/Nantes : Actes Sud/Ville de Nantes, 2005.

BENÍTEZ, J. J. *Eu, Júlio Verne*. Trad. Maria Luíza Fernandez Garonã. São Paulo: Editora Mercuryo 1988.

CLAMEN, Michel. *Jules Verne et les sciences*. Paris : Éditions Belin / Humensis, 2017.

COMPÈRE, Daniel. *La Science du roman de Jules Verne*. Bibliothèque du Rocambole / Magasin du Club Verne – 4. Amiens : Encrage Édition, 2013.

EN DERNIÈRE MINUTE, Bulletin de la Société Jules Verne nº 182, 2013, p.81.

KALIFA, Dominique. *Jules Verne, le prophète scientifique*. National Geographic, 2020.

LATOURE, Bruno. *Aramis ou l'amour des techniques*. Paris : La découverte, 1992.

MUSÉE DES FAMILLES, tomo XXXI, (nº7), ilustr. Frédéric Lix e Yan'Dargent. Abril de 1864.

SERRES, Michel. *Jouvences sur Jules Verne*. Paris : Les Éditions de Minuit, Coll. Critique. 1974.

VERNE, Jules. *A ilha misteriosa*. Trad. Carla M. C. Renard. São Paulo: Martin

Claret, 2020.

VERNE, Jules. *Cinco semanas em um balão*: Viagem de descobertas na África por três ingleses. Trad. Daniel Aveline. São Paulo: Via Leitura, 2018.

VERNE, Jules. *Cinq semaines en ballon*. Paris : Hetzel, 1863/Elcy Éditions, 2015

VERNE, Jules. *Vinte mil léguas submarinas*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.

VERNE, Jules. *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris : Livre de Poche/Hachette Livre, 1990.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

A grande Exposição Universal de 1851 no Crystal Palace. Disponível em: <http://www.luisaberard.com.br/galerias/galeria-inspiracoes-a-grande-exposicao-de-1851-no-crystal-palace/> Acessado em:14/06/2021;

Entrevista de Jules Verne à Marie A. Belloc. L'Express, 1999. Disponível em: https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretiens-de-marie-a-belloc-avec-jules-verne_802990.amp.html Acessado em:26/04/2021.

Le Vieux Paris de l'Exposition Universelle de 1900. Disponível em: <https://www.histoires-de-paris.fr/vieux-paris-exposition-universelle-1900/>. Acessado em 14/08/2021.

L'envers du décor à la Comédie française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle. Cahier bibliographique. Exposition du 28 janvier au 20 mai 2021. Moulins : Centre national du costume de scène et de la scénographie, 2012, p. 55. Disponível em : <https://www.cncs.fr/sites/default/files/lenversudecor-interactif.pdf>. Acessado em : 18/07/2021.

L'Exposition universelle de 1867 à la Bibliothèque impériale. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/blog/17082017/lexposition-universelle-de-1867-la->

[bibliotheque-imperiale?mode=desktop](#). Acessado em: 15/06/2021.

Jules Verne : L'arsenal du rêve par Édouard Launet, 2005. Disponível em : <https://www.liberation.fr/culture/2005/03/21/jules-verne-l-arsenal-du-reve-513605/>. Acessado em: 26/04/2021.

Jules Verne : les dates essentielles. Disponível em https://www.cite-sciences.fr/archives/francais/ala_cite/expositions/jules_verne/bio/biographie.html. Acessado em: 01/07/2021.

Musée Jules Verne de la ville de Nantes. Disponível em: <https://julesverne.nantesmetropole.fr/home/approfondir/la-vie-et-loeuvre-de-jules-verne.html>. Acessado em:18/07/2021.

Musée Jules Verne. Les œuvres de Jules Verne. Disponível em: <https://julesverne.nantesmetropole.fr/home/approfondir/les-oeuvres-de-jules-verne.html#article>. Acessado em: 06/07/2021.

Palais de l'Exposition univeselle de 1867: [estampe]. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530270348.r=exposition%20universe%201867?rk=214593;2#>. Acessado em: 07/07/2021.

Presidents. Ulysses S. Grant. The 18th president of the United States of America. Disponível em: <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/presidents/ulysses-s-grant/> Acessado em: 29/06/2021.

Quelques repères chronologiques sur la vie de Jules Verne (1828-1905). Disponível em: <https://julesverne.nantesmetropole.fr/home/approfondir/la-vie-et-loeuvre-de-jules-verne.html#article>. Acessado em: 01/07/2021.

Rien ne se perd, rien ne se crée. Disponível em: <https://www.quebecscience.qc.ca/14-17-ans/encyclo/rien-ne-se-perd-rien-ne-se-cree/>. Acessado em: 04/07/2021.

Scheinhardt, Philippe. *Jules Verne : un processus d'écriture sous contrainte*. Disponível em:

<https://doi.org/10.4000/genesis.636>, p. 173-186. Acessado em:18/07/2021.

Sir Richard Francis Burton, 1821-1890. Disponível em: https://library.princeton.edu/visual_materials/maps/websites/africa/burton/burton.html. Acessado em:14/08/2021;

Sous la direction d'Albert Robida. La Gazette du Vieux Paris. Disponível em: <https://blog.paris-libris.com/sous-la-direction-dalbert-robida-la-gazette-du-vieux-paris/>. Acessado em: 14/08/2021.

Recebido em 15/08/2021.

Aceito em 06/10/2021.

KADISH LITERÁRIO: A LITERATURA CONTEMPORÂNEA COMO MEIO DE ARQUIVAMENTO E RESSIGNIFICAÇÃO DE ACONTECIMENTOS HISTÓRICOS

LITERARY *KADISH*: CONTEMPORARY LITERATURE AS A MEANS OF ARCHIVING AND RESIGNIFICATION HISTORICAL EVENTS

Airton Pott¹

Ivânia Campigotto Aquino²

RESUMO: A literatura possui múltiplas razões de existência e é o território onde muitos autores e leitores se refugiam e encontram lugar de aconchego, acalento, ou até mesmo de desabafos e lamentações. Além do mais, existiram anos conflituosos na trajetória histórica da sociedade brasileira, como os da ditadura militar, em que muitos cidadãos tiveram suas vidas findadas e suas memórias aniquiladas. No entanto, muitos familiares dessas vítimas encontraram força e resistência na literatura para registrarem suas vivências ou de seus entes e conhecidos. Bernardo Kucinski, jornalista e escritor, é um desses inúmeros casos que, por meio de obras literárias contemporâneas como *K: relato de uma busca*, manifestou suas experiências traumáticas. Diante disso, nosso objetivo é analisar, à luz do autor e da obra mencionados, como escritores conseguiram ressignificar os acontecimentos históricos por meio da literatura contemporânea a partir das memórias e dos arquivos existentes. Ricoeur (2007), Gagnebin (1999, 2006), Seligmann-Silva (2000) e Figueiredo (2017) nos fornecem respaldo teórico para realizarmos nossos estudos, que nos permitem concluir que a literatura representa, ressignifica e salvaguarda muitas informações, acontecimentos e documentos, inclusive memórias e vidas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Arquivamento; Ressignificação; *K: relato de uma busca*; *Kadish*.

¹ Mestre em Letras pela Universidade de Passo Fundo – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade de Passo Fundo – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9809-1320>. E-mail: airton_pott@yahoo.com.br

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Professora Titular III da Universidade de Passo Fundo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9221-3473>. E-mail: ivania@upf.br.

ABSTRACT: Literature has multiple reasons for existence and is the territory where many authors and readers take refuge and find a place of coziness, warmth, or even outbursts and lamentations. Furthermore, there were conflicting years in the historical trajectory of Brazilian society, such as those of the military dictatorship, in which many citizens had their lives ended and their memories annihilated. However, many family members of these victims found strength and resistance in the literature to record their experiences or those of their loved ones and acquaintances. Bernardo Kucinski, journalist and writer, is one of those countless cases that, through contemporary literary works like *K.: relato de uma busca* of the aforementioned author and work, how writers managed to give new meaning to historical events through contemporary literature from existing memories and files. Ricoeur (2007), Gagnebin (1999, 2006), Seligmann-Silva (2000) and Figueiredo (2017) provide us with theoretical support to carry out our studies, which allow us to conclude that literature represents, reframes and safeguards a lot of information, events and documents, including memories and lives.

KEYWORDS: Literature; Archiving; Resignification; *K.: relato de uma busca*; *Kadish*.

1 INTRODUÇÃO

Sabemos que muitas pessoas têm por hábito usar o diário como forma de contar seu dia a dia, seus amores, suas conquistas, mas também usar como instrumento de escrita das suas decepções, frustrações e lamentações. Algo parecido ocorre quando alguém resolve transformar suas memórias em narrativas, como ocorreu, e ainda ocorre, em relação aos episódios acontecidos ao longo da ditadura militar no Brasil. No entanto, outros são os propósitos e os motivos que levam a tais registros, tão diferentes como os de um diário convencional de uma menina de 15 anos dos dias de hoje, por exemplo.

As vítimas da ditadura militar tiveram suas vidas cessadas, mas os familiares e amigos que continuaram vivos carregam consigo sofrimento, dor, angústia. Muitos deles sequer descobrem o paradeiro daquele ente desaparecido e o que de fato aconteceu com ele. No entanto, essas vítimas podem imaginar que o motivo do desaparecimento de um irmão, uma irmã, um(a) filho(a), um(a) neto(a), um pai, uma mãe, um amigo, não foi devido a uma fuga para as ilhas caribenhas, tampouco a um jogo de bilheteria que os deixou biliardários, ou ainda por tornar-se amante de alguém que tenha milhões de reais, dólares e euros, e resolveu fugir com ele(a) para viver uma aventura amorosa.

O período entre 1964 e 1985, no Brasil, demarcou 21 anos que se transformaram em trauma para milhares de pessoas vítimas dos acontecimentos desse tempo histórico, quando permaneceu em vigência a ditadura militar, que guarda resquícios até hoje.... Traumas, sofrimentos, torturas psicológicas nos sobreviventes e nos familiares dos desaparecidos. Muitos destes, aliás, não tiveram a oportunidade de se despedir do ente que nunca mais foi visto, não deram o último adeus, e também não puderam realizar o ato fúnebre que, para muitos, é mais que uma despedida sagrada, é uma certeza de fim.

A literatura, construção de linguagem cuja natureza é aberta ao acolhimento de emoções e ideias, tornou-se o lugar de refúgio de muitos familiares das vítimas mortas na ditadura militar. Denominamos de “vítimas mortas”, porque há também as que sobreviveram à tortura, às perseguições, ao sofrimento. E também há as demais vítimas, que são os familiares e amigos destes desaparecidos, cujas memórias, juntamente com os arquivos já existentes, compõem a representatividade deste período. Um dos casos é o do jornalista e escritor Bernardo Kucinski, que abordaremos ao longo de nossos estudos, pois ele é o autor de *K.: relato de uma busca*, corpus que subsidia nossas análises.

A fim de fundamentarmos nossos argumentos sobre a literatura como forma de arquivamento das memórias para que elas se tornem de conhecimento de outras pessoas, recorreremos aos estudos históricos e culturais de Ricoeur (2007), os quais estão vinculados a uma perspectiva hermenêutica e fenomenológica e que trazem termos essenciais para nossa pesquisa, tais como memória, esquecimento, e até mesmo questões voltadas à linguagem. Neste sentido, também usufruímos dos estudos de Gagnebin (1999, 2006) e Seligmann-Silva (2000). Devido ao nosso tema e objeto de análise, julgamos conveniente desfrutarmos dos estudos de Figueiredo (2017), que fez uma aprofundada investigação sobre as obras que encontram na literatura o

resguardo do esquecimento e a preservação da memória das vítimas da ditadura, contribuindo com o vasto arquivo sobre acontecimentos relacionados a este período.

2 O INVENTÁRIO CONTEMPORÂNEO DE VÍTIMAS DA DITADURA

Ao reiterarmos o fato da escrita como lugar de arquivamento, de registro da memória da ditadura, estamos abordando temas como torturas, sofrimentos, desaparecimentos e, inclusive, mortes em um período nada amigável do passado. Nesses casos, “a escrita, com efeito, é o patamar de linguagem que o conhecimento histórico sempre já transpôs, ao se distanciar da memória para viver a tripla aventura do arquivamento, da explicação e da representação.” (RICOEUR, 2007, p. 148).

Outrossim, a escrita dessas memórias é uma representação delas, e não elas em sua existência propriamente dita. Como nos esclarece Figueiredo (2017, p. 27), “o arquivo não se confunde com a memória, pelo contrário, ele existe no lugar da memória. O arquivo é hipomnésico, ele é um documento ou monumento, ou seja, os documentos escritos de toda ordem funcionam como elementos de arquivo.”. Em outras palavras, é na escrita que as memórias encontram sobrevivência, mesmo que ali sejam modificadas. Para aprofundarmos pouco mais sobre isso consideremos que

O arquivo apresenta-se assim como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um espaço físico, espacial, é também um lugar social. (RICOEUR, 2007, p. 177).

Ao concordarmos que o arquivo é também um lugar social pensamos que lhe é atribuída tal característica pelo fato de ser uma forma de influência no

presente e no futuro das pessoas, bem como ser também essa memória documental, ou seja, é um lugar social que faz a ressignificação de outro. De acordo com Figueiredo (2017, p. 28), “a obsessão pelo arquivo é o corolário da perda da memória; arquiva-se para se resguardar do esquecimento. Como não existe mais memória, vivemos numa cultura dos vestígios, vestígios esses que são preservados em arquivos.”. Não podemos nos esquecer também de que

Não se trata, portanto, de arquivar e de tesaurizar o passado numa espécie de fidelidade exangue, pretensamente desinteressada e científica, como o afirma o historicismo. Também não se trata de edificar a continuidade heroica de uma contra-história ou de consolar os humilhados de hoje pela evocação de gloriosos amanhãs, como em tantas variantes iluministas e marxistas da historiografia. (GAGNEBIN, 1999, p. 105).

Dado o exposto, atentamos ao fato de que a historiografia e a narração com base em fatos reais têm vários aspectos em comum. No entanto, é próprio da narração poder incorporar novos elementos, ficcionais, ou seja, mudar, acrescentar, tirar. Ricoeur (2007, p. 274) também nos ajuda a distinguirmos a ficção da historiografia, ou seja, a narrativa da história:

O par narrativa histórica/narrativa de ficção, tal como aparece já constituído no nível dos gêneros literários, é claramente um par antinômico. Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora informulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor. Ao abrir um romance, o leitor prepara-se para entrar num universo irreal a respeito do qual a questão de saber onde e quando aquelas coisas aconteceram é incongruente.

Dentro de um livro de história, esperamos encontrar a escrita sobre a realidade em si, mas na ficção não sabemos o que nos aguarda, pois o autor tem

liberdade para escrever sem se preocupar com a fidelidade ao real. Logo, ao levarmos em consideração tais peculiaridades, tomamos por base o pensamento de Figueiredo (2017, p. 43), quando assegura que “só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação.”.

Essa concepção de recriação da tortura e da humilhação por intermédio de personagens afetados por isso é associável àquilo que Ricoeur (2007, p. 455) ressalta sobre as estratégias de esquecimento. Segundo o teórico, “as estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela.”.

Logo, a narração pode ser essa maneira diferente para a reconfiguração dos fatos do passado e da memória e, portanto, integra-se às estratégias do esquecimento e faz delas também suas. Por atingir um público diferente, e também ser portadora de características próprias, a narração é uma possibilidade de autores escreverem textos baseados em fatos reais e, assim, levarem a realidade para dentro do ficcional para mostrarem um mundo diferente. A ficção é uma possibilidade de mostrar o mundo real de outra forma, com a visão de um autor, que prefigura suas ideias e seus ideais através de personagens e tudo o que está englobado neles, possibilitando, desse modo, um arquivamento dos acontecimentos no período da ditadura.

Reencontra-se assim, no caminho da reconquista pelos agentes sociais do domínio de sua capacidade de fazer narrativa, todos os obstáculos ligados ao desabamento das formas de socorro que a memória de cada um pode encontrar na dos outros enquanto capazes de autorizar, de ajudar a fazer narrativa de modo ao mesmo tempo inteligível, aceitável e responsável. (RICOEUR, 2007, p. 456).

Diante disso, as memórias do autor são arquivadas no texto e disseminadas por ele aos leitores, o que faz com que elas se mantenham vivas nas memórias de outros. No entanto, elas podem ser compreendidas pelos leitores de maneiras diferentes das pretendidas pelo autor. Por isso, um texto com apenas essa finalidade pode não ter êxito, o que não é o caso da ficção. Consentimos com as palavras de Figueiredo (2017 p. 35) sobre a importância das obras rememoradoras da ditadura:

Todo livro – ficção ou depoimento –, todo filme – documentário ou ficcional –, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo do Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático.

Em razão das narrações e demais formas de contribuição para registrar as histórias e memórias daqueles que lutaram por um país mais justo e democrático, temos, assim, um vasto encadeamento de testemunhos sobre os ocorridos na ditadura. Segundo Ricoeur (2007, p. 170), “com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental.”.

Sendo assim, para se chegar na prova documental, parte-se da memória, sendo que em muitos casos é a memória do próprio autor, que, de forma direta ou devido a um familiar ou amigo, é uma vítima envolvida no período histórico no qual está ambientada a narração. A fim de dar seu testemunho sobre tal experiência angustiante e desesperançosa, o autor resolve registrar por intermédio do texto parte de suas lembranças, de suas memórias relacionadas àquelas(s) vivência(s). Após todas as etapas, chega-se à prova documental, que, no caso da narrativa literária, é a história romanesca, ficcional. Para tanto, fazemos uso das percepções de Gagnebin (2006, p. 57):

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

Ao serem passadas para o âmbito da narração, as memórias dos autores sobre a ditadura são (re)estabelecidas por um conjunto de estratégias utilizadas e selecionadas por aquele que escreve a narrativa. Dessa forma, haverá uma representação envolvida e embalsamada em uma articulação muito bem emaranhada – com linguagem própria, capítulos como forma de sequência narrativa ou acréscimo de informações relevantes, estilos de escrita diferentes e vocabulário adaptado. Enfim, temos na narração uma conjuntura composicional e estrutural própria desse gênero textual que pode ser justamente esse o motivo de sua escolha pelo autor para arquivar suas memórias, seu testemunho sobre aquele(s) acontecimento(s) traumático(s).

Além do mais, salientamos que as estratégias de narração adotadas por inúmeros escritores contemporâneos a fim de fazerem uma representação realista/ficcional vai ao encontro do que Seligmann-Silva (2000, p. 85) denomina de “com que voz ela deve se dar”. Ou seja, quais vozes narrativas adotar para fazer narrações de cenas tão impactantes e chocantes impostas às vítimas daqueles acontecimentos tão conflitantes. Não esqueçamos, porém, que, por serem narrativas, seus autores têm uma maior liberdade na hora de escrever. Afinal, é ficção.... Com muita realidade nela, mas é ficção.

Diante do que já frisamos e explanamos, não seria exagero afirmar que essa exploração da realidade de períodos históricos horríficos na literatura, na

ficção, é resultante, não raro, dos inúmeros traumas das vítimas e dos familiares delas. Deparamo-nos novamente com o fato de a história não ter a liberdade de criação, como na narração, a qual é importante não só pela temática e assuntos abordados, mas também pela forma como isso é feito, o que nos é informado também por Gagnebin (1999, p. 109):

Além da descrição ou da explicação dos fatos, a história humana teria assim por tarefa paradoxal a transmissão daquilo que não pode ser contado, a fidelidade ao passado e aos mortos mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seus nomes nem seu sentido. Estranha narração da qual já testemunha a tradição mítica, cuja força salvadora surge mais de sua própria enunciação que dos conteúdos enunciados.

Ao conjecturarmos sobre as formas de enunciação, manifesto de discurso(s), portanto, não podemos obliterar o fato de que também os militares têm memórias, assim como os jornalistas, e também demais pessoas das mídias. Santos (2016) preocupou-se muito com esse lado e deteve sua pesquisa voltada para a questão da memória militar e midiática. A respeito disso, convém destacarmos, de seus estudos, que

A memorialística militar apologética ao regime não apenas rebate os relatos da esquerda, as ações dos grupos de direitos humanos e as produções da historiografia crítica, mas também os discursos veiculados pela grande mídia e outros setores que apoiaram o golpe e que, no processo de abertura política, buscaram se distanciar da versão positiva do período. (SANTOS, 2016, p. 47).

Podemos perceber, através desse fragmento, que, assim que a ditadura chegou ao fim, muitos, inclusive parte da mídia que estava ligada a esse militarismo, tentaram distanciar-se dele a fim de não serem descobertos, muito menos prejudicados por isso. Afinal, sabe-se que a mídia é um veículo de comunicação de extrema relevância na sociedade, que ganha cada vez mais

espaço. Logo, estar envolvido nesse período tortuoso e que “chegou ao seu fim” não daria credibilidade ao seu veículo de comunicação. Então, a saída era mudar as repercussões e as palavras de suas informações. Diferentemente das palavras do historiador, pois, conforme Gabnebin (2006, p. 47):

As palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro.

Sem nos estendermos muito sobre a questão do trabalho de luto por intermédio do texto, convém ressaltarmos, por ora, tais finalidades também para o caráter do texto ficcional. Convidativo e revelador do inesperado, do inimaginável, o texto narrativo é uma passagem para um outro mundo, místico, diferente do real, do aqui e do agora, mas, ao mesmo tempo, é uma forma de lutar contra o esquecimento e alertar sobre a periculosidade de algo como aquilo que está sendo narrado ser instaurado novamente.

Sem tais possibilidades, o historiador pode sentir-se convidado a não se manter preso somente ao real. Gagnebin (2006, p. 41) põe-nos em questionamento com relação a isso; “O historiador que toma consciência do caráter literário, até mesmo retórico, *narrativo* de sua empresa, não corre o risco de apagar definitivamente a estreita fronteira que separa a história das histórias, o discurso científico da ficção, ou ainda a verdade da mentira?”.

Ao fazer uma pergunta semelhante a esta, Ricoeur (2007) ajuda-nos a buscar respostas com o intuito de conseguirmos esclarecer sobre essa estreita, mas existente, relação. Segundo ele, questionar sobre como a escrita da história consegue distinguir-se da ficção necessita “indagar em que a história permanece, ou melhor, se torna representação do passado, algo que a ficção não

é, ao menos intencionalmente, ainda que ela, além do mais, o seja de alguma forma.” (RICOEUR, 2007, p. 200).

Em síntese, podemos, ao longo das explanações, verificar que os autores de narrativas também fazem rememorações do passado em seus textos narrativos, dentro de suas características, obviamente. De acordo com Figueiredo (2017, p. 45), “esse material pode ser, também, considerado como arquivo, pois ele faz o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros”. Logo, com uma conjuntura diferente do texto histórico, presume-se que, nas ficções, as instigações ao leitor serão outras, o que também resulta em um despertar diferente do imaginário, não só do escritor do texto, mas também do receptor dele. A literatura, portanto, é uma forma de arquivamento, mas não no sentido de arquivar, engavetar, mas sim de levar aquelas informações adiante, para outras pessoas também adquirirem conhecimento sobre os fatos ali registrados.

3 BERNARDO KUCINSKI E K.: RELATO DE UMA BUSCA: INFORMAÇÕES IMPORTANTES SOBRE O AUTOR E UMA DE SUAS OBRAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE A DITADURA

“O pai que procurava a filha desaparecida já nada procura, vencido pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca.”. (KUCINSKI, 2016, p. 85).... Este término de “Imunidades, um paradoxo”, décimo quinto capítulo dos vinte e nove que compõem o livro *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, simboliza, para nós, a representação do cansaço, mas ao mesmo tempo, da persistência de K. em encontrar sua filha desaparecida nos tempos da ditadura militar.... E existem muito mais “K.” por aí do que podemos imaginar. Mas antes de analisarmos a obra, mais especificamente “*A matzeivá*”

– capítulo que selecionamos para realizarmos os nossos estudos aqui propostos -, vamos entender um pouco mais sobre o autor e a obra como um todo.

Bernardo Kucinski possui uma afínca e longínqua caminhada na área da educação e do jornalismo. Ele atuou como jornalista inclusive vinculado ao Departamento de Jornalismo e editoração da USP (Universidade de São Paulo), onde se aposentou como professor titular. Estudou até o nível de doutorado na área da Ciências da Comunicação na mesma universidade em que lecionou e se aposentou mais tarde. No entanto, sua graduação foi em Física, também na USP.

A vida de Kucinski, porém, vai muito além do que está em sua formação acadêmica. Suas vivências e perdas pessoais não cabiam em seus estudos como jornalista e professor. E foi por isso que ele resolveu escrever textos ficcionais, pois ele encontrou na literatura o que o restante não conseguia fornecer a ele. A literatura foi o lugar onde ele conseguiu desabafar, registrar seus conflitos pessoais, principalmente a perda de sua irmã Ana Rosa Kucinski, professora de Química na USP, e desaparecida na ditadura militar.

A perda de sua irmã é algo insuprível nas memórias do autor de *K.: relato de uma busca*, e não é à toa que Kucinski traz nesta sua obra ficcional a história de K., um pai que busca desenfreadamente por sua filha desaparecida nos tempos de militarismo. Portanto, a palavra “relato” não foi empregada no título do livro por um mero acaso, haja vista que ele carrega em si um contexto de vertigem e angústia que relata sobre o sofrimento deste pai que procura sua filha em meio aos escombros misteriosos da ditadura, em meio à surdina dos desaparecimentos.

Tendo adentrado na literatura aos 70 anos, Bernardo Kucinski não foi motivo de fracasso. Pelo contrário, suas experiências fizeram com que ele se tornasse um dos grandes nomes da literatura contemporânea quando se trata de livros ficcionais sobre a ditadura militar brasileira. *K.: relato de uma busca*, por exemplo, foi publicado pela primeira vez em 2011 e em 2016 já estava

sendo lançado pela quarta vez, agora pela editora Companhia das Letras. Além disso, esse livro foi traduzido para várias outras línguas e recebeu até prêmios literários. Portanto, Bernardo Kucinski e *K.: relato de uma busca* são ícones de referência quando o assunto é o período da ditadura no Brasil abordado na literatura.

Em virtude de suas razões também pessoais, Kucinski encontrou na literatura espaço e possibilidade para registrar episódios marcantes de sua vida, que, ao mesmo tempo, não representam apenas a sua realidade e a de seus familiares, mas a de milhares de pessoas que viveram situações parecidas. A narrativa, devido ao seu caráter ficcional, permitia que Kucinski relatasse os episódios que aconteceram à sua família sem ter que se preocupar com a veracidade, afinal, o texto ficcional permite ao autor criar, inventar, o que ele não poderia ter feito sendo jornalista.

É neste contexto que Kucinski resolve escrever, dentre outras narrativas sobre a ditadura, *K.: relato de uma busca*. Esta obra é composta, como afirmamos anteriormente, por 29 capítulos. Mas não são quaisquer capítulos, pois eles formam um verdadeiro jogo narrativo que dá vida a várias vozes, personagens diferentes que possuem alguma relação com a ditadura militar, ao mesmo tempo em que há vários capítulos com narração em terceira pessoa.

Além disso, muitos dos capítulos de *K.: relato de uma busca* são formados por diferentes gêneros, como o primeiro e o último, por exemplo, que são cartas, inclusive datadas no final. Também há o sétimo capítulo que é, na verdade, todo ele uma carta, o que já é anunciado no título do capítulo: “Carta a uma amiga”. Porém, o remetente é alguém diferente que nos outros dois capítulos mencionados. Enquanto nestes é possível identificar que é o irmão da filha desaparecida o remetente, naquele é possível identificar que é a própria filha desaparecida, pois a saudação final é “Beijos. / A.” (KUCINSKI, 2016, p. 48). E a saudação inicial permite inferir que esta carta é destinada a uma amiga, ou

outro alguém do sexo feminino, devido à presença do adjetivo “Querida” (KUCISNKI, 2016, p. 46).

Também outros fragmentos da carta que compõe esse capítulo revelam características condizentes com as da filha desaparecida de K., o protagonista. No trecho “Na Química sinto falta de chão, não consigo me alegrar com os colegas, com exceção da Celina e da Vera.” (KUCINSKI, 2016, p. 47), percebemos que ela é professora de Química, o que é revelado em outros capítulos de *K.: relato de uma busca*.

Quase no final da carta também descobrimos o que se confirma nos demais capítulos, e que é muito importante, que ela tem um pai e um irmão pouco distantes dela, devido às circunstâncias da vida: “A propósito, nem meu irmão nem meu pai sabem que nos casamos. Meu pai não sabe nada da minha vida. Tudo tem seu motivo. Queria muito te encontrar, mas se você vier para São Paulo, não me procure diretamente, primeiro telefone para alguma amiga e logo eu darei um jeito de te localizar.” (KUCINSKI, 2016, p. 48). Na última frase deste fragmento, porém, percebemos que o desabafo endereçado à destinatária, que não sabemos certo quem é, demarca, pelo teor da carta, que a remetente está com medo do que pode acontecer a ela, e também a seus conhecidos.

Enfim, mesmo que a obra seja composta por diversos capítulos com estruturas, elementos, e até gêneros diferentes, todos eles estão imbricados e se complementam na tentativa de comporem um grande relato duro e cruel, e ao mesmo tempo comovente, que é o livro *K.: relato de uma busca*. Esta obra de Kucinski é rica e a obra como um todo, assim como cada capítulo, fornecem muito material para ser analisado. No entanto, levando em conta esta riqueza, selecionamos o capítulo que julgamos ser um dos mais pertinentes para realizarmos nossas investigações a respeito da literatura como forma de resistência e refúgio das vítimas da ditadura militar brasileira. Pedimos licença,

portanto, para deixarmos os demais capítulos para outros momentos e estudos, e detemo-nos, aqui, ao décimo terceiro capítulo – “*A matzeivá*”.

4 KADISH DO PAI E DO IRMÃO PARA A DESAPARECIDA: ANÁLISE DE K.: RELATO DE UMA BUSCA, UMA OBRA DE RESISTÊNCIA E REFÚGIO

Como já expusemos anteriormente, todos os capítulos de *K.: relato de uma busca* estão entrelaçados à mesma temática e, de certa forma, são fundamentais para que haja um registro mais aprofundado de informações relacionadas às atrocidades ocorridas na ditadura, tanto é que sentimos a necessidade de fazer alusão a fragmentos de outros capítulos. No entanto, delimitamos o *corpus*, nos estudos que aqui realizamos, para um dos capítulos que traz informações importantes e está relacionado àquilo que nos propomos verificar.

“*A matzeivá*” é, aliás, o capítulo do livro *K.: relato de uma busca* que guarda em si uma palavra essencial para nossos estudos, inclusive para o título do nosso trabalho: *kadish*. Como é definido na própria nota de rodapé quando surge este termo no livro, *Kadish* é “a principal oração do rito judaico, proferida no sepultamento pelo filho mais velho ou parente mais próximo.” (KUCINSKI, 2016, p. 76). Esta palavra não significa para K., o protagonista e pai da filha desaparecida, apenas um costume ritualístico quando um familiar deixa a vida terrena. Simboliza também a amenização da dor e uma concretude para findar a busca do pai pela filha desaparecida.

Para K., “A falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se.” (KUCINSKI, 2016, p. 74). Portanto, se a filha de K. teve uma vida, ela merece, assim como todas as outras pessoas, a realização do *Kadish* e também que seja colocada a *matseivá* em homenagem à filha. Este termo judaico também é esclarecido aos leitores

em forma de nota de rodapé, “*Matseivá* é a lápide colocada no túmulo, em geral um ano após o sepultamento.” (KUCINSKI, 2016, p. 73).

É natural que apareçam, ao longo da narrativa, palavras de origem judaica, pois K. é judeu. Ainda mais nesse capítulo, no qual é narrada uma parte considerável sobre o encontro de K. com o rabino da igreja. Convém lembrarmos que rabino é o nome daquele que conduz as cerimônias religiosas judaicas, assim como para os católicos, por exemplo, há os padres, bispos, arcebispos e o papa, e para os evangélicos, os pastores.

O início do capítulo já é um tanto quanto revelador do teor do diálogo entre o rabino da igreja e K. Em muitos dos capítulos aparecem os diálogos representados por travessões, dois pontos, dentre outras formas. Mas no capítulo que analisamos mais detalhadamente aqui, os diálogos aparecem entre aspas, intercalados à narração. E o início, desconcertante por sinal, é um deles: “O que você está pedindo é um absurdo, colocar uma lápide sem que exista o corpo...” (KUCINSKI, 2016, p. 73). Este começo de capítulo é impactante aos leitores, porque é algo completamente diferente do capítulo anterior, que é uma conversa entre militares, e é decepcionante para K., que tem seus desejos, para ele até necessidades, negados por aquele rabino.

A fim de reforçar o pedido contrariado pelo rabino, mais adiante o narrador enfatiza que “o rabino não só rejeita o pedido como demonstra frieza ante o seu [de K.] drama.” (KUCINSKI, 2016, p. 73). Mas ao mesmo tempo, em outro trecho, a trama revela que isso pode mudar: “Alguns meses mais e isso mudará, depois que outro rabino, ainda mais moderno, oriundo dos Estados Unidos, officiar na missa ecumênica do jornalista judeu assassinado pelos militares. K. está um pouco adiante do seu tempo.” (KUCINSKI, 2016, p. 73).

Ao analisarmos o fragmento acima, percebemos que a esperança é renovada com a possível vinda de outro rabino, com pensamentos diferentes, mais modernos, conforme consta na narrativa. Aliás, ao longo de *K.: relato de*

uma busca, os leitores, frequentemente, deparam-se com um jogo entre tristeza e esperança, fim com (re)começo, que, por sinal, é uma das estratégias de narração usadas pelo autor. A última frase que citamos acima nos revela uma característica de K. O fato de ele estar adiante do seu tempo nos permite afirmar que ele possui pensamentos modernos, uma mente mais aberta, experiente, vivida. Sugere, também, que ele possui visões de mudanças, mas, pelo contexto em que foi empregado, também pode significar que esse lado “moderno” de K. foge dos preceitos dogmáticos da igreja, pelo menos do rabino que lhe negou realizar a *matseivá* e o *kadish*.

Os próximos parágrafos ainda são destinados às conversas de K. com o rabino, que fala ao outro sobre o que é o sepultamento, em “tom professoral” (KUCINSKI, 2016, p. 74). Nestes fragmentos também aparecem mais palavras judaicas voltadas à religião, porém não as mencionamos, porque não é nosso objetivo de investigação aqui proposto. Na sequência, a narração enfoca na tristeza de K., que “sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento diante do que estava acontecendo com a filha bem debaixo de seus olhos.” (KUCINSKI 2016, p. 74 e 75).

Dentre a conversa com o rabino e a próxima a ser realizada por meio de um *flashback*, o narrador recorre a uma indagação retórica, mas que provavelmente tem a intenção de envolver o leitor na trama e convidá-lo a posicionar-se a favor de K.: “Esse rabino quer dizer que minha filha não era pura? O que ele sabe de minha filha... nada. Para K., o rabino fala palavras vazias.” (KUCINSKI, 2016, p. 75). As frases após a pergunta revelam que K. mantém sua opinião, mesmo com as várias tentativas de convencimento do rabino para seu interlocutor mudar de atitude e desistir de realizar o ritual religioso pretendido.

Logo após, o narrador reporta-nos a uma lembrança de K. referente a uma conversa dele com Avrum, o secretário da Sociedade, na qual surgem novos

elementos que conflitam ainda mais as opiniões díspares. K. diz que não seria o primeiro caso em que se faria o ritual religioso sem que houvesse um corpo, pois “na entrada do Cemitério do Butantã há uma grande lápide em memória dos mortos do holocausto, e debaixo dela não há nenhum corpo.” (KUCINSKI, 2016, p. 75). No entanto, Avrum não admite que K. faça tal comparação porque, para ele, “[...] nada se compara ao Holocausto, disse; chegou a se levantar, tão aborrecido ficou, o Holocausto é um e único, o mal absoluto. Com isso K. concordou, mas retrucou que para ele a tragédia da filha era continuação do Holocausto.” (KUCINSKI, 2016, p. 75).

Somos levados a pensar que não só K. sente isso, mas todas as milhares de pessoas vítimas da ditadura têm essa impressão. Afinal, o Holocausto, ocorrido na década de 40 no século XX, foi um período na história da Alemanha que matou seis milhões de pessoas. A ditadura militar pode não ter matado tantos brasileiros, mas foi um dos períodos em que ocorreu maior quantidade de assassinatos de formas cruéis e tortuosas. Este período de repressão militar pareceu um Holocausto para as suas vítimas, e os familiares destas, que, na verdade também são vítimas, ou pelo menos podem ser caracterizadas como testemunhas da repressão militar, uma exterminação em massa baseada em perseguição aos militantes.

Com base em Gagnebin (2006) podemos afirmar que testemunhas não são apenas aquelas pessoas que presenciaram a ação, o ato narrado, mas também os leitores da narração tornam-se testemunhas ao lerem sobre aquele acontecimento ali registrado. Gagnebin (2006) ainda ressalta que o fato de o leitor aceitar o que lê no texto, ou seja, a história do outro, caracteriza um revezamento. Portanto, os leitores de *K.: relato de uma busca* se tornam testemunhas dos episódios narrados sobre K., e sua (in)cansável busca. Ao mesmo tempo em que se tornam testemunhas, também percebem o quanto aquela personagem sofre e, assim, podem se conscientizar de que algo como o que acontece com aquela personagem não deve mais acontecer a ninguém.

Os próximos parágrafos do capítulo são voltados para a tentativa do rabino de fazer com que K. desistisse de querer realizar aquele ritual de passagem da alma para o outro mundo, pois o líder religioso seguia convicto de que era impossível fazer esse processo devido à inexistência do corpo dela. Já impaciente, o rabino adjetiva a filha de K. de “terrorista” e “comunista”: “O que você quer na verdade é um monumento em homenagem à sua filha, não é uma lápide, não é uma *matzeivá*; mas ela era terrorista, não era? E você quer que a nossa comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco, por causa de uma terrorista? Ela não era comunista?” (KUCINSKI, 2016, p. 77). As palavras do rabino possibilitam inferirmos que, para ele, os comunistas são terroristas, o que, de certa forma, reforça o preconceito de parte da sociedade, inclusive daqueles ligados a entidades fortes e que possuem influência sobre grande parcela da população, como é o caso das igrejas.

Quando K. percebe que não conseguirá nada com o rabino, ele então tem uma outra ideia: “Desolado pela falta da *matzeivá*, ocorreu então a K. a ideia de compor um pequeno livrinho em memória da filha e do genro. Uma lápide na forma de livro. Um livro *in memoriam*.” (KUCINSKI, 2016, p. 77-78). Dessa forma, o leitor é novamente convidado a continuar acompanhando a saga de K. em seu processo de busca não mais com ênfase na filha, como no começo da narrativa, mas agora na tentativa de fazer o *kadish* ou algo que simbolize que sua filha existiu e que merece ser lembrada.

A nova ideia de K. ganhava consolidação cada vez maior em seus pensamentos: “Comporia um folheto de umas oito ou dez páginas, com fotografias e depoimentos de suas amigas, imprimiria cem cópias e as entregaria de mão em mão para toda a família, os conhecidos e as amigas; mandaria aos parentes em Eretz Israel.” (KUCINSKI, 2016, p. 78). Como podemos perceber no fragmento reproduzido, o livreto de K. seria a nova forma dele manter vivas as lembranças de sua filha e fazer com que elas chegassem a tantas outras pessoas, para que também elas tivessem conhecimento do que

aconteceu com ela. Naturalmente, estas pessoas seriam parentes e amigos, haja vista que ele imprimiria uma quantidade limitada de exemplares.

K. levou adiante com afinco seu plano de publicar o livro em que relataria o ocorrido com sua filha, e pediu ajuda para as amigas dela: “As amigas da filha ajudaram, pois K. só sabia escrever corretamente em hebraico ou iídiche. Todas deram depoimentos e uma delas fez o esboço. Na primeira página decidiram colocar a bela foto de formatura da filha.” (KUCINSKI, 2016, p. 78). Como podemos ver, o autor não aprofunda com detalhes esta parte. Mas deixa claro que K. é um senhor que não possui domínio do idioma portuguesa, apenas do hebraico e do iídiche, sendo este último uma língua da comunidade judaica. Portanto, podemos inferir, por meio disto, que K. é um senhor que veio do exterior, o que, aliás, fica evidente em outros capítulos.

A fim de publicar legalmente seu livro, K. procurou uma gráfica, que era de um conhecido seu, mas que, agora, estava de posse do filho, devido à morte de seu pai: “No passado, a gráfica imprimia um pequeno jornal anarquista chamado *Labor*. Agora, dirigida pelo filho, imprimia convites de casamento, cartões de visita e notas fiscais.” (KUCINSKI, 2016, p. 78). Essa mudança de foco da gráfica poderia fazer com que não houvesse mais aquelas impressões almejadas por K., pelo menos é o que fica implícito ao leitor, que tem a confirmação disso nos próximos dois parágrafos, os quais, aliás, encerram o capítulo:

No dia seguinte K. retornou à gráfica para saber do orçamento e quando o livrinho ficaria pronto. Foi recebido quase aos gritos pelo jovem:

“Como o senhor teve o atrevimento de trazer material subversivo para a minha gráfica? Pegue isso e dê o fora, nunca mais apareça com esse tipo de coisa. Onde já se viu, material subversivo, uma desaparecida política, uma comunista. Ela não era comunista?”. (KUCINSKI, 2016, p. 78).

Esse final de capítulo deixa muitas incertezas aos seus leitores, que, provavelmente, se sentirão motivados a permanecerem na leitura do livro na tentativa de acompanharem a trajetória de K. e se ele conseguirá realizar o tão almejado *Kadish*, dentre outras questões que ficam abertas, sem contar que certamente os próximos capítulos trarão novos elementos, novas pistas, novos conflitos. Por ora, sabemos que, naquela gráfica, K. não obteve êxito na ação de publicar seu livro. Até porque o jovem dono da gráfica ficou bem alterado quando K. voltou no dia seguinte à gráfica para saber do orçamento e demais detalhes para publicação.

Além do mais, o dono da gráfica chama o material de K. de “subversivo” pelo fato de a história narrada tratar de uma desaparecida política, a qual chama de comunista, assim como o rabino havia feito. No entanto, imediatamente, faz a indagação que não sabemos ao certo se é retórica ou não sobre o fato de ela ser comunista. Sabemos que são falas do jovem dono da gráfica pelo uso das aspas como forma de demarcação de fala adotada pelo autor nesse capítulo, e porque no parágrafo anterior fica claro que esta é a fala do jovem referente ao livro de K.

Essa pergunta sobre o fato de ela ser comunista ou não, ao final da fala do jovem dono da gráfica, permite-nos deduzir que há traços na história da filha que demonstram que ela pareça comunista, o que está associado também à palavra “subversivo”, que aparece neste trecho. Tal ocorrência nos induz a pensar que considerável parcela da sociedade tem medo destes comunistas e faz uma imagem nada agradável deles, ou então tem medo de ficar do lado deles e se expor contra o militarismo. O jovem da gráfica, por exemplo, teria o nome de sua empresa exposta no livro de K. e, caso chegasse às mãos dos militares, ele poderia virar alvo de perseguição.

A análise deste capítulo, “*A matzeivá*”, permite verificar que o autor tem a possibilidade de narrar de diversas maneiras e, com base em Ricoeur (2007),

podemos também afirmar que ele pode refigurar seus protagonistas e o entorno delas. Portanto, Kucinski teve suas razões para colocar K. como o personagem principal e descrever a trajetória dele e o entorno dele conforme o autor achasse apropriado. Além disso, K. não foi um personagem selecionado pelo autor aleatoriamente. Pelo contrário, um senhor de idade como protagonista foi algo que deu voz à representação feita das memórias de Kucinski na literatura. Seligmann-Silva (2000) já frisava sobre a questão de como fazer a representação de algo histórico e/ou relacionado à realidade e que voz dar a ela.

As vozes dadas à representação feita em *K.: relato de uma busca* despertam o que Gagnebin (2006) salienta como sendo o caráter literário. É importante que o leitor tenha consciência de que na literatura há o caráter ficcional, narrativo, e que, por isso, existe uma estreita fronteira entre a verdade e a mentira. O personagem K., por exemplo, simboliza a busca de um pai por uma filha, e sabemos que muitas pessoas buscaram por algum(ns) familiar(es) desaparecido(s) no período da ditadura militar, mas temos conhecimento também de que o caráter literário do texto ficcional permite que o autor crie, invente, modifique algumas informações, mas isso não pode ser caracterizado como mentira, porque é sabido pelo leitor que o autor tem liberdade para fazer tais ações.

Ricoeur (2007) corrobora que a história se torna representação do passado, mas na ficção isso não de forma intencional. Entretanto, acrescenta que, na verdade, de alguma forma ela é sim representação do passado. Em casos como o da narrativa de Kucinski, verificamos inúmeras imagens da ditadura, inclusive experienciados pelo próprio autor e sua família. Logo, há um caráter intencional do autor por trás daquele texto que representa acontecimentos ligados ao período de repressão militar no Brasil. Aliás, uma gama de escritores contemporâneos encontram lugar na literatura para registrarem suas

memórias e, assim, encontram força para resistir contra o esquecimento e o apagamento delas.

A resistência na literatura brasileira contemporânea permite que muitos escritores possam registrar suas experiências, ao mesmo tempo em que realizam o tão almejado enterro dos mortos, claro que simbolicamente, que é o que almeja K., o protagonista da narrativa que subsidia nossas investigações. Gagnebin (2006) ampara-nos nestas afirmações e também na assertiva de que esta representação da ditadura militar na literatura é um trabalho de luto que auxilia os vivos a lembrarem dos mortos. A pesquisadora ainda complementa que a preocupação com o passado se completa em um presente verdadeiro, e que narrações como as feitas por Kucinski auxiliam na conscientização de que aquilo não deve voltar a se repetir.

Esses alertas, registros de tanta humilhação e tortura, só são possíveis, segundo Figueiredo (2017), na literatura, que é capaz de recriar tais cenários terríveis. Ratificamos, assim, que seu caráter ficcional faz com que a literatura se torne lugar de resistência daqueles que estavam desamparados. A literatura permite que personagens como K., a filha desaparecida, dentre outros, ganhem espaço e vez, assim como seus autores. Afinal, já afirmamos em outro momento que Kucinski concretizou na literatura o que não conseguia realizar como jornalista.

Vimos em Gagnebin (1999) que a história humana tem como tarefa também descrever e explicar os fatos. Mas nós podemos verificar que em *K.: relato de uma busca* o autor não precisa se preocupar com a descrição ou a explicação dos fatos, pois estes são feitos em uma perspectiva ficcional, em que a veracidade dos fatos pode dar lugar à exposição de sentimentos, e o autor pode se manifestar a favor ou contra determinados personagens, ao mesmo tempo em que pode interagir com o leitor, narrar sobre fatos baseados na realidade, sem preocupação com os detalhes e maiores explicações.

Portanto, Kucinski preocupa-se com o conteúdo de sua narrativa, mas também com as formas como a escreve. Gagnebin (1999) caracteriza isso como uma força salvadora que surge não só dos conteúdos enunciados, mas principalmente das formas de enunciação. Kucinski, por exemplo, preocupa-se com o cenário da ditadura militar em sua narrativa, mas, ao que tudo indica, ele designa maior atenção às formas como escreve cada capítulo que compõem sua obra. Possivelmente, isso fez com que a obra contivesse vários narradores personagens, capítulos relatados por um narrador observador, diferentes gêneros textuais, diversas formas de diálogo, dentre muitas outras características que fazem parte de *K.: relato de uma busca*.

Percebemos, por meio de nossas análises, atreladas aos teóricos abordados, que a literatura é uma forma de resistência contra o esquecimento dos episódios vividos pelas vítimas da ditadura. Ricoeur (2007) respalda-nos na afirmação de que as narrativas como *K.: relato de uma busca* são formas de socorro e construção de uma memória coletiva, construída de forma inteligível, aceitável e responsável. Sendo assim, a literatura é um meio de luta contra o esquecimento, e a favor da preservação, do resgate, do refúgio, e da resistência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerarmos a história narrada em *K.: relato de uma busca*, com base mais especificamente no capítulo que analisamos, porém, tendo conhecimento do que se desenvolve nos 29 capítulos do livro, podemos afirmar que a obra de Kucinski compõe a enciclopédia brasileira sobre a ditadura militar. E a análise de um capítulo em si permitiu verificar como é o recorte da história dentro dele, pois sabemos que, se fosse outro capítulo analisado, teriam sido outras as percepções. No entanto, provavelmente também chegaríamos ao veredito de que *K.: relato de uma busca* é uma forma que Bernardo Kucinski

encontrou de registrar suas memórias a respeito do ocorrido com sua família, mais especificamente sua irmã.

Ao descrevermos e analisarmos o capítulo “*A matzeivá*”, percebemos que Bernardo Kucinski encontra em sua narrativa o que Ricoeur (2017) chamou de lugar físico, que também é um lugar social. Portanto, narrativas como *K.: relato de uma busca* tornam-se arquivos que deixam marcas, pegadas, rastros do que aconteceu. E o fato de ser um lugar social delinea a função de permitir a socialização de acontecimentos ali narrados, no caso, relacionados às vítimas da ditadura militar.

Já Figueiredo (2017) conceitua essa espécie de arquivo como vestígios, ou seja, são os textos que guardam em si as memórias das pessoas que vivenciaram a ditadura militar e encontraram na escrita a forma de se resguardarem do esquecimento. Portanto, para estes escritores a literatura é muito mais do que uma forma de escrever uma narrativa, é uma das formas que encontraram para armazenarem suas memórias, as quais, assim, podem ser repassadas a demais pessoas. Nesse contexto, a literatura é também uma forma de resistência e preservação da memória.

No entanto, Figueiredo (2017) alerta-nos sobre o fato de o arquivo não poder ser confundido com a memória, mas é algo que existe no lugar da memória. Portanto, *K.: relato de uma busca* não é as memórias de Bernardo Kucinski, mas sim uma representação delas por meio de sua ficcionalização. O fato de K. buscar por sua filha e, após perder a esperança de encontrá-la viva, querer ao menos fazer um ritual simbólico de partida de sua vida terrena é a representação e a consolidação dos testemunhos das vítimas da ditadura, e não fazer o que Gagnebin (1999) denomina como tesarizar aquilo que aconteceu fielmente da forma como foi. Afinal, os textos não são os acontecimentos nos quais são baseados, mas uma representação deles.

Dessa forma, a representação é integrante da tripla aventura referida por Ricoeur (2007), ao lado do arquivamento e da explicação. Portanto, a escrita é uma forma de arquivar informações, registrá-las, também de explicá-las ou discorrer sobre elas e, ainda, serve para representar algo. Enfim, obras como as que protagonizam experiências semelhantes às de K. caracterizam um grande arquivo sobre as vítimas da ditadura militar que, segundo Figueiredo (2017), fazem o inventário das feridas e cicatrizes de milhares de brasileiros torturados e mortos. Personagens e obras como K. e *K.: relato de uma busca* são mais que símbolos de resistência e refúgio, são arquivos resultantes de memórias e outros arquivos. Para Kucinski, sua obra foi a forma que ele encontrou de realizar seu tão almejado *Kadish*.

REFERÊNCIAS

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: perspectiva, 1999.

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

KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

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

SANTOS, Clarissa Grahl dos. *Das armas às letras: os militares e a constituição de um campo memorialístico de defesa à ditadura empresarial-militar*. 2016. 184 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural). Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis - SC, 2016.

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

Recebido em 07/06/2021.

Aceito em 11/08/2021.

MEMÓRIA E (RES)SENTIMENTO: INSTANTES DO MASSACRE DA CORÉIA DO SUL

MEMORY AND (RE)SENT[I]MENT: JIFFIES OF SOUTH KOREA'S MASSACRE

Renan Kenji Sales Hayashi¹

RESUMO: o presente artigo trata de um recorte de análise da obra *Atos Humanos* (2021), da autora sul-coreana Han Kang. A obra descreve acontecimentos relacionados ao massacre de jovens estudantes em maio de 1980, especialmente na cidade de Gwangju. A partir de uma perspectiva de memória e esquecimento, trabalhamos com a noção de testemunho póstumo de um dos personagens, dentro do romance polifônico. Esse testemunho adquire um relevo especialmente particular se lido a partir da ótica dos arquivos históricos e registros documentais. O tempo vivo da memória alcance um patamar de ressignificação de sentidos precisamente porque a arte possibilita a leitura da história e a história chancela a leitura da arte. E a literatura se coloca como o ponto de encontro dessa profusão de sentidos, sendo o testemunho da personagem a materialidade para lidar com memória, esquecimento, (res)sentimento e violência.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Coreana; Han Kang; Memória; Testemunho.

ABSTRACT: This article is an analysis of the book *Human Acts* (2021), by the South Korean author Han Kang. The work describes events related to the massacre of young students in May 1980, especially in the city of Gwangju. From a perspective of memory and forgetting, we work with the notion of posthumous testimony of one of the characters, within the polyphonic novel. This testimony acquires a particular relevance if read from the perspective of historical archives and documentary records. The living time of memory reaches a level of resignification of meanings precisely because art allows the reading of history and history confirms the reading of art. And literature stands as the meeting point for this profusion of meanings, with the character's testimony being the materiality to deal with memory, forgetfulness, (re)sent[i]ment and violence.

KEYWORDS: Korean Literature; Han Kang; Memory; Testimony.

¹ Doutor em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Professor da Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação de Campinas – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-8602-8765>. E-mail: renanhayashi@hotmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.

Sous la mémoire et l'oubli, la vie.

Mais écrire la vie est une autre histoire.

Inachèvement

(Paul Ricœur, 2000, p. 657)



Gwangju, Coréia do sul. Primavera de 1980. O governo de Chun Doo Hwan reprime com agressividade ilógica atos contra o regime autoritário instalado no país após golpe militar. O exército atua, sobretudo, contra jovens e estudantes do país. Algumas dessas atuações foram capturadas pelas lentes e filmes de testemunhas que viveram tempo suficiente para capturar o instante inapreensível do que escapa, muitas vezes, à própria linguagem: a violência. A foto acima², de autoria desconhecida, registra um desses momentos de escape da linguagem. O plano principal é cortado por uma linha diagonal feita por

² Fonte: <https://www.nytimes.com/2017/08/02/world/asia/south-korea-taxi-driver-film-gwangju.html>, acesso em junho de 2021.

cordas e pessoas atadas às cordas. Corda e gente andam em direção a um lugar para além da árvore à esquerda. Embora não se vejam os rostos dos sul-coreanos, é possível agrupá-los em dois conjuntos: aqueles que estão atados à corda e estão sem capacete militar e aqueles que estão soltos e com capacete. Apenas um deles foge à regra.

Um personagem ao centro da fotografia. Não está atado à corda. Ele não porta capacete. Ele porta uma câmera fotográfica. Assim como a pessoa que tirou a foto que vemos acima, ele soube registrar, a partir de outro ponto de vista, o que ocorria ante a seus olhos. No jogo de lentes, esta fotografia também registrou quem capturou instantes e os deixou para a eternidade. Quase como em um lance espelho que se refletem, a lente de um fotógrafo foi registrada por outro. E ambos gravam o momento em imagem especular. Uma imagem preñe de história e estória. História de um dos regimes mais sangrentos e mais autoritários da Coréia do Sul. Estória de dezenas de cidadãos que perderam a vida na luta contra o regime.

Contudo, é precisamente por conta de um registro fotográfico como este que história e estória podem dar as mãos e sobreviver ao tempo corrente. Como se a fotografia, por si mesma, tivesse a potência da enunciação daquilo que as instituições e a passagem do tempo buscam apaziguar. Robin (2016, p. 373) assevera que “sob a fotografia de um ser humano, sua história se encontra como se estivesse enterrada embaixo de uma camada de neve”. Se assim o for, vemos como a literatura, muitas vezes, é a pá que escava as camadas de neve e põe a nu – não sem poética – as narrativas que se escondem sob as poeiras do tempo e da neve; dos abusos e dos ocultamentos; da escritura e do ressentimento. Enfim, da memória – individual ou coletiva – que mira no futuro a tentativa de contornar esquecimento e (d)enunciar aquilo que não cessa de se inscrever.

Portanto, é a partir desse enodamento que procuramos estruturar o presente artigo. Discutimos o estatuto da fotografia e das artes plásticas como

substrato vivo para condução de narrativas literárias que misturam realidade e ficção, partindo da chave da memória coletiva. Nosso contexto de pesquisa investigado é a década de 1980, na Coreia do Sul, momento de profunda transformação político-partidária no país, dado o golpe militar que conduziu o ditador Chun Doo Hwan ao poder, após deposição e morte do também ditador Park Chung Hee, o qual permaneceu no poder por cerca de vinte anos. Interessamos investigar as relações entre história e memória vazadas por semioses como a fotografia e a literatura, uma vez que estes elementos trabalham – cada qual à sua maneira – com diferentes efeitos de sentido que possibilitam não somente o registro de um tempo, mas também a contação de fatos e eventos que apontam para acontecimentos que marcam profundamente a experiência humana em sociedade, na cultura e no contato-confronto com as instâncias de poder.

Com efeito, entendemos que fotografia, literatura e as artes plásticas podem funcionar como arcontes (DERRIDA, 2001) de um recorte temporal. E seus leitores depositam nesses arquivos a perspectiva de guardiães do tempo e da memória. Para conduzir a proposta de análise ora descrita, trabalhamos com registros fotográficos tirados durante os levantes da população sul-coreana contra o regime político autoritário, bem como um recorte específico – testemunho em primeira pessoa – da obra literária *Atos Humanos* (2021) da autora Han Kang, que descreve, a partir de um romance polifônico, os horrores vivenciados por diferentes personagens ante a um regime que buscava silenciar, sobremaneira, aqueles que ousavam questionar valores e direitos inerentes à experiência humana. Como forma de delinear e conduzir de uma maneira mais cerceada, lançamos mão de uma pergunta de pesquisa, qual seja: de que maneira os arquivos e a literatura sobre regimes ditatoriais podem ser interpretados como guardiães da memória coletiva e dos (res)sentimentos de uma nação ante a acontecimentos traumáticos?

Ressalta-se que, por limitação de espaço, não trabalhamos – com a necessária profundidade requerida –, neste manuscrito, com a obra inteira, nem

com a dimensão da escrita do trauma na literatura, muita embora reconheçamos sua premente presença em casos como este da ditadura sul-coreana dos anos de 1980 e outros tantos casos. Interessa-nos, portanto, investigar de que maneira a memória, o esquecimento e os (res)sentimentos de um povo são trazidos à baila por elementos como a fotografia, as artes plásticas e a literatura, os quais apontam para múltiplos efeitos de sentido e para uma interpretação singular de acontecimentos históricos. Em nossa leitura, tais acontecimentos históricos, por um lado, operam nas tramas da história a partir de um encaminhamento que busca balizar pontos de vista e apaziguar propostas que não são conciliáveis, como crimes contra a humanidade, tortura e supressão de direitos fundamentais. Por outro, vemos como tais acontecimentos não cessam de se inscrever na memória do povo e, bem por isso, devem ser lidos e interpretados por elementos que possam testemunhar ocorridos no lugar daqueles que não puderam sobreviver para contar. Dito de outro modo, veremos de que maneira a fotografia, a literatura e a arte testemunham o (im)possível que restou daqueles que não tiveram a chance de se conciliar com o passado a partir da chave memorialística.

À vista disso, começamos com uma incursão nos estudos sobre memória e esquecimento. Em seguida, lidamos com aspectos mais analíticos a partir das fotografias e da obra de Han Kang. Por fim, abrimos espaço para alinhavos finais que desejam abrir novas costuras a partir daqui. O caráter ensaístico deste manuscrito se dá pela natureza introdutória da pesquisa ora descrita. Passemos à memória.

2 MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E (RES)SENTIMENTO

Didi-Huberman (2017, p. 67) é assertivo quando diz que “[...] a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis. [...] a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar

o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente”. O francês, em visita ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, em junho de 2011, conclui que objetos e fotografias que se extraem do passado dão sustentação para pensarmos o lugar da história, do que sobrou, do que sobreviveu, apesar da ausência imanente de testemunhas vivas em lugares de memória. Nesse sentido, por mais que o elemento humano não estivesse lá para enunciar os fatos acontecidos décadas antes, os restos de história se encarregavam de contar o que os idealizadores do Holocausto procuravam ocultar. À vista disso, o historiador da arte conclui “[a] memória não requer apenas a nossa capacidade de fornecer lembranças circunstanciadas. As testemunhas eminentes dessa história [...] transmitiram tanto afetos quanto representações, tanto impressões fugazes, irrefletidas, quanto fatos declarados (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 52).

Sendo um acontecimento histórico incontornável, o Holocausto, pela perspectiva de Didi-Huberman (2017), é constantemente iterado e retomado não somente como mecanismo de narrativização e explicação do fato, como também forma de elaboração e de freio de possíveis repetições e retomadas por agentes intencionados em subjugar povos e culturas. Pudera, esse passado, que parece, a um só tempo, pertencente a um grupo de nações e a todos, é constantemente retomado e esmiuçado, como se a descrição dele fosse irremediavelmente falha e incompleta. Se principiamos a presente seção relembando um caso de Holocausto, foi precisamente para exemplificar que acontecimentos do passado nunca são deixados no passado. Ao contrário. É porque aconteceram em um registro temporal anterior, que eles podem se dar a explicar e elaborar os desígnios do presente. Em uma escala social e histórica. Para Robin (2016, p. 31), “[o] passado não é livre. Nenhuma sociedade o deixa à mercê da própria sorte. Ele é regido, gerido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado”. E autora franco-quebequense ainda completa “[p]or esse passado, normalmente distante, mais ou menos imaginário, estamos

prontos para lutar, para estripar o vizinho em nome da experiência anterior de seus ancestrais” (ROBIN, 2016, p. 31).

À vista disso, o que se vê, a partir dos estudos de memória, é um interesse premente em manejar as bordas dos acontecimentos passados, de tal sorte que o que se obtenha dele abra caminho para o curso do rio do presente. E por manejo de bordas não estamos dizendo necessariamente a contação cirúrgica e precisa dos fatos, uma vez que esta ocorre apenas no plano ilusório. Não há versão única dos fatos. Não há narrativa derradeira para acontecimentos. E é precisamente porque estas são da ordem do impossível que nenhuma sociedade deixa esse passado abandonado à própria sorte. Ao menos não deveria.

Diferentemente da historiografia, a qual busca manter laços de casualidade; de cronologia, de periodização e consonância; a memória irrompe, muitas vezes, a despeito da volição individual. Mesmo adormecida, qual vulcão, a memória pode tornar-se explosiva (ROBIN, 2016). Esse aspecto pode ser evidenciado de muitas maneiras, mas é, por exemplo, na dimensão do testemunho que o recurso memorialístico irrompe sem pedir licença. Dizemos que o testemunho se enlaça à memória precisamente, como assevera Derrida (2015, p. 54), porque “[s]ó se testemunha lá onde se viveu mais tempo do que aquilo que acabou de acontecer”. Disso, decorre que “[p]or essência um testemunho é sempre autobiográfico: ele diz, na primeira pessoa, o segredo, partilhável e impartilhável do que me aconteceu, a mim, só a mim, o segredo absoluto do que estive em posição de viver, ver, entender, tocar, sentir e ressentir” (DERRIDA, 2015, p. 54). Esse ponto é crucial para o que empreenderemos de análise das narrativas sobre a ditadura sul-coreana na década de 1980. A centralidade do testemunho como índice de memória. Voltaremos a ele mais tarde.

Com efeito, no testemunho, a posição subjetiva é colocada em primeira pessoa e é incitada a narrar e rememorar acontecimentos passados. Conforme pontua Derrida (2015), só se testemunha o que se teve tempo suficiente para ultrapassar e rememorar, sem necessariamente elaborar. Essa falta de elaboração, de proposição de sentido, fica evidente quando o curso da memória entra na seara do trauma. Robin (2016) defende que um trauma pode cumprir um papel de “estabilizador de lembranças” (p. 31) por até mesmo séculos, uma vez que o trauma “[...] vai autorizar todos os tipos de distorções do episódio recalcado, e as lendas, que não puderam se inscrever na memória oficial, vão, no entanto, doravante, poder se misturar a outras histórias, meio reais, meio imaginárias” (ROBIN, 2016, p. 31). Pensemos em episódios da história brasileira, em como traumas vivenciados pelo povo se misturam em meio a tantas outras lembranças, um tanto irreais, um tanto verídicas de acontecimentos atribuídos a nós, sem, contudo, se apresentarem elaborados e analisados. O trauma da ditadura militar (1964-1985) é, sem dúvidas, um dos maiores estabilizadores de lembranças em que, a inscrição testemunhal das vítimas de abusos militares se mistura em meio a lendas construídas com perjúrios e cinismos em couro negro engraxado e uniforme camuflado. No caso da Coréia do Sul e dos abusos vividos em 1980 não é diferente. Ao contrário, a pesquisa que descrevemos neste manuscrito nasce precisamente por esse enlace que pode existir entre as ditaduras brasileira e sul-coreana, em que ambas puderam ser representadas e elaboradas a partir da dimensão fotográfica e literária, deixando entrever aspectos de história e memória que se recuperam *a posteriori*.

Contudo, apesar das evidentes marcas da memória no povo, o trauma da ditadura não parece mostrar-se efetivamente traumático, uma vez que não raro vê-se narrativas baseadas em traços propositadamente parcializados e versões abrandadas de horrores de violação dos direitos humanos. Como se o trauma da ditadura brasileira tivesse uma lembrança encobridora, borrando os

acontecidos nos porões e nas salas de tortura. Por lembrança encobridora, fazemos, necessariamente, referência ao pensamento psicanalítico freudiano, no que tange memória, trauma e sintoma. Freud problematiza em seu texto *Recordar, Repetir e Elaborar* (1914), que o processo de análise de um paciente envolve necessariamente momentos de retomada de acontecimentos traumáticos, situações que infligem adoecimento ao sujeito neurótico. O interesse central não é somente lembrar os fatos ocorridos, mas, sobretudo, os afetos associados a eles, no intuito de elaborá-los diante de uma possível incompreensão por parte do sujeito. Segundo o que observa Freud (1914, p. 149), muitas vezes, o analisando parece não recordar nada do que fora esquecido e reprimido. No lugar da *recordação*, contudo, vem a dimensão da *atuação*. Com efeito, “ele [o paciente] não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber que o faz” (FREUD, [1914] 2016, p. 149).

Continua Freud (1914) pontuando que “[q]uanto maior a resistência, tanto mais o recordar será substituído pelo atuar (repetir)” (FREUD, [1914] 2016, p. 150). À vista disso, o analisando repete em ato em vez de lembrar. Repete tudo aquilo que foi reprimido: inibições, atitudes reprimidas, recalques, traços de caráter condenados pelos pais, entre tantos outros. Além disso, destaca o psicanalista austríaco, o analisando repete todos os sintomas durante o tratamento junto ao analista, como se a compulsão à repetição, vazado em atuação, fosse um mecanismo de recordar as lembranças reprimidas. Desdobrando esse fragmento para um contexto mais amplo, a título de exemplificação, vemos com frequência em países – sobretudo da América Latina – que não se reconciliaram com seus traumas do passado, o retorno freudiano do recalcado, a partir de atuações de movimentos sociais específicos clamando a volta daquilo mesmo que causou os traumas e o recalçamento na nação e nos indivíduos. A atuação revela a compulsão à repetição. A lembrança dos traumas encontra-se encoberta.

Sobre esse recorte específico de momentos de ditadura militar em países de regime democrático, Robin (2016) assevera que se trata de uma repetição em oposição à rememoração. Muitas vezes, “[...] os povos não têm nenhuma responsabilidade no fato de ‘recalcar’, de esquecer no momento oportuno o que incomoda” (ROBIN, 2016, p. 36). Por outro lado, defende a historiadora franco-quebequense que o

[...] o excesso de memória seria da ordem da compulsão de repetição interditando toda reconciliação com o passado e toda distância crítica. A falta de memória também seria da ordem do recalque, pronta para voltar a atormentar um tecido social mal estabilizado e que “acreditava” poder fazer uma economia de sua relação com o passado. [...] penso que não memória justa, nem reconciliação total com o passado (ROBIN, 2016, p. 37).

Yerushalmi (2017, p. 16), por seu turno, assevera que “[u]m povo não pode esquecer o que ele não tenha primeiro recebido”. Em sua leitura sobre os usos da memória coletiva, o autor sentencia que “[...] todo verdadeiro aprendizado consiste em um esforço para lembrar-se do que foi esquecido” (YERUSHALMI, 2017, p. 14). Dessa forma, o esforço ativo para recordar, muitas vezes, pode incorrer no que Robin (2016) de “abuso da memória”, um excesso de memória que irrompe e que coloca em curso traumas e recalques que estabelecem as rotas da compulsão à repetição e atuação desenfreada. Um dos momentos em que se verifica um esforço – frequentemente institucional – de lembrar o que foi esquecido para dele obter formas de validação e apuração de responsabilidades são as chamadas *comissões da verdade* constituídas ao fim de regimes ditatoriais, por exemplo.

Comissões da verdade instituídas em contextos de pós-abuso infligidos a nações inteiras – Chile, África do Sul – podem exemplificar a matéria de que trata Robin (2016), no que tange ao excesso de memória. A compulsão à repetição não necessariamente implica em elaboração. Por outro lado, a falta de

memória – traço de recalque – abre espaço para uma repetição desenfreada, uma vez que as operações de recalque lançam mão de dois tempos: o recalque e o retorno do recalque. Portanto, aquilo que não se deseja enfrentar retorna invariavelmente em forma de sintoma. E quantos países latino-americanos não têm experienciado esses sintomas sociais nos últimos anos?

Pensando no contexto sul-coreano, vemos como essas feridas advindas dos anos de 1980 marcaram, sobremaneira, a história do país. Tanto que muito do que ocorreu durante esse período não foi alvo, por exemplo, de uma Comissão da Verdade destacada e dedicada ao massacre de cerca de duas mil pessoas, embora os dados oficiais contem que apenas duzentas pessoas perderam a vida na cidade de Gwangju, por exemplo. Parece-nos muito sintomático que um episódio tão sangrento e significativo da história moderna de Coreia tenha sido deixado à mercê da própria sorte, restando para a literatura e para a arte, as representações de memória e produção de sentidos. Para as guerras que a Coreia do Sul travou com o Japão, na década de 1950, já nos anos 2000, uma Comissão da Verdade foi destacada para apurar os abusos cometidos pelo Japão, dando especial foco aos abusos – muitos deles sexuais – cometido por soldados japoneses em terras sul-coreanas³. Contudo, no que diz respeito aos levantes estudantis que tiveram especial força em Gwangju, a apuração de responsabilidades e a condução dos culpados a penas à altura dos acontecimentos parece passar ao largo do que os registros fotográficos e outras fontes históricas remontam.

Como se houvesse, neste caso específico, mais que um recalque, um esquecimento notável associado e intencional. Robin (2016) lembra que o

[...] verdadeiro esquecimento talvez não seja o vazio, mas o fato de imediatamente colocar uma coisa no lugar de outra, em um lugar já

³ O relatório final da Comissão da Verdade na Coreia do Sul pode ser consultado em <http://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/coreia/index.htm>.

habitado, de um antigo monumento, de um antigo texto, de antigo nome. Ou ainda voltar atrás passando por cima de um passado recente, obliterado em favor de um mais antigo (ROBIN, 2016, p. 93).



Não há como dizer que acontecimentos como o retratado na fotografia⁴ acima não tenham ocorrido. Trata-se de um momento singular em que se mobilizou milhares de estudantes em prol de melhores salários, liberdade de imprensa, direitos sociais e emprego.

As várias pessoas ao redor de um núcleo compõem uma imagem que parece estar em camada. Como se as fileiras ao redor do centro fossem tecidos que envolvem um núcleo a ser protegido. Ao centro, vê-se a bandeira sul-coreana não hasteada, mas deitada. Segurando as quatro pontas, outros cidadãos que, em respeito ao que este símbolo representa, se colocam vibrando na mesma frequência dos tecidos que estão em camadas a poucos metros dali. Embora esta imagem seja um registro inegável do levante social ocorrido contra o regime político na década de 1980, seus rastros parecem estar esmaecidos.

⁴ Fonte: <https://asiasociety.org/korea/gwangju-uprising-divided-country-within-divided-peninsular>, acesso em junho de 2021.

Quase apagados. Ou sem espaço no corpo da história da Coreia do Sul. Não por negligência ou descaso. Ocorre, neste caso, quase um *esquecimento ativo*.

Nesse sentido, o esquecimento de que se trata, neste momento, é um tipo de esquecimento que se institui não como um descuido da memória. Um vacilo que a memória tenha tido, abrindo precedente para o esquecimento. Yosef Yerushalmi (2017) defende que, semelhantemente ao que o ser humano faz com a memória, portanto o esforço de tentar trazer à baila acontecimentos por vezes esquecidos, pode-se também fazer com o esquecimento.

Dito de outra forma, nós fazemos esforço para lembrar. No mesmo passo, podemos fazer o mesmo caminho para esquecer. O historiador americano acentua essa possibilidade a respeito do contexto do Holocausto e dos horrores da Segunda Guerra Mundial. Contudo, podemos entender como esse posicionamento também possibilita uma certa forma de esquecimento ativo de acontecimentos recentes e que, porque são da ordem de uma certa inibição.

Pudera, um acontecimento que coloca o Estado – neste caso, o Sul-coreano – como réu, parece não obter o mesmo espaço na memória coletiva, tanto quanto a guerra travada com o Japão, décadas antes, em que a posição clamada de vítima convence e obtém reconhecimento internacional. Quando o governo sul-coreano é quem abusou e exerceu força desproporcional para conter manifestantes, o esquecimento ativo parece uma ferramenta conveniente para suplantar formas de rememorar e não deixar de escrever e inscrever no presente corrente os males causados em nome das formas e instâncias de poder autoritários.

Bem por isso, é pela literatura e outras formas de arte que o direito à memória pode encontrar estofos para existir e testemunhar o que o esquecimento do tempo lhe permite recobrar.

À vista disso, é lícito afirmar que não se pode pensar em memória desvencilhada da ideia de esquecimento, como se a constituição de uma fosse

dependente e forjada nas tramas do outro. Derrida (2006) já chamava atenção para este fato. Segundo o filósofo, a memória é constituída de um conjunto infinito de espectros, fantasmas e traços de alteridade que atravessam o sujeito, constituindo, a um só tempo, arquivos e esquecimentos; fios de memória e de registros de apagamento; emaranhados heterogêneos que são, nada mais que a experiência de alteridade atravessando o humano.

Cumprе lembrar que, para Derrida (2001), a memória não é jamais um traço linear e objetivo. Em *Mal de arquivo* (2001), vemos que nem mesmo a memória individual é neutra, linear e inocente, retomando de maneira coerente e pura os acontecidos. Sendo atravessada pelo inconsciente – freudiano, acrescento eu – a memória derridiana será sempre, irremediavelmente, uma interpretação dos fatos. Uma ficção, uma narrativização que se forja no já-vivido, no já-testemunhado, como já destacamos no início desta seção com a proposição sobre o testemunho.

Sendo uma ficção, a memória será faltosa, obliterada, lacunar e incompleta. Se eu me lembro deste fato agora, é porque segundo antes eu havia esquecido. Se houve esquecimento, para me recordar, eu interpreto o vivido. E esta interpretação tem o irremediável atravessamento do inconsciente, do esquecimento e dos recalcamientos que incidem e insistem no sujeito neurótico.

Em suma, a matéria viva da memória não é um passado nulo e ocorrido, mas a narrativa que sobrevive ao esquecimento ativo do sujeito neurótico em rota de se desvencilhar dos recalcamientos de que são feitos sujeitos, povos, sociedades, países, culturas e histórias. Além, é claro, das estórias pessoais e, sobretudo, das democracias modernas.

Para sistematizar melhor esse breve esteio teórico ora cotejado, passemos, a seguir, para o capítulo com a análise da obra “*Atos Humanos*” (2021), de Han Kang, além de outros registros sobre o contexto histórico-social de que trata a autora na obra.

3 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: ATOS HUMANOS



Acima, os traços e as cores não deixam dúvida: trata-se de um quadro⁵ do pintor espanhol Pablo Picasso. Pintado entre 1950 e 1953, o quadro retrata as atrocidades ocorridas durante a Guerra da Coreia (1950-1953). A pintura, incômoda e extremamente viva, está dividida em dois planos. O da esquerda, mulheres nuas, vulneráveis e desarmadas, envoltas por crianças – nascidas ou nos ventres – se voltando para o outro plano da pintura. À direita, uma massa cinzenta de pernas, escudos, espadas, armas, armaduras e violência se projeta, em oposição, ao lado esquerdo. O que há de fragilidade e vulnerabilidade à esquerda, há de belicismo e ameaça à direita. A representação de Picasso incide sobre a intervenção americana extremamente violenta na Guerra da Coreia, matando uma porção de civis, muitos deles mulheres e crianças indefesos e sem meios de proteção ou revide.

⁵ Quadro *Massacre na Coréia* (1950-53), do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973).



Quando, há pouco, afirmamos com Robin (2016, p. 37) que “a falta de memória também seria da ordem do recalque, pronta para voltar a atormentar um tecido social mal estabilizado e que ‘acreditava’ poder fazer uma economia de sua relação com o passado”, assim o fizemos precisamente por compreender a partir dos arquivos a constância do recalque que pode voltar a desestabilizar a sociedade. Distantes em três décadas, o que fora representado e visto em 1950, retorna em 1980, nas ruas de Gwangju, em outro cenário, outra circunstância, mas fazendo fremir as estruturas de que são feitos os traumas coletivos, como se vê na fotografia anterior⁶, de autoria desconhecida.

Também apoiadas pelos Estados Unidos, as forças armadas sul-coreanas utilizam da mesma desproporção de violência para conter os levantes populares de Gwangju. Civis desarmados, semelhantes às mulheres nuas de Picasso, se mostram vulneráveis e rendidos ante a um soldado armado que os pressiona contra uma fachada. Diferentes tempos. Diferentes memórias. Traços compartilhados. O retorno do recalco?

⁶ Fonte: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/4557315.stm>, acesso em 2021.

Não se sabe ao certo. Mas os arquivos nos deixam imaginar. E a literatura nos deixa narrar. E é o que fez Han Kang na obra *Atos Humanos*. O romance se organiza em seis capítulos. Cada capítulo é narrado por uma personagem diferente. Essa miscelânea de vozes é conclamada precisamente para narrar diferentes pontos de vista do mesmo acontecimento: um levante de estudantes que foi violentamente reprimido pelo exército na cidade de Gwangju, em maio de 1980. Dongho, de apenas quinze anos, é uma das vozes que narra – e é narrado – no romance. A busca por seu melhor amigo, em meio a dezenas de corpos de jovens e estudantes é um dos pontos que abre o olhar do leitor para se sensibilizar sobre a história, muitas vezes, alheia ao público fora do contexto sul-coreano. O mosaico de vozes também conta com a participação de um narrador-morto, em seu segundo capítulo – “Fôlego preto”. Um jovem, Jungdae Park, que perdeu a vida nas mãos dos representantes do exército e que passa a narrar os acontecimentos a partir de uma perspectiva extracorpórea.

Sua participação no mosaico polifônico de narradores se principia a partir da cortante sentença: “[n]ossos corpos estavam empilhados uns sobre os outros, em cruz” (KANG, 2021, p. 41). O capítulo que é aberto por essa asserção se configura como um fluxo de consciência coeso e único. É pura rememoração da vida que ele viveu antes e depois de ser assassinado pelas forças armadas. Sendo memória de um acontecido, um episódio traumático, não podemos encarar de outra forma que não um capítulo inteiro em forma de testemunho. Um testemunho do já-vivido. Um testemunho singular, como se verá adiante. O narrador-morto expõe:

[m]eu corpo, junto com os outros corpos, foi carregado, balançando e, silêncio. De tanto derramar sangue, meu coração parou, e o meu rosto, que ainda continuou a verter sangue, mesmo depois de o coração ter parado, estava fino e transparente como papel. Pareceu ainda mais desconhecido, pois foi a primeira vez que vi meu rosto de olhos fechados (KANG, 2021, p. 41).

Se dissemos há pouco que não há como não compreender o breve relato acima como testemunho é formalmente pelo caráter que esse testemunho desenvolve perante o estatuto que lhe confere a literatura. Se parece absurdo um narrador-morto contar os instantes de sua morte já estando morto, parecemos menos absurdo quando a literatura se encarrega de caracterizar esse testemunho do narrador-morto como a voz que tem potência de veicular o que seria inaudível de outra forma. Dito de outra maneira, vemos com Derrida (2015) que

[a] literatura serve de testemunho do real. A literatura simula, por um excedente de ficção, outros diriam de mentira, passar por um testemunho real e responsável pela realidade histórica – sem, no entanto, assinar esse testemunho, visto que é próprio da literatura o narrador não ser o autor de uma autobiografia (DERRIDA, 2015, p. 80).

O que chama atenção é precisamente que o relato do narrador-morto de Kang (2021) é o que fragmenta o testemunho autobiográfico. Se para contar a própria história é preciso estar vivo, em Kang (2021), o testemunho excede o limite corpóreo e ganha força notadamente porque não se vive mais a vida narrada. Em outras palavras, a potência do testemunho ganha força, uma vez que quem testemunha é o único que pode enunciar em nome da própria morte: a vítima assassinada. É porque ele é vítima e narrador, que seu relato de um já-vivido ganha estatuto de relato incontestável. Posto que a morte não pode mais lhe acontecer – uma vez já ocorrida – o lamento do narrador-morto é a instância derradeira da testemunha que conta em primeira pessoa os horrores vividos. E não somente isso. Vive uma sobrevida que lhe garante a possibilidade de se observar de fora e narrar, para além do instante da morte, o que lhe fazem com seu corpo já sem vida e os restos mortais de tantos outros jovens que morreram em circunstâncias semelhantes. Diz Jungdae Park:

[m]eu corpo continuou a se decompor. Dentro das chagas que se abriram, aglomeravam-se cada vez mais mosquinhas. As moscas-varejeiras pousadas nas pálpebras e nos lábios moviam-se lentamente, esfregando as patinhas pretas e finas. Ao pôr do sol, que emanava raios cor de laranja, por entre os galhos das copas do bosque de carvalhos, eu, cansado de pensar na irmã, agora comecei a pensar neles. Onde estarão agora aquele que me matou e matou a irmã? (KANG, 2021, p. 45).

A grandeza dessa possibilidade de acesso ao testemunho de uma vítima é que dá um tom de disruptura a este segundo capítulo da obra *Atos Humanos* (2021). Derrida (2015), refletindo sobre a obra de Maurice Blanchot - *O instante de minha morte* (2002) - é taxativo: “[n]ão se pode testemunhar pela testemunha que testemunha sua morte, mas inversamente não posso, não deveria poder, testemunhar a minha própria morte, salvo e somente a iminência de minha morte, sua instância como *iminência diferida* (DERRIDA, 2015, p. 55, grifos do autor). Com a devida reverência à obra de Derrida, vemos como a literatura de Kang, no hiato que se forma entre realidade e ficção, entre ditadura sul-coreana e a voz de um personagem fictício, cria singularmente aquilo que Derrida propõe (im)provável: o testemunho da própria morte. À vista disso, vê-se como a potência da criação literária de Kang alcança o mais improvável: fazer-se voz daqueles que não puderam testemunhar a *iminência* de sua morte, dado que a morte se constituiu como *acontecimento*, afinal “[...] só se testemunha lá onde se viveu mais tempo do que aquilo que acabou de acontecer” (DERRIDA, 2015, p. 54). E em *Atos Humanos*, Jungdae Park pode, literariamente, viver – não vivo – mais que o que lhe ocorreu.

Ainda em nosso gesto de leitura, a potência do testemunho da própria morte ganha mais força quando analisamos a criação literária à luz do acontecimento histórico. Blanchot (2002), ao testemunhar a iminência de sua morte afirma: “era isto, a guerra: a vida para uns, para outros, a crueldade do

assassinato” (BLANCHOT, 2002, p. 19). Em Kang (2021), vemos como o segundo caso apontado por Blanchot (2002) se delinea cruelmente.

Com efeito, para acessar os efeitos de sentido de uma estrutura literária como a erguida por Kang (2021) não somente o trabalho com a história oficial deve ser o norte. Ao contrário, é na potência dos arquivos que a emergência de fatos, acontecimentos e versões garantem que o tempo vivo da memória possa fazer morada no presente contínuo e na promessa de futuro. Para o massacre de 1980, os registros de arquivos fotográficos são lastros da memória que parecem sucumbir ao tempo e à falta de manifestação de autoria. Dito de outro modo, vemos como as fotografias do massacre de Gwangju são o que sustenta a memória daqueles que, diferentemente de Jungdae, não conseguem testemunhar os horrores do massacre *a posteriori*. Na fotografia abaixo⁷, integrantes do exército sul-coreano arrastam um corpo de um jovem já sem vida em plena calçada à luz do dia. A morte do jovem é consequência direta do uso excessivo de força e da truculência de soldados para conter jovens que reivindicavam direitos e melhores condições de vida e emprego em meio a uma ditadura.

⁷ Fonte: <https://cepsongunbr.com/2020/05/18/ha-40-anos-o-governo-sul-coreano-massacrava-seu-povo-em-kwangju/>, acesso em junho de 2021.



Ao observar a força deste arquivo, vemos que a potência do relato de Jungdae ganha mais fôlego, como se a voz que se extinguiu junto com este jovem, se somasse a tantas outras e fosse parar no intenso fluxo de consciência do narrador-morto. Jungdae é a voz deles. O corpo, arrastado sem o menor cuidado, é manuseado por três soldados sob a atenta direção de um quarto, à direita da foto. O comando dele se adiciona à expressão sisuda e à mão que aponta ao cadáver. Além de um morto e soldados, há quatro civis que observam ao fundo, dois deles com atenção, a operação que se desenvolve. A falta de destreza dos soldados convoca o olhar. Como se eles soubessem tirar a vida do corpo, mas não soubessem o que fazer depois. Embora parecessem não saber o que fazer, Jungdae Park, o narrador-morto, nos conta o que eles efetivamente faziam, na narrativa de Kang, por meio de seu testemunho:

Senti vergonha e ódio do meu corpo, que estava enfiado debaixo do alto pagode de corpos, como um animal. Sim, a partir daquele momento, comecei a odiar meu corpo. Os nossos corpos, que foram jogados e empilhados como pedaços de carne. Os rostos sujos, que se decompunham e emanavam maus cheiro sob a luz do sol (KANG, 2021, p. 47).

O narrador-morto sente ódio do próprio corpo a partir do que os soldados fizeram com ele. Quantas seriam as pessoas que, semelhante a Jungdae, passaram a sentir ódio do próprio corpo após o instante de morte em Gwangju? Nunca saberemos. O fato é que a grandeza da potência literária de Kang (2021) ganha proporção porque encontramos nos arquivos o lastro histórico daquilo que o (res)sentimento explode em sentidos. Além disso, colocamos especial relevo aos arquivos existentes do massacre de 1980 na Coreia do Sul para contação de histórias e estórias, justamente porque, como assevera Robin (2016),

[h]á acontecimentos que não deixam traço algum nos arquivos, ou cujos arquivos foram destruídos ou perdidos, e mesmo de há algumas testemunhas, ninguém está aqui para corroborar seus frágeis dizeres. Há acontecimentos que deixam traços em cujos arquivos são conservados, mas nenhuma narrativa lhe é incorporada, porque elas não interessam a ninguém, a nenhum historiador, a nenhum curioso. As pilhas e caixas de arquivos estão à espera, mas ninguém para abri-los ou consultá-los. Eles não são nunca abertos, nem consultados, porque ninguém apareceu para tirar os seres do anonimato e os fatos da submersão, para fazer a história daquilo que um dia aconteceu (ROBIN, 2016, p. 86).

De fato, há arquivos que ninguém incorpora narrativas. Há arquivos que ficam à deriva em busca de sentidos. Assim como há também narrativas pessoais que buscam chancela nos arquivos históricos como forma de referendar percepções subjetivas de acontecimentos sociais imensos. A memória em busca de sentido. O esquecimento em rota de colisão com o apagamento. A vida que se faz e se desfaz. Mas que com a força de testemunhar e a ousadia da literatura de nomear o impossível, traz à tona na ficção o que a realidade, muitas vezes, se recusa a reconhecer. Se, por um lado, há acontecimentos que não deixam traço algum, por outro, há aqueles que não cessam de se inscrever, como os períodos ditatoriais. E estes períodos se marcam não pelas feridas que deixam abertas, mas pela ausência de

possibilidade de manter um corpo e nele cultivar feridas e memórias, expondo por ele os nossos *Atos Humanos*, sejam estes para o bem ou para o mal.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Atos Humanos* (2021), de Han Kang, nos convida à reflexão sobre a dimensão da autoridade em regimes ditatoriais. Por meio de uma narrativização de histórias de várias personagens, em maio de 1980, na Coreia do Sul, temos acesso à sucessão de acontecimentos que se desenrolaram sob o comando do ditador Chun Doo Hwa. O romance de Kang (2021) é extremamente rico e parte de uma perspectiva polifônica para relatos de memória e (res)sentimento de diferentes personagens em momentos diferentes do levante estudantil que resultou na morte de cerca de duas mil pessoas.

Por limitação de espaço, focamos nosso crivo analítico na singular forma de Kang (2021) em trabalhar a noção de testemunho. A partir de Derrida (2015), pudemos perceber como a experiência extracorpórea de Jungdae consegue conferir uma dimensão outra de sentido para testemunho de morte, especialmente, porque não se pode ouvir os testemunhos de quem já não está mais em vida. Contudo, na literatura, a medida do impossível torna-se pensável e tangível. Assim, temos acesso ao que, antes, desafiava a lógica da vida: o testemunho de um narrador-morto. Contudo, nosso olhar central não procurou apenas destacar a proporção singular do testemunho em Kang (2021), mas como essa estrutura narrativa deve ser lida e ressignificada a partir dos registros históricos e arquivos disponíveis. A partir dessa ótica, vemos que o romance de Kang (2021) é muito mais alinhado à perspectiva da memória – e do (res)sentimento – do que, necessariamente, somente uma contação de estórias tendo como pano de fundo o massacre de Gwangju.

Retomando a pergunta de pesquisa feita no início, são, portanto, os instantes de memória que ressignificam a obra de Kang (2021). É porque a memória é convocada como uma forma de conter o esquecimento, o apagamento, a anistia de crimes contra a humanidade que podemos atribuir um valor ainda maior ao escrito de Han Kang. Posto que projeta a dimensão da memória coletiva dos sul-coreanos para além das margens da Coréia do Sul que o romance marca sua relevância histórica. Além disso, é porque tira a poeira de arquivos que, de outro modo, ficaram à mercê do tempo e do esquecimento, *Atos Humanos*, em si, testemunha por dezenas de vidas que passaram décadas de história sem direito à memória. Eis um dos caminhos de conciliação com os (res)sentimentos: testemunhos.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. *L'instant de ma mort*. Paris: Gallimard, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, (1995) 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Demeure*: Maurice Blanchot. Paris: Galilée, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Demorar*: Maurice Blanchot. Tradução: Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: UFSC, (1995) 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FREUD, Sigmund (1914). Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KANG, Han. *Atos humanos*. Tradução de Ji Yun Kim. São Paulo: Editora Todavia, 2021.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

YERUSHALMI, Y. H. *Usos do esquecimento: conferências proferidas no colóquio de Royaumont*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

Recebido em 15/07/2021.

Aceito em 28/09/2021.

O ARQUIVO LITERÁRIO E A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA: CONTOS INÉDITOS DE UMA VOZ ESQUECIDA DE MINAS

THE LITERARY ARCHIVE AND CONTEMPORARY FICTION: UNPUBLISHED SHORT STORIES FROM A FORGOTTEN VOICE FROM MINAS

Emânia Aparecida Rodrigues Gonçalves¹

Moema Rodrigues Brandão Mendes²

RESUMO: O estudo de arquivos literários oportuniza uma abordagem crítico-genética sobre o texto em versão original e sobre o processo de criação autoral. O objetivo deste artigo é apresentar parte da pesquisa de doutorado, em desenvolvimento, cujo objeto de investigação é composto por contos inéditos, manuscritos, guardados nos arquivos da escritora mineira Maria de Lourdes Abreu de Oliveira (1934-), que contemplam o espaço urbano de Juiz de Fora nas décadas de 1950, 1960, 1980, e 2000. O embasamento teórico deste estudo fundamenta-se, principalmente, nas considerações de Aloisio Arnaldo Nunes de Castro, Almuth Grésillon, Cecília Almeida Salles, Jacques Derrida, Louis Hay, Maria Zilda Ferreira Cury, Maurice Halbwachs, Philippe Artières, Philippe Willemart, além de outros teóricos que dialogam com o tema em questão. Como resultados parciais da pesquisa realizada até o momento, entende-se a necessidade de valorizar a preservação de um arquivo, assim como reconhecer a importância da produção intelectual regional para preservação da memória individual e coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo literário; Manuscrito; Conto; Maria de Lourdes Abreu de Oliveira.

ABSTRACT: The study of literary archives provides an opportunity for a critical-genetic approach to the text in its original version and to the authorial creation process. The objective of this article is to present part of the doctoral research, in progress, whose object of investigation is composed of unpublished stories, manuscripts, kept in the archives of the Minas Gerais writer Maria de Lourdes Abreu de Oliveira (1934-), which contemplate the urban space

¹ Mestra em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – Brasil. Doutoranda em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5288-1343>. E-mail: emaniarodrigues@yahoo.com.br.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Memória e Acervos Literários na Fundação Casa de Rui Barbosa – Brasil. Professora titular do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4504-407X>. E-mail: moemarmendes@gmail.com.

of Juiz de Fora in the 1950s, 1960s, 1980s, and 2000s. The theoretical basis of this study is based mainly on the considerations of Aloisio Arnaldo Nunes de Castro, Almuth Grésillon, Cecília Almeida Salles, Jacques Derrida, Louis Hay, Maria Zilda Ferreira Cury, Maurice Halbwachs, Philippe Artières, Philippe Willemart, in addition to other theorists who dialogue with the theme in question. As partial results of the research carried out so far, it is understood the need to value the preservation of an archive, as well as recognizing the importance of regional intellectual production for the preservation of individual and collective memory.

KEYWORDS: Literary archive; Manuscript; short stories; Maria de Lourdes Abreu de Oliveira.

1 INTRODUÇÃO

[...] o manuscrito recobre uma zona de segredo, de desejo obscuro, alguma coisa da face noturna da obra que gostaríamos de colocar ao abrigo dos olhares indiscretos e *voyeurs* e, ao mesmo tempo expor à luz do dia para comunicá-lo aos espíritos sutis. Da parte do pesquisador, há um desejo de comunhão: compartilhar do segredo da criação, descobri-lo e transformá-lo em conhecimento (GRÉSILLON, 2007, p. 14).

A partir da recolha de textos manuscritos da escritora mineira Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, foi possível selecionar dez narrativas curtas, produzidas em épocas distintas, que eternizam a memória da cidade de Juiz de Fora em Minas Gerais. A partir da pesquisa de doutoramento desenvolvida, objetiva-se produzir uma edição príncipes dos contos inéditos para tornar público o que ora encontra-se guardado no silêncio dos arquivos.

Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, mineira de Maria da Fé, conquistou vários prêmios importantes na área da literatura, como o prêmio *João-de-Barro*, com o livro *O menino da ilha* (1991), obra traduzida para o francês e inglês que, no momento, aguarda contrato de publicação em ambos os países. Outra aquisição foi o prêmio *Bloch*, com o romance *Antigamente, no porão* (1969), seguido de diversas outras produções como alguns contos que, posteriormente, possibilitaram a organização da antologia, *Colar de contos premiados*, organizado por Mendes (2006). A produção literária de Maria de Lourdes apresenta uma diversidade de gêneros tais como crônicas, contos, romances,

ensaios críticos sobre teoria literária e outras indicadas para o público infantil e infantojuvenil.

Nascida no ano de 1934, a escritora constituiu família na cidade de Juiz de Fora na qual se casou e teve dois filhos. Iniciou sua produção, seguida de publicação em 1957. Maria de Lourdes possui uma formação acadêmica significativa tendo graduando-se em Letras Clássicas, na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); e concluído o Mestrado e o Doutorado em Ciências da Literatura, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Como educadora exerceu a função de professora na Rede particular de Ensino, em Juiz de Fora e na rede universitária após ter obtido êxito em um concurso na UFJF, na qual, ao longo dos anos, assumiu cargos importantes. Atuou como professora e coordenadora do programa de pós-graduação em Letras do Centro de Ensino de Juiz de Fora³, lugar em encerrou sua carreira de docente no ano de 2017.

Atualmente, dedica-se à Literatura e suas últimas publicações foram: *Os sete desafios no outro lado da ilha* (2017), o romance *Nem tão claro enigma* (2018) e conto *O garoto que tinha asas nos pés* (2018) – publicado em uma antologia com selo da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP/2018).

A obra de Maria de Lourdes Abreu de Oliveira é ainda pouco conhecida no meio acadêmico, bem como a sua participação no cenário literário local, regional e nacional, por isso, percebe-se a necessidade de divulgação de sua produção, assim como a necessidade de trabalhar os prototextos de manuscritos inéditos que aguarda estabelecimento adequado para, então, disponibilizá-los para o público leitor, como para pesquisadores e estudiosos da obra da oliveiriana.

³ Em 2020, passou a Centro Universitário Academia (UniAcademia).

Os contos inéditos em versão manuscrita constituem parte do arquivo pessoal da escritora, doado em setembro de 2018, ao Museu de Arte Murilo Mendes, administrado pela Universidade Federal de Juiz de Fora, (MAMM/UFJF) sob a tutoria e curadoria da pesquisadora Moema Mendes. Considerando o fato de que os contos se encontram em estado de inéditos no fundo da titular no MAMM, julgamos necessário apresentar uma breve descrição física do material, a fim de registrar a importância da preservação do texto em suporte papel e ressaltar a importância da conservação de um arquivo para manter viva a memória de um lugar, de uma história ou de um indivíduo.

A descrição física dos documentos em estudo se dá, inicialmente, pela reunião de sete dos contos selecionados em uma encadernação que contempla outros contos e crônicas, produzidos pela escritora (todos datiloscritos), depositados no referido Museu. Os outros três textos, que compõem o *corpus* da pesquisa, estão em folhas avulsas, algumas manuscritas autógrafas e outras datiloscritas, guardadas no arquivo pessoal da escritora, em sua residência. A dimensão dos documentos são de 32cm de largura x 22cm de comprimento; os *fólios* não possuem pautas; cor bege com manchas amarelas, folhas com marcas de dobras, todas legíveis em bom estado de conservação.

2 ARQUIVO SILENCIADO PELO TEMPO: A DESCOBERTA DO INÉDITO

Há que se ressaltar, ainda, o fato de que acervos em papel – compreendidos pelas coleções bibliográficas, documentais e de obras de arte em suporte de papel – representam, em termos quantitativos, um dos maiores estoques informacionais e culturais do país. De modo paradoxal, constatamos essa carência de estudos o que ratifica a proposição de investigar as ações da sociedade em preservar, conservar e restaurar essa significativa parcela do patrimônio cultural brasileiro (CASTRO, 2010, p. 33).

Ao estudar o arquivo literário da escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, percebemos, em um primeiro momento, que a autora não tinha uma preocupação de preservação dos seus textos manuscritos, uma vez que, para

manutenção de um arquivo e preservação da integridade do papel, são necessários cuidados específicos. No entanto, a partir do momento em que houve a pesquisa arquivística, desenvolvida pela estudiosa Leila Rose Márie Batista da Silveira Maciel, intitulada *Uma experiência de vida: Maria de Lourdes*

Abreu de Oliveira (2000)⁴, sobre obra e vida da escritora, esta passou a ter um novo olhar sobre a necessidade de manter seu arquivo como fonte de pesquisa e, para tal, passou a preocupar-se em destinar aos seus documentos um cuidado necessário de preservação, culminando na doação de parte do seu acervo literário ao Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM).

Os contos inéditos da escritora mineira, objeto de estudo ao qual nos dedicamos, estavam depositados em seu arquivo, por essa razão usamos, metaforicamente, a expressão “arquivo silenciado pelo tempo”, haja vista que esses textos estavam guardados e segredados e, somente a partir da localização, acessibilidade e autorização, serão apresentados ao público leitor, (re)significando uma escrita ora desconhecida. Considerando que nosso trabalho investigativo é a partir de um arquivo, apresentaremos, neste artigo, estudos destinados à contextualização da importância de preservação, manutenção e valorização de um acervo para construção de uma memória.

O arquivo de vida, realizado pela própria escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, permite que alguns pesquisadores se dediquem ao estudo de seu acervo literário. A estudiosa Leila Rose afirmou, em entrevista coletiva à escritora Maria de Lourdes, realizada no MAMM, que, em sua pesquisa de

⁴ A pesquisadora Leila Rose Márie Batista da Silveira Maciel desenvolveu a Dissertação de Mestrado intitulada *Uma experiência de vida: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira* (2000) no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF) antes do reconhecimento do Curso de Mestrado em Letras pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), vinculada ao Ministério da Educação (MEC) e responsável pela avaliação e funcionamento de todos os Programas de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do país. Para validar sua titulação, após o reconhecimento do Curso, a pesquisadora foi orientada a rerepresentar a pesquisa que intitulou *Leituras intertextuais em Corpo estranho, De olhos fechados e Menino da ilha* (2004) – que consta informação no banco de teses da Capes (CAPES, 2020. NÃO PAGINADO).

Mestrado, havia estudado algumas das obras da autora, e, além disso, havia feito um estudo de seu arquivo, posteriormente devolvido de maneira organizada à proprietária. Na ocasião, a pesquisadora afirmou “A partir daí, pude observar que cada obra tinha uma história, um início, uma gênese” (OLIVEIRA, 2016, p. 102). Diante dessa colocação da estudiosa, Maria de Lourdes se pronunciou:

Digo sempre que [Leila] me salvou da fogueira porque somente uma pesquisadora conseguiria arrumar a desorganização que era meu arquivo, uma vez que nunca tive preocupação em montar uma memória. Escrevo porque gosto, porque é essencial na minha vida, mas nunca me preocupei em organizar cartas, documentos etc. Leila colocou em ordem o que sobrou daquilo que foi guardado (OLIVEIRA, 2016, p. 102).

Philippe Artières (1998), em seu artigo “Arquivar a própria vida”, faz uma reflexão sobre o que comporia o arquivo da nossa vida se resolvêssemos organizar todos os elementos de registro de nossa existência e aponta que toda nossa vivência e experiência de vida deixam algum registro escrito. Fazemos uma triagem desses elementos — guardamos alguns e desfazemos de outro — de maneira voluntária e/ou involuntária. Voluntária no sentido de que, ao guardarmos algumas coisas e descartarmos outras, seja por que motivos forem, estamos selecionando algo e, por outro lado, involuntária quando alguém seleciona por nós.

Artières (1998, p. 9) apresenta o questionamento: “Por que arquivamos nossas vidas?” e responde, num primeiro momento, de forma simplista “para responder a uma injunção social” e depois apresenta uma reflexão mais profunda de que os papéis são a história de um ser, sua identidade e enfatiza “*O anormal é o sem-papéis*” (ARTIÈRES, 1998, p. 10).

O autor aponta a relevância da escrita pessoal a partir de fins do século XVIII. Acrescenta que, a partir do século XIX, houve a valorização da escrita autobiográfica pelo mercado editorial. Paralelo a essa valorização, destaca

também a mudança em relação ao estatuto dos manuscritos de escritores famosos, como Victor Hugo, o primeiro a doar seus manuscritos à Biblioteca Nacional da França, inaugurando uma visão especial sobre os arquivos. Destaca, ainda, que a escrita ocupa um lugar singular na vida das pessoas, uma vez que nossa existência é comprovada por papéis nos arquivos. Os documentos, por exemplo, são registros que precisam ser arquivados e têm seu devido valor social e, portanto, devem ser bem guardados e organizados. Exemplifica um currículo como representação de uma autobiografia resumida – que deve ser bem organizada cronologicamente.

Além dos documentos, Artières (1998) destaca a importância e a representatividade de um arquivo de fotografias que guarda as histórias das pessoas e a representatividade dos momentos da vida de cada um. Momentos significativos, pois cada foto refere-se a uma experiência de vida. Discute, também, sobre os registros de um diário íntimo que guarda as lembranças do passado, bem como, dos arquivos de cartas e bilhetes ou das heranças escritas de um ente querido. Segundo o autor:

[...] o dever de arquivar as nossas vidas é onipresente na nossa sociedade. Quer seja na vida diária, no espaço social (por exemplo na escola) ou na esfera familiar, ou ainda no quadro de práticas científicas ou comunitárias, devemos nos entregar com frequência a esse exercício (ARTIÈRES, 1998, p.12-13).

Artières (1998) apresenta uma visão positiva sobre o arquivo pessoal e suas interferências sociais. Já o filósofo Jacques Derrida (2001), em sua obra literária *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, apresenta uma reflexão sobre o arquivo como *locus* da memória, dos registros do passado, da história, com base nas descobertas freudianas, que trouxeram amplas repercussões sobre essas questões. Os conceitos elaborados por Freud a partir da descoberta

do inconsciente, tais como: repressão, censura, negação, podem esclarecer o que na concepção de Derrida está determinado como um “mal de arquivo”.

Para o filósofo, depois da Psicanálise, não é possível ter uma visão ingênua sobre a memória. Os arquivos e registros históricos guardam o passado consciente e inconsciente dos fatos. Segundo o autor, “o arquivo não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22).

Derrida aborda sobre a dupla raiz do vocábulo *arkhê*, que pode ser entendida no sentido físico, ou seja, de origem, de começo e, também, pode ser vista como comando, como aquele que guarda e controla. Esses significados linguísticos, na visão do autor, delineiam uma unidade de interesses históricos sociais, uma vez que determinam a relação entre o poder e o arquivo. Quem detém o poder controla o arquivo, pois dispõe das informações e as organiza, constrói uma história embasada não na verdade, mas sim em interesses políticos imediatos.

Essa relação entre arquivo e poder remete, na visão de Derrida (2001), à “pulsão de morte que não é um princípio. Ela ameaça de fato todo o principado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 23). O poder está permanentemente arquivando e destruindo o arquivo, assim como a pulsão de morte, que também está permanentemente arquivando e apagando as lembranças.

Entendemos que, diante das reflexões propostas por Derrida, a repressão advinda do poder possibilita o “mal de arquivo”, ou seja, o esquecimento e o apagamento da memória e a autonomia de quem reproduz por meio das evidências materiais os elementos que compõem um arquivo, seja ele pessoal ou público.

Os apontamentos de Philippe Artières e de Jacques Derrida sobre a concepção de arquivo trazem a necessidade de refletir sobre a custódia desse elemento. A obra *O arquivo e o lugar: custódia arquivística e a responsabilidade pela proteção aos arquivos*, de Margareth da Silva (2016), traz uma abordagem sobre o assunto de forma a contribuir para o entendimento e a relevância dessa discussão, pois, segundo a autora, “para os pós-modernos, os arquivos na era da informação são arquivos ‘sem muro’” (SILVA, 2016, p. 17).

A pesquisadora afirma que, atualmente, o arquivo passa ser visto como um lugar que preserva e dá acesso, como parte constitutiva do regime democrático e como elemento ativo na vida dos cidadãos. Diante disso, acentuam-se as discussões sobre a responsabilidade jurídica pela proteção de um arquivo que está assegurado sob a custódia de determinada pessoa ou instituição, porquanto mais do que ser responsável pelo controle físico de documentos, a custódia é um ato que atesta a sua autenticidade, uma vez que:

Arquivos são historicamente materiais sujeitos a várias ameaças e riscos. As tradicionais ameaças à integridade dos fundos, como perda, dispersão, desmembramento e destruição, motivados por guerras, conflitos, mudanças políticas, desastres ou incúria administrativa, atualmente são acrescidas da obsolescência tecnológica e da vulnerabilidade intrínseca dos materiais digitais, que afetam sua credibilidade e integridade, impossibilitando seu acesso e uso no presente e no futuro (SILVA, 2016, p. 20).

A pesquisadora Margareth Silva (2016), assim como Derrida (2001), explora os sentidos possíveis para a palavra “arquivo”, que, segundo ela, envolve uma gama de sentidos, tais como: a instituição, o mobiliário e o conjunto de documentos, bem como a palavra custódia, que pode ser entendida como: guarda, proteção e prisão – alguns dos quais estão relacionados com a função de preservação dos arquivos. Portanto, a autora afirma que “analisar a

custódia, antes de tudo significa entender como o próprio conceito de arquivo foi construído ao longo do tempo” (SILVA, 2016, p. 20).

De acordo com o estudo realizado pela pesquisadora acima citada, no que diz respeito à “custódia de arquivo”, desde o século XIX, esse termo teve sua importância diminuída e, em algumas situações, considerada praticamente irrelevante. Tendo sido vinculada apenas à ideia de guarda física e armazenamento de documentos sem serventia. Tal denominação só permaneceu porque a própria característica dos documentos e dos arquivos precisam considerar um lugar determinado, com autoridade e responsabilidade por sua preservação, a fim de que os documentos sejam protegidos contra qualquer forma de manipulação, adulteração, perda ou subtração.

A autora enfatiza que, além da responsabilidade jurídica pela proteção, a custódia é um conceito fundamental em qualquer definição de arquivo, pois estar arquivado significa estar em um lugar com finalidades específicas, como: manter o vínculo arquivístico entre os documentos, ou seja, assegurar sua preservação em conjunto, e garantir a sua segurança, de modo que possam ser acessados e utilizados como documentos autênticos, seja para fins de prova ou de referência.

Diante de tais considerações sobre o termo “custódia” e sua relevância em se tratando de arquivos, enfatizamos a importância da autora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira ter concedido ao MAMM a guarda de seu acervo pessoal e literário, custodiado por Moema Rodrigues Brandão Mendes, assegurando condição para a preservação e o acesso dos documentos arquivísticos para pesquisa. Silva (2016) elucida que os conceitos de arquivo e custódia se relacionam, diretamente, com os significados dos termos “conservação” e “preservação” (muitas vezes sinônimos), os quais exprimem o significado de manter em bom estado, sem alterações ao longo do tempo, e em segurança, e, portanto, são complementares ao sentido de arquivo e custódia.

Para compreender a importância do estudo de um arquivo na Literatura, destacamos o pensamento de Louis Hay (2003, p. 73): “A literatura saiu dos arquivos, e os pesquisadores abriram os olhos para este espaço onde a obra do escritor torna-se obra de arte”. Segundo o pesquisador, os livros impressos podem circular pelo mundo inteiro, porém o manuscrito é único e, muitas vezes, bem guardado em lugares nem sempre de fácil acesso. Os manuscritos literários registrados em suporte papel ainda guardam sua importância como objeto de pesquisa sob a perspectiva de que a melhor compreensão de uma obra não deve se restringir apenas ao texto publicado, ou disponibilizado em meios digitais, como se as versões impressa e digital fossem definitivas e únicas. E sobre a pesquisa a partir das fontes primárias, Almuth Grésillon (2007) declara:

[...] a crítica genética definiu progressivamente seu objeto próprio: os manuscritos de trabalho dos escritores enquanto suporte material, espaço de inscrição e lugar de memória das obras [...]. Da parte do autor, há, indiscutivelmente, um desejo ambivalente e mascarado de retenção e de exibição: guardar esses fragmentos mais pessoais da escritura, conservar para uma glória póstuma incerta esses testemunhos da solidão criadora, esses sinais do risco absoluto, do erro, da rasura e dos fracassos (GRÉSILLON, 2007, p. 12).

O fascínio pelo estudo da Crítica genética está relacionado à dicotomia apresentada por Grésillon (2007) ao considerar que o estudo dos manuscritos de uma obra desperta a curiosidade que perpassa pela paixão e paciência. O trabalho com texto em estado de prototexto, portanto, pode ser definido pela paixão, que, segundo a teórica, pode ser entendida como:

Paixão de estar mais perto de um texto amado uma vez que quase se assiste a seu renascimento; paixão de tocar a autenticidade que representa o autógrafo, de ver o corpo da escrita inscrever-se na página; paixão fugaz e inconfessada de se identificar, pelo tempo de uma descida e uma subida na arqueologia do texto, ao criador, de fundir-se com ele; paixão de penetrar no espaço interdito do

bastidor, e paixão policial de querer revelar o segredo da fábrica: as armadilhas do psicologismo, do voyeurismo e do fetichismo não estão longe (GRÉSILLON, 2007, p. 28).

Além da paixão, estudar os documentos de processo de uma obra é uma ação respaldada pela paciência, pois o pesquisador desenvolve um trabalho em etapas que se inicia pela busca do objeto desejado e se concretiza com a pesquisa desse material. A teoria defendida pela teórica francesa é a de que é necessário:

Paciência para sair efetivamente em busca de tal manuscrito, desaparecido ao sabor da grande História com suas vicissitudes e suas pedras, ou afogados nas histórias de vendas, de heranças e de direitos de sucessão... Paciência do trabalho beneditino para decifrar, classificar e transcrever os manuscritos, humildade diante dos materiais invasores e às vezes desencorajadores pela massa de problemas inextricáveis; paciência de erudito com o documento que ele põe a saudável distância para que o objeto de paixão se torne objeto de conhecimento, paciência do editor do texto para restituir a gênese do texto (GRÉSILLON, 2007, p. 28-30).

O estudioso da Crítica genética, tomado pela paixão e paciência, busca no arquivo literário a gênese textual. Moema Rodrigues Brandão Mendes (2011), afirma que o olhar de cada pesquisador descobrirá uma nova maneira de trabalhar as possibilidades de um arquivo. Esta afirmativa, de certa forma, parafraseia a premissa, em concordância definida por Almuth (2007) quando se trata de paixão e paciência para que os manuscritos se tornem objeto de construção do conhecimento.

O pesquisador Adalberto de Oliveira Souza (2009), em seu texto intitulado “Crítica genética”, publicado na obra *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* — organizado por Thomas Bonnici e Lúcia Zolin — aborda aspectos teóricos relacionados ao estudo da Literatura sob a ótica da Crítica Genética, já que, segundo ele, “toda opção metodológica

para realização de uma análise literária pressupõe certa concepção do próprio texto literário e uma concepção específica do que possa ser o homem” (SOUZA, 2009, p. 287). Para o autor, a intenção não é estabelecer uma abordagem crítica que concorra com outros métodos de análise de textos, mas, sim, inserir mais uma possibilidade interpretativa sobre a obra literária.

O objetivo do estudo apresentado por Souza (2009), no capítulo do livro mencionado, foi dialogar sobre a situação e a função da Crítica genética nos dias de hoje. Conforme o autor, há muitas maneiras de conceber a Crítica literária, e para tal, cabe ressaltar que o fundamento desse estudo está no relacionamento entre o autor, o texto e o leitor, pois, segundo ele, para cada estudo crítico realizado, um dos três pilares apontados fica evidenciado, de acordo com o enfoque do estudioso, aquele que executa a análise.

Souza (2009) esclarece que o estudo da Crítica genética se destina ao estudo de textos inéditos, ao estudo da correspondência trocada entre escritores e a história da obra em si mesma. E, afirma “a essência de toda crítica é sempre a explicação das obras e um convite à sua leitura” (SOUZA, 2009, p. 207).

Salles (2008) assinala que o estudo da Crítica genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística de quem produz a arte, seja ela escrita, pintada, desenhada, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista de forma a caracterizar sua individualidade. Assim:

Os estudos genéticos nascem de algumas constatações básicas. Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo, estamos acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas *vai se tornando* ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos (SALLES, 2008, p. 25, grifo da autora).

De acordo com Souza (2009), muitos métodos críticos foram sendo propostos na tentativa de desvendar a essência, ou nas palavras do autor o mistério, ou ainda, a razão de ser de uma obra literária. Dentre esses métodos, o teórico cita a Crítica psicanalítica, a Crítica temática, a Crítica formal e a Crítica genética. Argumenta que esses métodos utilizados para essa análise de busca da essência da obra se entrecruzam, mas que cada um apresenta sua especificidade própria, o que me leva a refletir sobre a interdisciplinaridade presente em uma análise genético-crítica.

Adalberto de Oliveira Souza, ao dissertar sobre o objeto de estudo da Crítica genética, esclarece para o leitor do seu texto a diferença entre Crítica textual e Crítica genética, apesar de ambas atuarem sobre o mesmo objeto de pesquisa. Começa explicando a representação do manuscrito nos estudos de Crítica textual em um caráter mais amplo, que envolve todos os aspectos de uma edição. O autor utiliza o conceito de Ecdótica sob apontamentos de dois teóricos (Azevedo Filho e Spina), que divergem em alguns aspectos, mas que culminam no mesmo ponto: a necessidade de uma organização, de métodos para preparar textos legíveis, apurá-los e publicá-los. Neste sentido, o autor afirma que foi a partir do Renascimento, com surgimento da imprensa, que houve uma retomada da Ecdótica, ou seja, retoma-se a busca do estudo do manuscrito com a intenção de torná-los textos acessíveis. No subitem do seu texto sobre Crítica genética (intitulado “Gênese da crítica genética”) enfatiza a diferença entre estas duas teorias, definindo do seguinte modo:

O objeto da Crítica Genética é outro. Não é chegar ao texto único, o mais original, o mais perfeito, o mais próximo do *ânimo autoral*, a última vontade do autor, mas sim avaliar a criação do autor, os diversos momentos da criação, o como e o porquê da criação. Por isso os críticos genéticos não falam em variantes e erros, e sim em rasuras e consistências, pois as opções do autor revelam momentos diferentes da criação e iluminam a compreensão da obra como um

todo, o passado e o presente dela (SOUZA, 2009, p. 289, grifo do autor).

No que se refere à origem e ao reconhecimento dos estudos de Crítica genética como uma disciplina independente, Souza (2009) afirma, que foi a partir de 1968, que Louis Hay, na França, reuniu uma equipe de estudiosos no *Centre National de Recherches Scientifiques* (CNRS) para organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que, na ocasião, tinham sido adquiridos pela Biblioteca Nacional Francesa. Em seguida, a equipe associou-se a outras, que se interessaram por manuscritos de autores importantes da época (Proust, Zola, Valéry, Flaubert) constituindo um laboratório específico em CNRS.

Segundo o autor, o estudo de Crítica genética foi introduzido no Brasil por Philippe Willemert, organizador do primeiro Colóquio desse gênero e que incentivou vários pesquisadores a se dedicarem a esse assunto. É possível afirmar que hoje, no Brasil, há vários pesquisadores que se dedicam ao estudo da Crítica genética, haja vista os inúmeros eventos acadêmicos dedicados a esse assunto.

Sobre a relação entre os manuscritos e uma proposta de estudo interdisciplinar, Andrade *et al.* (2018) propõem uma reflexão sobre a teoria psicanalítica ao relacionar-se com o arquivo, e apontam uma situação paradoxal, uma vez que, situando no seu centro e no centro da possibilidade de seu funcionamento, a procura de uma verdade biográfica é impossível.

Na visão dos autores, o trabalho psicanalítico seria uma “tensão entre a verdade e o fantasma, entre a necessidade e a impossibilidade de decifração, entre a exumação das lembranças e a construção de presente” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 29). Os estudiosos asseguram, inclusive, que os trabalhos desenvolvidos com arquivos — na contemporaneidade — favorecem a rasura e reformulação de ideias estatais de uma memória acumulativa e capitalista e, por

consequente, entende-se que, para lembrar, é necessário lidar com fantasmas, espectros, paradoxais restos de uma totalidade nunca atingida, porém almejada, assim como construir uma nova identidade relativa àquilo que deve ser lembrado coletivamente, gerando mais espectros e menos monumentos, nas palavras dos autores.

O estudioso Philippe Willemart (2002) dialoga com essa questão em seu artigo “Como se constitui a escritura literária?”, ao sustentar que as áreas do conhecimento ligadas à Linguística, à Psicanálise e à Filosofia não são capazes de esgotar a constituição da escritura literária, não desconsiderando, no entanto, as intervenções do sujeito inconsciente e do sujeito empírico.

De acordo com o teórico, “precisamos de outros conceitos para entender a constituição da escritura literária e tornar inteligíveis esses processos que estão na origem de qualquer criação” (WILLEMART, 2002, p. 73). Para o autor, a escritura não representa o escritor, que, muitas vezes, tem o retrato na capa do livro, como representação física da pessoa que escreve. Argumenta:

A cada rasura, a escritura literária surge, o que acarreta o abandono total da crítica ou da psicografia, tão cara a muitos psicanalistas. Embora pareça que, a cada supressão ou acréscimo, o escritor expõe suas pulsões, sua vida pessoal, seus problemas, sua estrutura psíquica, suas intenções primeiras, o estudo do manuscrito mostra que, quando ele inicia o processo de escritura, persegue, ou melhor, é perseguido pelo que chamei um “primeiro texto” (WILLEMART, 2002, p. 75, grifo do autor).

Portanto, o estudo do “primeiro texto”, assim chamado por Willemart (2002), na concepção de Souza (2009), é interdisciplinar, uma vez que não há um instrumento teórico definido para análise da gênese de uma obra. O pesquisador, ao definir o *corpus* a ser analisado, deverá, também, escolher um caminho para abordagem de sua análise que julgar adequado diante da perspectiva que pretende dedicar à sua pesquisa.

Diante dessa escolha de um caminho a ser seguido para análise de uma obra literária, cabe ressaltar a importância da relação, já mencionada, do autor/leitor/texto. Sobre isso, Souza (2009) reitera, no subitem do texto “Crítica Genética” denominado “A rasura e a consistência” – um diálogo intertextual com Roland Barthes em sua obra *O prazer do texto* (2010) quando escreve que, na década de 1960, “a crítica festejou a morte do autor” (2010, p. 296) e passou a valorizar as categorias resultantes da narratologia do texto:

O autor é também leitor, e não apenas o sujeito da enunciação ou do enunciado; portanto, nessa relação de autor/leitor insinua-se um Terceiro ou Outro, que pode ser a tradição literária ou histórica, o inconsciente do autor ou outros fatores que excedem o autor [...] a cada leitura que faz o autor, o Outro se insere e cada rasura feita pelo *scriptor* provoca uma consistência nova, onde fica marcada a insistência desse Outro, que desvia a intenção primeira do autor. No entanto, a vontade da consistência sempre permanece manifesta nos comentários do autor (SOUZA, 2009, p. 296, grifo do autor).

A partir da reflexão proposta por Souza (2009) sobre o leitor de sua própria obra, pode-se pensar na exposição filosófica de Barthes ao apontar que o prazer que um texto proporciona, em determinado momento para um leitor, pode não ser o mesmo quando este mesmo leitor retoma o mesmo texto. Desta maneira, é possível compreender que a relação (texto / autor / leitor) não é estanque, definida, fixa e, sim, flexível, mutável, baseada nas fruições do indivíduo que escreve e do indivíduo que lê.

O texto se faz objeto de desejo, é a fonte de prazer, cabendo ao autor abdicar por completo de sua obra e deixá-la sem qualquer interpretação ou imposição. O autor entrega sua obra ao leitor, permitindo ao mesmo encontrar nos seus espaços o prazer, ler em suas entrelinhas e deleitar-se com as curvas do signo, preenchendo seus espaços, ouvindo o grito incessante contido em cada espaço de silêncio de sua obra.

Diante de tais elucidações, é possível refletir que quando o leitor é o próprio autor, este é capaz de preencher esses silêncios com alterações, ou seja, com rasuras, que geram outros silêncios.

O autor/*scriptor* mais o autor/ leitor são coagidos a dar uma nova consistência ao seu texto, devido à pulsão e ao desejo de escrever. A pulsão de escrever é o movimento repetitivo, que Freud como Lacan sustentam a partir de uma zona erógena; e o desejo de escrever depende da atração e da tensão provocada pelo primeiro texto “inspirado”. Não há uma semelhança entre esse primeiro texto e o texto publicado, mas há uma relação de sintomas entre eles (SOUZA, 2009, p. 296, grifos do autor).

Diante das ponderações sobre a importância do arquivo para os estudos dos manuscritos literários, importa enfatizar que a preservação dos documentos em suporte papel não deve se ater apenas ao suporte, mas à função social que estes documentos podem exercer. Há uma necessidade urgente de contribuições da ciência, da política e da sociedade, a fim de proporcionar aos documentos de papel a manutenção de sua existência e longevidade.

Segundo Sérgio Conde Albite Silva (2011), a conservação preventiva é essencial, já que implica em melhoria e no controle do meio ambiente na área de guarda dos acervos. A conservação envolve o acondicionamento das peças do acervo, a armazenagem e o uso e manuseio dos documentos, objetivando retardar o início do processo de degradação dos suportes.

Para tal, salientamos a importância da preservação de arquivo, enfatizando, com isso, a preservação da memória, seja ela individual ou coletiva. E, ressaltamos, que através dos textos literários da escritora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, ora em estudo, para serem revelados, guardam o registro de uma época.

De acordo com as reflexões propostas pelo autor Maurice Halbwachs (2003) sobre memória individual e coletiva, salientamos que “as leis naturais

não estão nas coisas, mas no pensamento coletivo” (p. 61). Segundo o autor, as lembranças de acontecimentos distantes referentes ao tempo, ao lugar, às pessoas, acontecem na relação entre a memória individual e memória coletiva, o que explica que “a representação das coisas evocada pela memória individual não é mais do que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas” (HALBWACHS, 2003, p. 61).

Nessa mesma relação intrínseca entre memória individual e coletiva, o autor esclarece que “se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 2003, p. 69). Por isso destacamos a subjetividade presente nos contos em estudo, no que se refere à descrição do espaço da cidade de Juiz de Fora, uma vez que foram registrados sob o olhar individual da escritora e, que, são reconhecidos pela memória coletiva dos leitores.

A título de amostragem, trazemos uma apreciação crítica sobre o conto inédito, manuscrito, intitulado *A concha* (1958), da escritora Maria de Lourdes, que compõe o arquivo pessoal da autora. Apresentamos a descrição física do documento a fim de registrar o bom estado de conservação do texto primário, que não apresenta nenhum comprometimento ou deterioração que impossibilite a leitura, na íntegra, do mesmo. A dimensão do documento é de 32cm de largura x 22cm de comprimento; não possui pautas; cor bege com manchas amarelas, folhas com marcas de dobras. Documento datiloscrito, com rasuras (no primeiro e último parágrafos) autógrafo à tinta (azul); 3 folhas frente; com numeração nas páginas 2 e 3 na parte superior direita da folha.

O conto *A concha*, escrito na década de 1950, inicia uma marcação temporal de época ao evidenciar no início da história que se trata de um período específico, final dos anos 1940. Também no início da narrativa o espaço é bem definido, a cidade de Juiz de Fora, com uma informação complementar “Próxima

do Rio de Janeiro” (OLIVEIRA, MSC, 1954) que sinaliza para o leitor uma influência ou uma significância sobre tal registro. Outra característica que consideramos importante para a contextualização deste texto é que, segundo a pesquisadora Nícea Nogueira, em seu artigo intitulado: *A crônica de Clarice Lispector em diálogo com sua obra literária* (2007), “em grande número de exemplos, a mulher escritora privilegia a exploração do seu cotidiano no tempo, no espaço e na sociedade a que pertence” (NOGUEIRA, 2007, p. 6). Destacamos que a personagem principal do conto é uma adolescente que ao longo da história se torna uma mulher.

Em um primeiro momento, há uma descrição sobre a adolescente que tentou romper as barreiras de uma concepção ideológica de uma época, na qual os papéis de um homem e de uma mulher eram pré-definidos. Até mesmo o comportamento feminino era regado por condutas marcadas, evidenciadas no seguinte trecho: “menina, não cruze as pernas, não ria alto, tire a mão daí, já se viu?! Parece homem, isto são modos? Precisa ir pra colégio de freiras, se educar, tomar jeito, planta a gente poda, se não se esbanja selvagem” (OLIVEIRA, MSC, 1958). Destacamos a menção realizada sobre a educação em colégio de freiras, uma informação peculiar da época em que o texto faz referência. Na cidade de Juiz de Fora era comum meninas de classe média frequentarem escolas de freiras, bem como estudarem para serem professoras, cursando o “Normal” assim denominado o curso para tal formação.

A adolescente vislumbrava a liberdade de expressão, acreditava que o curso “Normal” daria a ela a possibilidade de agir por si própria e ainda influenciar outras mulheres sobre o comportamento feminino, rompendo paradigmas e primando pela autenticidade. Faz uma comparação com a alforria, tamanha a opressão que sentia enquanto mulher, além disso, faz uma comparação sobre ser um objeto de vitrine, ou seja, apenas uma presença decorativa, e acrescenta o modelo familiar, no qual a mãe é submissa ao pai, fato

repudiado pela personagem. Situações evidenciadas no mundo da ficção, mas que reproduzem um modelo de uma época, assim descritos na narrativa

Carta de alforria debaixo do braço, ia dizer as suas alunas que dessem risadas, cruzassem as pernas, brancas, morenas, vermelhas, negras, amarelas, finas, grossas, lisas ou azuladas de varizes, unicamente pelo maravilhoso prazer de fazerem o que quisessem, sem se sentirem lindo objeto na vitrine. Chegou mesmo a sonhar sonhos mais loucos. Diria a elas que não se casassem, não tivessem filhos, montasse num cavalo alado ou tapete mágico e saíssem por aí, usufruindo livremente frutos proibidos e não proibidos. Idéias relâmpagos nos momentos que a mãe se anulava toda, ante a grandeza do pai (OLIVEIRA, MSC, 1958).

Destacamos, ainda, outra passagem do conto que também marca a opressão comparada à escravidão e o sonho de liberdade que ansiava a adolescente,

No alto, o pai, sublime ditador, poderosos olhos de lince, descobrindo tentativas de rompimento. Braços poderosos também, a mãe e o irmão, feitores insólitos. Na forte estrutura, um marido, única possibilidade. Apesar de simples transferência, quem sabe amaciamento. Sonhava – “meus filhos vão ser diferentes, vão ser (OLIVEIRA, MSC, 1958).

O comportamento masculino, também opressivo, apresentado através dos irmãos da adolescente, caracteriza uma conduta machista de uma sociedade, em que o único destino possível para uma menina era o casamento. A crítica feita a adolescente reproduz um pensamento da época. O irmão diz “menina, tome jeito, vai ficar corcunda, vai ficar feiura danada de nenhum homem te querer, vai tomar chá de cadeira nos bailes” (OLIVEIRA, MSC, 1958), passagem que comprova o perfil machista.

Há no texto uma passagem belíssima sobre os sonhos de mulheres que naquela época, 1940, desejam eliminar as imposições de condutas a elas

destinadas. Mulheres representadas pela adolescente no texto narrativo de Maria de Lourdes na seguinte passagem: “Queria romper amarras, grilhões impostos. Ventania abrindo caminho contra ásperas muralhas. Sonhava a brisa mansa, virando ventania, virando vendaval. Romper. Crescer. Narinas infladas, nervoso cavalo inteiro, ela sonhava” (OLIVEIRA, MSC, 1958).

Os sonhos, idealizações, pensamentos da adolescente são emudecidos na fase adulta quando a mulher se rende ao seu destino. Ela se casa, tem filhos e se anula. Vive para o marido e para educar os filhos e esquece-se de todos os seus ideais cumprindo a padronização de conduta feminina imposta pela sociedade. O fragmento abaixo, extraído do conto, revela o momento em que há uma quebra na expectativa do leitor, no que se refere a mudanças desejadas no comportamento de um coletivo.

Aos poucos foi percebendo que não davam chance à brisa de ser vento, quanto mais ventania, vendaval!... Foi-se voltando para dentro, mais para dentro, se fechando nos filhos, pedaços de sua escravidão. O mundo lá fora deixando de interessar. Os cabelos lisos – outrora sua vaidade, dourado feixe de trigo – sempre bem lavados, presos atrás da orelha, com grampos pra não despejarem sobre os olhos, perturbando suas lides de rotina, desbotando, desbotando, até tomarem cor de palha suja, nem brancos, nem amarelos. O rosto sulcando de marcas, de rugas cavadas fundas, de vincos, a máscara pregada (OLIVEIRA, MSC, 1958).

Salientamos o último período da citação acima, no qual evidenciamos as seguintes palavras da autora “a máscara pregada”, pois entendemos que no conto a representação da figura feminina mediante a um contexto de época não era permitido à mulher uma vida idealizada por ela. Era necessário fingir, esconder-se atrás das máscaras para que fossem aceitas. Desta maneira, a mulher anulava-se, não distinguindo mais sobre o seu íntimo e sua imagem, fato marcado na narrativa pela seguinte frase: “A máscara de tal forma aderida não permitia limite entre o que era e o que não era” (OLIVEIRA, MSC, 1958).

No final do conto, a imagem reproduzida do escuro, seja ele pela falta de luz que ilumina um espaço ou pela metáfora que reproduz os sentimentos da personagem, remete a uma possível interpretação de uma vida sem sentido, vazia. Assim como a imagem descrita na última linha da narrativa “Era uma concha, esquecida na areia seca da praia” (OLIVEIRA, MSC, 1958), ou seja, mais uma evidência do vazio que sentia a mulher que sonhou em traçar um destino diferente, mas reproduziu o modelo social pré-definido.

Consideramos que o espaço e o registro de uma época, no texto literário, da autora estudada, são marcados por uma simbologia e julgamos necessário refletir sobre memória, na perspectiva de manter uma preservação cultural e, ainda, sobre arquivo que é o local que abriga os textos que guardam a memória.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, A. *et al.* Arquivo. In: PEDROSA, C. *et al* (org.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018, p. 15-55.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos*. v.11, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em: 6 jul. 2021.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectivas, 2010.

CASTRO, Aloisio Arnaldo Nunes de. A Preservação documental no Brasil: notas para uma reflexão histórica. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 31-46, jul./dez 2010. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/br/component/tags/tag/revista-acervo.html>. Acesso em: 06 jul. 2021.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

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

HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. *In: Arquivos literários*. SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (org.). São Paulo: Ateliê Editora, 2003. p. 65-81.

MACIEL, Leila Rose Márie Batista Silveira. *Uma experiência de vida: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira*. Orientadora: Thereza da Conceição A. Domingues. 2000. 280 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2000.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. *Colar de contos premiados: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2006.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. A importância dos arquivos para a crítica genética: um pouco de história e de manuscritos. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 11, n. 19, p. 105-114, jan./jul. 2011. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/350/242>. Acesso em: 6 jul. 2021.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. A crônica de Clarice Lispector em diálogo com a sua obra. *Verbo de Minas*. Juiz de Fora, v. 6, n. 11/12, p. 87- 99, 2007.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *A concha*. Manuscrito. 1958.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Antigamente, no porão*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *O menino da Ilha*. Belo Horizonte: Miguilim, 1991.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. A educação como redenção [Entrevista]. *In: NEVES, José Alberto Pinho (coord.). Diálogos abertos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2016. v. 5, p. 98-127.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Os sete desafios no outro lado da ilha*. Juiz de Fora: Franco, 2017.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Nem tão claro enigma*. Rio de Janeiro: Betel, 2018.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *O garoto que tinha asas nos pés*. Rio de Janeiro: Selo Off Flip, 2018a.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SILVA, Margareth da. *O arquivo e o lugar: custódia arquivística e a responsabilidade pela proteção aos arquivos*. Rio de Janeiro: Eduff, 2016.

SILVA, Sérgio Conde de Albite. A preservação da informação: um cenário em arquivos e bibliotecas. *Verbo de Minas*, v.11, n. 19, jan.jul. 2011, p. 241-253.

Disponível em:
<http://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/360> Acesso em: 6 jul. 2021.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica Genética. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, PR: EDUEM, 2009, p. 287-297.

WILLEMART, Philippe. Como se constitui a escrita literária?. *In*: ZULLAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de Crítica Genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 73-93.

Recebido em 09/07/2021.

Aceito em 28/09/2021.

O SABOR DOS ARQUIVOS DE JACK SMITH

THE ALLURE OF THE JACK SMITH ARCHIVES¹

Ana Roiffe²

RESUMO: O artigo revisita uma pesquisa nos arquivos do artista Jack Smith, a partir de fragmentos da poética arquivística proposta por Arlette Farge em *O sabor do arquivo* (1981). A materialidade desses arquivos provoca descobertas inusitadas, como os resquícios de uma desconhecida viagem ao Rio de Janeiro, e grandes faltas, o que colabora para desenhar traços desse personagem pouco conhecido no Brasil, avesso ao próprio arquivamento.

PALAVRAS-CHAVE: Jack Smith; arquivo; arte contemporânea; escrita; *O sabor do arquivo*.

ABSTRACT: The article revisits a research in artist Jack Smith's papers, based on fragments of the Arlette Farge's archival poetry in *The Allure of the Archives* (1981). The materiality of these archives enables to achieve unusual discoveries, such as the remains of an unknown trip to Rio de Janeiro, and present major absences, which collaborates to build traces of this little known character in Brazil, who was averse to his own filing.

KEYWORDS: Jack Smith; archive; contemporary art; writing; *The Allure of the Archives*.

1 INTRODUÇÃO

Pouco tempo depois da defesa da minha tese de doutorado, entrei em contato com o contato com *O sabor do arquivo* (2009), de Arlette Farge. Originalmente publicado em 1981, o livro tornou-se um clássico sobre a reflexão da pesquisa arquivística, a partir de uma investigação sobre os registros policiais da França no século XVIII, armazenados no Arquivo Nacional, na Biblioteca do Arsenal e na Biblioteca Nacional. Em meio a interrogatórios, processos, queixas e sentenças, os arquivos judiciais levaram a registros

¹ Na tradução para inglês, mantive a semelhança com a versão consagrada do livro de Arlette Farge nesse idioma, *The Allure of The Archives*.

² Doutora em Literatura, cultura e contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil, com período sanduíche Princeton University – Estados Unidos da América. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-8767-2824>. E-mail: anadickstein@gmail.com.

policiais de anônimos e famosos (como Marquês de Sade), corriqueiros ou extraordinários, que desenhavam uma Paris aspirando transparência e docilidade, mas na verdade mantendo-se esquivada, opaca e inquieta (FARGE, 2009, p. 30). A partir de um franco diálogo com Michel Foucault, Farge apontava para a construção de um arquivo servil, que, a partir dos registros de “mendigos, desocupados, dolentes, ladras ou sedutores agressivos” (FARGE, 2009, p. 31), retratava processos de extrema vigilância e controle da população.

[...] por que então uma polícia inteira construída em torno da captação dos murmúrios e dos ruídos da cidade, da observação da rua e dos rumores que fazem o chão tremer? Paradoxal século XVIII, fundado na supressão do popular, e não deixando de funcionar calcado na utopia de captar seus menores reflexos, assim como a onda irregular de suas turbulências. (FARGE, 2009, p. 100)

Sua análise destacava o quanto os arquivos desvelavam a proeminência das mulheres nas atividades cotidianas, tanto as econômicas como as políticas, embora elas fossem descritas nos registros policiais sob pontos de vista mordazes e odiosos. Nesse sentido, a historiadora defendia uma construção científica que levasse em conta os fazeres e relatos do mundo cotidiano, em confronto com as relações de força e tensão da sociedade.

Diante desse livro pouco volumoso, mas de grande impacto, o que mais me chamou a atenção foi a construção de uma poética do arquivo, equilibrando-se entre a fabulação e o comentário crítico. A partir de uma relação com seu corpo no processo de pesquisa com arquivos, a historiadora desmembrou observações secretas durante a investigação solitária, em meio a silêncios, cochichos e outras miudezas.

Tudo isso me levou a revisitar a maneira como me relatei, para o doutorado, com os arquivos de Jack Smith, um artista pouco abordado no Brasil, mas de importância referencial para a cena underground estadunidense a partir

dos anos 1960, cuja atuação foi decisiva para o desenvolvimento de manifestações como o teatro *queer*, a arte de performance e o cinema expandido. Sua vasta atividade artística incluiu fotografia, figurinos, cenários para peças, contos e artigos, mas foi na atuação e na direção que marcou seu nome na arte contemporânea. Desde a participação na obra de cineastas experimentais, como Ken Jacobs e Ron Rice, a suas criações próprias, imprimiu em seus trabalhos a força de personagens travestis, a estética da imprevisibilidade e uma relação de apropriação da cultura de massas, especialmente a partir da base referencial da Hollywood dos anos 1940. Seu filme mais conhecido, *Flaming Creatures* (1963) é um marco da contracultura, tendo sido censurado nos Estados Unidos por acusações de pornografia.



Still do filme *Flaming Creatures*, de Jack Smith (1962-63)

© Jack Smith Archive / Cortesia Gladstone Gallery, Nova York e Bruxelas

Este artigo adota fragmentos da poética de Farge como epígrafes-disparadoras para o reencontro com minha pesquisa nos arquivos de Jack Smith. Se o contato com a documentação do artista levou-me ao encontro de materiais fascinantes, como uma resquícios de uma inexplorada viagem ao Rio de Janeiro, sua trajetória criativa indicava um processo anti-arquivístico de produção e destruição permanentes, que o tornavam ao mesmo tempo inaugural em suas propostas e de difícil legibilidade em suas protonarrativas.

2 UM ARQUIVO INESPERADO

“(...) um arquivo inesperado, fora do campo que se estipulou, vem chacoalhar a monotonia da coleção”. (FARGE, 2009, p. 66)

O arquivo de Jack Smith surgiu como parte de uma investigação sobre a relação do artista Hélio Oiticica com o fazer cinematográfico durante o tempo em que este havia morado em Nova York (1970-78). Arquivista de si mesmo, Oiticica escrevia cadernos e cartas de forma compulsiva, criando sistemas próprios de catalogação. É recorrente nesses escritos a menção a amigos, artistas e obras, que funcionavam como diálogo, apresentação de novas referências e elaboração de um discurso sobre si mesmo.

Em janeiro de 1971, recém-chegado a Nova York, o artista brasileiro passou a inundar suas cartas para amigos do Hemisfério Sul com relatos sobre suas apresentações, comentários e impressões sobre a obra de Smith e alguns poucos encontros presenciais com ele. De janeiro a agosto de 1971, ao menos Rogério Duarte, Luís Fernando Guimarães, Jards Macalé, Luís Carlos Maciel e Lygia Clark receberam extensos comentários de Oiticica sobre Smith, especialmente depois de o brasileiro visitar o loft do estadunidense para uma de suas apresentações performáticas. “jack é um gênio e eu o amo” (OITICICA, AHO/PHO, doc# 1111/71), disse em carta a Waly Salomão, usando uma grafia

própria, que transgredia a norma culta.

A importância biográfica de Smith para os anos 1960 e 1970, mas especialmente os relatos entusiasmados de Oiticica, levaram-me à biblioteca da Universidade de Nova York, onde a documentação de Jack Smith está arquivada em duas principais coleções. A primeira delas, chamada “Jack Smith Papers” (referência MS440), consiste dos resquícios materiais gerados pelo artista ao longo de sua trajetória. São caixas de variados tamanhos, que formam uma coleção de roteiros, notas rasuradas nos mais diferentes suportes (envelopes enviados pelos correios, pedaços de caixas de filme fotográfico usado, pequenos recortes de papel de caderno etc.), colagens, pôsteres e folhetos das suas apresentações, artigos e escritos de maior fôlego com diferentes formatos, fotografias (em papel, contato fotográfico, slides, negativos, fotolitos recortados, imagens fotocopiadas), itens pessoais, cadernos de contabilidade financeira, uma grande quantidade de livros, além de uma série de materiais avulsos, como kits de cartelas usadas para a gravação de fontes tipográficas e elementos decorativos. Distribuída em seis séries (Series I. Films and Performances, Series II. Subject Files, Series III. Books, Series IV. Business Records, Series V. Personal Items, and Series VI. Exhibition and Writings on Jack Smith), a coleção é um convite ao mergulho no processo criativo dessa personagem, a partir de um material disposto de forma entrópica dentro das pastas. Não raro os mesmos materiais – especialmente os cartazes – aparecem diversas vezes em pastas diferentes, muitas vezes com tamanhos variados ou em estágios diversos de produção; trata-se de cópias de cópias, que demonstram uma notória desorganização dos documentos.

A segunda coleção, chamada de “Ed Leffingwell Jack Smith Curatorial Files” (referência MS.380), inclui o extenso material compilado por Edward Leffingwell entre 1993 e 1997, que atuou como curador de uma grande retrospectiva de Jack Smith no PS1 Museum, realizada em 1997. Além de diversos materiais fotocopiados dos originais (que se encontram na coleção

anterior), Leffingwell reuniu e produziu para a preparação dessa exposição uma vasta correspondência entre Smith e importantes personagens daquelas décadas, gerando trocas de faxes entre o próprio curador e uma série de personagens para a aquisição de material e montagem da exposição, rascunhos de textos para a exposição, artigos e críticas escritos por jornalistas, listas bibliográficas, material em fitas cassete (de ensaios, entrevistas e performances), cadernos, clippings e uma miscelânea de outros documentos. Como um meta-arquivo, essa coleção revela o empenho do curador em colher mais documentação, tentando dar forma às diferentes perspectivas em torno do trabalho do artista, especialmente nas importantes entrevistas em áudio com personalidades que passaram por sua trajetória pessoal e profissional em diferentes momentos.

3 DIFÍCIL MATERIALIDADE

“O arquivo não se parece nem com os textos, nem com os documentos impressos, nem com os ‘relatos’, nem com as correspondências, nem com os diários, e nem mesmo com as autobiografias. É difícil em sua materialidade.” (FARGE, 2009, p. 11)

A materialidade das folhas, rasgos, resquícios de existência imprimem a necessidade de um processo estoico de reconhecimento, registro e triagem, envoltos em um estado de alerta que procura não macular o eventual trabalho de um próximo pesquisador. É difícil por demandar trabalho físico diligente, é difícil por demandar decisões conscienciosas.

anotação de observações, queixas e protestos que parecia “inventariar a sua experiência”. Como uma montagem não linear, Smith escrevia uma imensa quantidade de listas, nos mais variados formatos e papeis, e geralmente sem título. Elas poderiam ser temáticas, mas em geral misturavam itens inusitados sem qualquer lógica evidente, formando uma variedade de assuntos que incluía tarefas para a casa, agendamentos com dentistas, comidas para comprar, pendências criativas e materiais para as suas obras, ideias de títulos, sugestões de músicas, telefonemas a fazer, possíveis locações, entre outros. Eis alguns exemplos traduzidos, resgatados de sua extensa papelada:

- *ligar para Lambda / desenhar uma fantasia de pantera / fazer uma lista de locações*
- *compor anúncio para um teatro / fazer folder / imprimir cartões de visita / encontrar reimpressões da crítica da peça / ver teatros / comprar um tripé / Library of Congress*
- *levar câmera com você / lâmpadas / comprar grampos / comer comida / açúcar / fertilizante*
- *Músicas: Let me in / Kalua / Monkey song / “Sit night down / Lotusland” / Away in Lonesom desert / “El Cafetal? – Mama Inez/Cafetal” / Quiet Village*
- *spray negro / Ovomaltine / cesta de vime / tapete / flores brancas / pagar o aluguel / vitamina E*

É interessante perceber que a suposta anomia desse processo de listagem cria uma espécie de ritmo de pensamento a partir do qual Smith desenvolve as suas ações e o seu processo artístico.

Outra das listas perdidas em seus arquivos na NYU, por exemplo, centra-se sobre processos de formação de imagens em movimento. Manuscrita sobre um papel azul para memorando, inclui pintura nas cavernas, mausoléus do Parthenon, lanterna mágica, daguerreótipo, câmera escura, estroboscópio, fenaquistiscópio, além de mencionar alguns inventores e datas de criação das tecnologias. Embora tudo pareça apenas uma listagem de curiosidades sobre processos óticos para o estudo e eventual uso dessas tecnologias, a folha segue-se com uma linha que antecipa uma nova lista: a de inventores que “terminaram mal”. Os nomes incluem três precursores do cinema, que se aproximam por dois motivos: foram pioneiros na tecnologia do cinema e compartilharam de situações mortes trágicas ou misteriosas. O primeiro deles, Baron Franz von Uchatius (1811-1881), sinalizado na lista de Smith apenas como “suicide”, era um general austríaco, que inventara o primeiro projetor de imagens em movimento, num dispositivo que combinava elementos da lanterna mágica e zootropo, e que morreu ao dar um tiro na própria cabeça. O segundo, Louis Le Prince (1842-1890), cujas anotações de Smith indicam “disappeared in 1890”, foi responsável pelas primeiras imagens do cinema – anteriores às dos irmãos Lumière e de Thomas Edison –, tendo desaparecido misteriosamente ao embarcar em um trem. O terceiro, Greene, provavelmente refere-se ao inglês William Friese-Greene (1855-1921), que criou e melhorou sistemas de projeção de imagens em movimento, a câmera cronofotográfica, sistemas de cores para filmes, entre outros inventos, e morreu em 1921, durante um encontro da indústria cinematográfica em Londres. Ao lado de seu nome, Smith escreveu “died after speech”, sinalizando que teria morrido depois de discursar.

Fosse como exercício de criação artística ou simplesmente como resultado de uma coleta pessoal de curiosidades, as listas que produziu permeiam todo o arquivo. Johnson (2012, p. 178) lembra que, entre essas listas, havia frases de intenções, que funcionavam como se a escrita pudesse administrar a melancolia, criando um programa que incluía a “necessidade de

viajar” e o desejo de “ficar igual”. Mas a escrita parece exceder intencionalidades concretas, atuando como extensão de sentidos, como processo que funciona não apenas como demarcador, lembrete ou projeto, e sim como propulsor da atividade vital. Esses inúmeros exemplos de ideias soltas, frases, argumentos, que jamais foram concretamente usados, formaram parte da sua contínua dialética entre criar e viver.

4 FONTE

“Sem dúvida, a descoberta do arquivo é um maná que se oferece, justificando plenamente seu nome: fonte”. (FARGE, 2009, p. 15)

Se cada pasta abria o caminho das fabulações e especulações, uma em especial reluziu em meio a essa coleção. Chamada “Jack Smith: in Brazil” (referência MSS380, Series I, Box I, Folder 14), tratava-se de uma fina pasta, que, por seu pouco volume, contrastava com a verborragia documental do restante do arquivo. Encontravam-se nela 13 documentos, dentre os quais: três cartas; a fotocópia de uma página com expressões básicas em português, inglês e espanhol; a fotocópia de um papel da cooperativa de táxi Transcoopass, com anúncio de transporte do Aeroporto Galeão para qualquer hotel do Rio de Janeiro; e uma intrigante entrevista com a atriz Uma Turman, retirada de uma revista. Destacam-se especialmente duas páginas que parecem descrições comentadas da decupagem de um material filmado no Rio de Janeiro, uma página rascunhada com orçamentos de custos de filmagem (200 mil cruzeiros por hora em um avião e 500 mil por hora em um estádio de futebol) e um roteiro de seis páginas, intitulado *Shot list for Carnival in Lobsterland*. Este último configurava o rascunho de uma rocambolesca trama com seis personagens (o Professor Wilson, uma garota, um paraquedista, um lapidário, o agente Capricorn e o vilão Trudge), que trasladam do Rio de Janeiro para a Amazônia, onde acabam em uma cidade escondida dentro da cratera de um vulcão. No

roteiro, identificam-se clichês comuns sobre o Brasil, como a reunião entre caipirinha, macumba, cocaína, futebol e um safari na selva, além de indicações de imagens aéreas das paisagens cariocas (de Copacabana à Floresta da Tijuca), praia, carnaval, a Floresta Amazônica e um jogo no Maracanã. Tratava-se de um material que evocava o encontro entre esse instigante personagem e sua perspectiva de Brasil.

1.	day	people in street cars train palm trees	2.
2.	day	white feathers Indians late in day. very confused - NOT good	8
3.	nite	confused white feathers - looking into lights	14
4.	nite	Red sleeve from above	9
5.	day	busses suburbs black silhouettes	3.
6.	day	street feeling of beginning. walking standing around	✓ .5
7.	nite	dancing can be heard } dancing but close ups } slowish not fast	13
8.	nite	dancing but faster beautiful beginning of nite?	12
9.	day	red circle earlier in day crowds dancing begins	6
10.	day	Bahamas Trip to Favela.	1
11.	day	colors into dancing flashing camera moments	7
12.	nite	dancing spotted? beginning?	10

Lista de cenas encontrada na pasta "Jack Smith: in Brazil" (NYU, MSS 380, box 1, folder 14)

© Jack Smith Archive / Cortesia Gladstone Gallery, Nova York e Bruxelas

Se a potência expressiva dos arquivos mostrava-se uma importante fonte de investigação, essa pasta chacoalhava de forma definitiva as premissas da pesquisa. Tratava-se então de uma decisão: mergulhar em um novo mar, um novo léxico, tal como formulara Farge (2009, p. 11): “A comparação com fluxos naturais e imprevisíveis está longe de ser fortuita; quem trabalha em arquivos se surpreende muitas vezes falando dessa viagem em termos de mergulho, de imersão, e até de afogamento”. Em meio a estado de submersão, os arquivos Smith começavam a ganhar proeminência inédita na pesquisa.

5 ARMADILHAS E INTERROGAÇÕES

“A armadilha limita-se simplesmente a isso: estar absorvido pelo arquivo a ponto de nem saber mais como interrogá-lo.” (FARGE, 2009, p. 71)

Existe na descoberta de um arquivo uma sensação de exclusividade, como se aquele material fosse especial por ter surgido como uma eclosão diante de olhos preparados para reconhecê-lo. No caso de Jack Smith, como não admitir que se reforçava uma sensação de maravilhamento diante dos registros de sua passagem pelo Rio de Janeiro nos anos 1960, justamente quando o artista criava alguns de seus trabalhos mais relevantes?

Foi assim que se seguiu uma busca minuciosa e consciente por qualquer material que pudesse relacionar-se à viagem de Jack Smith ao Brasil e às ideias de brasilidade ou ainda de tropicalidade, aportando mais substância aos 13 documentos armazenados na pasta “Jack Smith in Brazil”. Depois de uma busca direcionada, foram recuperados em diferentes pastas outros documentos avulsos.

O primeiro deles era um telegrama original, datado de 31 de março de 1973, enviado a Jack Smith, com a seguinte frase: “Por favor ligue Amaya sobre

filme Braxzil 581-2311 Ele diz que pode ajudar com problemas de laboratório. Gaby”.³

Surgiu também uma cronologia datilografada da vida e da obra de Jack Smith, contendo um parágrafo sobre uma viagem de Smith ao Rio de Janeiro durante o carnaval. De acordo com esse texto, os compositores Mike Stohler, Jerry Leiber e sua então esposa, a atriz Gaby Rodgers, mandaram o artista underground para o Rio de Janeiro, com a intenção de que ele fizesse um filme sobre o carnaval. Essa jornada teria sido iniciada com Lieber buscando Smith para levá-lo de limousine ao aeroporto e sendo surpreendido com sua indumentária: um capacete de metal na cabeça, que sustentava uma espécie de antena de automóvel de cada lado. Quando o alertou de que talvez tivesse problemas para entrar no carro vestido dessa forma, ele teria respondido: “Estou acostumado. É a minha fantasia. Sou uma formiga”.⁴ O texto informa também que três rolos de filmagem, provavelmente dessa mesma viagem, haviam sido perdidos por Leiber durante uma mudança de Brill Building, New York, para Los Angeles, no final dos anos 1960.

Outro documento encontrado, o mais completo deles, era uma carta original de cinco páginas não datada, escrita por Smith, do Rio de Janeiro, para Isabel, uma nova personagem que aparecia – e que provavelmente seria Isabel Eberstadt, sua amiga e patrona de uma série de artistas naquele momento. No relato, o artista tece comentários sobre a paisagem, os cariocas e o carnaval daquele ano, que conta ter filmado com dificuldade. Seguem alguns trechos traduzidos da carta:

Eu nunca, nunca vi uma dança assim – e tal imaginação e gosto fantástico. Por causa de uma série de interrupções e condições impossíveis, não comecei a fazer jus a isso ou até mesmo produzi

³ No original, “Please call Amaya about Braxzil Film 581-2311 He says he can help with lab problems Gaby”. Tradução minha. A grafia equivocada de Brasil foi mantida como no original.

⁴ No original, “I’ve gotten used to it. It’s my costume. I’m an ant”. Tradução minha.

registros de forma inadequada... Devo voltar no ano que vem e, se eles não me fizerem lançar o material antes disso, irei como meu próprio dinheiro, se necessário, para que eu possa ter outra chance.⁵

Além desses documentos, os arquivos de Jack Smith na NYU também armazenam livros de sua própria biblioteca. Lá se encontram inúmeras publicações sobre algum tipo de apoio para a saúde mental, desde a psicanálise freudiana às filosofias chinesa e do indiano Krishnamurti; livros de autoajuda com títulos como *How Your Mind Can Keep You Well*, *Change Your Voice*, *Change Your Life*, *A Practical Guide of Overcoming Life's Anxieties*; obras sobre doenças e vitaminas; manuais do tipo “faça você mesmo”, com dicas sobre fiações e reparos elétricos; e títulos de design, mais voltados para o desenvolvimento de habilidades técnicas, como trabalhos vintage em madeira, caligrafia, tipografia e motivos de decoração. Nas obras de literatura, livros como *Noites Árabes*, *Odisseia*, *Oliver Twist* e *Alice Através do Espelho*, vários de Sinclair Lewis e romances policiais. A grande estrela da biblioteca são as publicações de toda espécie com imagens dos lugares mais recônditos, montando cenários de palmeiras e praias idílicas, tropicalidades coloridas por sorrisos publicitários, dóceis animais selvagens e paisagens retocadas, além de outras culturas, a partir de um ponto de vista distanciado e exótico, como *Realm of the Incas*, *Tales of the Alhambra*, *Arabia Felix – A Land of Builders*, *The Aztec: Man and Tribe* e *Picturesque North Africa*. Não casualmente coletava panfletos de companhias aéreas, como a United Airlines e Hawaiian Air, em que se avistavam cenários, por exemplo, da Flórida, Havaí, Mauí e Canal de Suez.

O Brasil não faz parte dos destinos mais recorrentes nesse trabalho compulsivo de recorte e colagem, mas participa dessa coleção discretamente,

⁵ No original, “I have never never seen such dancing – and such imagination and fantastic taste – due to a series of bad breaks and impossible conditions I haven’t begun to do justice to it or even inadequate by recorded it... I should come back next year and if they don’t make me release it before then I will at my own expense if necessary so I can have another chance.”. Tradução minha.

com pouquíssimos representantes, tais como: uma propaganda do Sheraton, com a imagem central de uma arara-vermelha e outras seis fotografias pequenas de seus hotéis na América Latina, entre eles o Rio Sheraton, seguido do texto “Quer um gosto da ação? Capturamos o sabor do carnaval com nossa vista para o mar e a nossa personalidade especial! Delicioso!!!”;⁶ o livro *Baroque and Rococo in Latin America* (1967), que continha algumas páginas com igrejas de Recife, Salvador e Ouro Preto; e o catálogo *Primitive Peoples Today* (1958), reprodutor de um discurso evolucionista sobre tipos raciais, que incluía retratos e pequenos textos sobre os índios Carajá, Xavante e Camayurá, no Brasil. Na parte de literatura, encontram-se dois livros de Jorge Amado: *Home Is the Sailor (Os Velhos Marinheiros ou o Capitão de Longo Curso)*, de 1961), a respeito de um comandante que passa os dias contando sobre suas aventuras em países exóticos, até ser desmascarado; e *Shepherds of the Night (Os Pastores da Noite)*, de 1964), cujas três narrativas independentes traziam tramas na Bahia, entre elas um casamento que desperta traições, um batismo que sincretiza Catolicismo e Candomblé e uma ocupação em um morro, que ataca a influência política nas desapropriações de terra. Participava do arquivo uma grande coleção de revistas *National Geographic*, entre elas uma edição de novembro de 1977, que trazia na capa uma onça pintada, com a chamada “Brazil domes her wild frontier” ou, em português, “O Brasil doma a sua fronteira selvagem”.

Acrescido dos documentos produzidos por Smith, especialmente da pasta “Jack Smith: in Brazil”, todo esse material suscitou uma série de questões. Uma delas remetia à procedência do conceito de *arkhê*, em sua acepção simultânea de começo e comando (DERRIDA, 2004, p. 11), levando-me a questionar de que forma seria possível comandar o início de uma coleção própria, ultrapassando o fascínio dos próprios documentos. Em outras palavras,

⁶ No original, “RIO SHERATON – Want a taste of the action? We’ve captured the carnival flavor with our view of the beach and our special personality! Delicious!!!”. Tradução minha.

como animar o arquivo, escutá-lo e fazê-lo falar a partir de uma postura insurgente?

6 FALTA PERMANENTE

“O arquivo não é uma reserva na qual se sorveria por prazer, mas é permanentemente uma falta”. (FARGE, 2009, p. 58)

Uma análise precipitada dos documentos deixou a falsa impressão de que, tal como as ficções da Hollywood dos anos 1940 – de que Smith era devoto –, tudo resultaria em uma trama entrelaçada. Lidar com arquivos, no entanto, significa trabalhar no terreno de escavações e incorporar a própria falta na atividade analítica.

Mostrou-se evidente que Smith teria viajado a trabalho, com a tarefa de realizar um documentário sobre o carnaval. No entanto, acabou desviando seus planos originais uma criação ficcional, como confirma em carta ao compositor Jerry Leiber. Os personagens principais seriam o paraquedista Eddie Sugg, o jornalista americano John Wilson e a modelo sueca Nena von Schlebrügge (mãe da atriz Uma Thurman). “Escrevi um roteiro delirantemente bom sobre eles”,⁷ dizia.

⁷ No original, “I’ve written a deliriously good script around them”. Tradução minha.

Dear Jerry,
There have been a couple of interesting developments here. It seems possible to make a far better film than the one I'd envisioned - instead of a travelogue the thing has expanded to a dramatic movie starting with the carnival and Rio and going into jungle with more carnival footage interspersed at intervals - I've met some interesting characters here - An American parachutist who likes to jump with red white and blue parachutes and red flares on each foot - an American newspaper man - the night editor of the Brazil Herald, the worst newspaper I've ever seen, and a Swedish fashion model who's married to Timothy O'Leary and is trying to divorce him from here. A very high-strung bunch of people - each nervous about something. I've written a deliriously good script around them - weaving in the carnival footage already shot. Oh yes - I had other chances to get a lot more carnival stuff - the winning Samba school was photographed by TV RIO (in streets) & I got that so I don't feel as bad as I did in last letter. Also every Sat into the various samba schools perform & I'm shooting & recording them so I have enough carnival footage anyway. But not before I can expose the rest of the film (which is different type of film) & find that I need a filter which is unobtainable here in Rio. You will have to send it to me - it is the 80B (or is it 80C - one or the other) filter (a very light pink filter) which is necessary to expose Ektachrome Commercial TYPE 7255 color film.

Carta de Jack Smith a Jerry Lieber encontrada na pasta "Jack Smith: in Brazil" (NYU, MSS 380, box 1, folder 14)

© Jack Smith Archive / Cortesia Gladstone Gallery, Nova York e Bruxelas

Como confirma uma carta do paraquedista Sugg, Smith pretendia voltar à cidade, para dar continuidade ao projeto: "John e eu estamos planejando

permanecer no Rio pelo menos até o final deste ano. Podemos estar com tudo arrumado quando você vier e estou certo de que poderíamos encontrar algum lugar para você ficar.”⁸. Outra carta sem destinatário e datada de junho mostra que os planos haviam sido frustrados: “[...] voltar para o Rio parece infelizmente cada vez menos provável – em vista dos desdobramentos”.⁹

Novas situações somaram-se à narrativa da viagem a partir de literatura sobre Jack Smith e a arte de vanguarda dos anos 1960, filmografia, relatos esparsos, visitas a outros arquivos, entrevistas bem sucedidas e outras frustradas. Ao que tudo indica, no Rio de Janeiro, o artista caiu em um buraco e foi parar no hospital, tirou fotografias que foram roubadas e filmou parte de um desfile da Portela, em um ano no qual a escola sagrou-se campeã, com enredo baseado no romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853) e samba do então novato Paulinho da Viola. O registro de parte dessas imagens foi encontrado em um rolo intitulado *Respectable Creatures* (1950-1966), que misturava imagens de três diferentes filmes.

Tudo isso colaborou para ampliar a compreensão de que, quando Jack Smith aportou no Rio de Janeiro, em 1966, a cidade já habitava o seu imaginário. Palco de uma série de filmes dos grandes estúdios estadunidenses durante essas décadas, o cenário carioca fez parte do acervo de grandes filmes da juventude de Smith, como o próprio indica no artigo “The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez” (1997, p. 32), em que destaca, entre as suas predileções, todos os musicais com produção, “especialmente os do Rio de

⁸ No original, “[...] let John and myself know about the possibility of you return to Rio to film the movie we were planning. John and I are planning to stay in Rio at least until the end of this year. We could have everything set when you come and I am sure we could find some place for you to stay”. Tradução minha.

⁹ No original, “return to Rio seems less and less likely – in light of developments – sadly”. Tradução minha.

Janeiro”.¹⁰ Se o seu roteiro carregava uma série de clichês sobre o Brasil, como floresta e Rio de Janeiro, carnaval, caipirinha, macumba, cocaína, futebol, um safari na selva, além de um vilão que fala português, é com essas referências que ele constrói uma paisagem própria do Brasil, que fundia um interesse pelo “primitivismo” belo e sexualizado – o que tem como um dos exemplos suas revistas *National Geographic* –, e uma carga de artificialidade e pastiche (JOHNSON, 2012, p. 204).

De toda forma, uma série de perguntas permaneceram em aberto. A primeira delas referia-se ao próprio sentido da viagem, já que o documentário passava ao largo das expressões artísticas de Jack Smith, que o Brasil não fazia parte dos seus interesses diretos e que não a necessidade financeira para sobrevivência básica sempre foi uma questão central na sua vida. Com tudo isso, por que os compositores Mike Stohler e Jerry Leiber e a atriz Gaby Rodgers teriam enviado Smith ao Brasil para rodar um documentário sobre o carnaval? Quais eram os recursos que sustentavam essa viagem, incluindo o suposto aluguel de uma limousine? O que haveria nas imagens fotográficas e cinematográficas perdidas? Nesse sentido, jamais encontrar causalidades também recuperava o próprio processo de criação fragmentária de Jack Smith.

7 DA VERDADE

Talvez o arquivo não diga a verdade, mas ele diz da verdade, tal como o entendia Michel Foucault, isto é, dessa maneira única que ele tem de expor o Falar do outro, premido entre relações de poder e ele mesmo, relações às quais ele se submete, mas que também concretiza ao verbalizá-las. (FARGE, 2009, p. 35)

Da viagem de Smith ao Rio de Janeiro, restaram fragmentos de uma história com muitos pontos cegos, depoimentos contraditórios e resquícios

¹⁰ No original, “all musicals that had production numbers, especially Rio de Janeiro prod, nos.”. Tradução minha.

insuficientes na sua completude narrativa. De toda forma, se a falta se mostrou parte do processo, ela também se revelou como parte de uma cosmologia idiossincrática, que tem como eixo central a própria ideia de arquivamento.

Embora fosse um gerador compulsivo de documentos, havia em toda a sua produção material uma espécie de pulsão anti-arquivista operando a partir da elaboração de formas e processos que tendiam à autodestruição ou, quando muito, permitiam um precário estado de restauração. Sua filmografia, por exemplo, passou por um grande processo de reformulação depois de *Flaming Creatures* (1962-63), o incensado e inapreensível longa-metragem de Smith, ter sido banido de uma mostra de cinema experimental em Knokke-Le-Zoute, na Bélgica, e censurado nos Estados Unidos, acusado de pornografia. Sentindo-se refém dos processos industriais da arte, Smith começou a abandonar gradativamente o formato de filmes finalizados e voltados para exibição em salas convencionais. Em obras com títulos inusitados, como *The Secret of Rented Island*, *Brassieres of Atlantis* e *Lucky Landlordism of Lotusland*, passou a investir nas mais diversas performances com música e imagens ao vivo, apresentadas aos sábados à meia-noite em seu próprio loft, chamado de Plaster Foundation (Fundação de Gesso). Para essas ocasiões, usava pedaços da sua filmografia, colando fotogramas com fita adesiva, e slides, que eram ordenados e desordenados à vista do público. Essa técnica particular de exibição tornava as experiências únicas e vivas, mas também suscitava críticas ferrenhas, como as do cineasta lituano Jonas Mekas, que se preocupava com a maculação dos filmes originais, a que considerava obras-primas.

Essa afronta de Smith, que se tornou uma referência nas artes processuais, refletiu-se também na maneira como procurou evitar o acesso à vasta documentação que produzira ao longo da vida. Em 1989, já próximo da morte, teria pedido à amiga Penny Arcade que queimasse todo o seu material, o que nunca chegou a acontecer. Resgatado por meio de uma traição ao seu desejo, o arquivo manteve-se durante anos armazenado sob a responsabilidade

da própria Arcade e do jornalista J. Hoberman. O artigo “Flaming Intrigue” (CARR, 2014) descreve o processo de disputa folhetinesco com a família de Smith pela documentação, que terminou em 30 de janeiro de 2004, com a determinação de que o arquivo de Jack Smith fosse entregue à irmã dele, Mary Sue Slater. Dona de casa no Texas, ela não via o irmão desde 1956 e reprovava tanto seu estilo de vida como sua obra. A disputa só terminou em 2008, com a compra do patrimônio pela Gladstone Gallery.

Smith apresenta, nesse sentido, uma resistência aos modos de arquivamento, gerando uma produção que se encontra sempre além das fronteiras de determinada categoria, com uma recusa a se tornar legível, constante, regular. Tudo isso reflete também a maneira como se posicionava de forma também contraditória diante do mundo da arte. Para Dominic Johnson (2012, p. 2), a dificuldade em historicizar e formar alguma espécie de ordenação no trabalho de Smith deve-se à sua relação com as ideias de decadência, excesso e colapso, que refletem uma personalidade pessimista, mas também seu confronto entre a recusa aos produtos de consumo da cultura dominante e o reconhecimento de que existe uma inserção nessa mesma cultura.

Destaca-se nesse ponto a maneira como Smith construía seu discurso e suas obras por meio uma posição marcadamente anticapitalista, a partir da criação de um glossário próprio, que atacava os locatários e instituições e que incorporava o lixo descartado nas ruas como um importante elemento estético e político. Sem qualquer filiação ideológica, Smith acreditava em um projeto utópico, imaginando uma sociedade sem desperdício, cuja atividade intelectual se configurasse a partir de um repositório de objetos sem uso e abandonados, como um gigante jardim de lixo.

Foi assim que, em seu loft de dois andares, Smith alocou no meio da área que funcionava como palco uma grande montanha de lixo. Em cartas para amigos quando vivia em Nova York, o artista Hélio Oiticica descreveu o loft de

Smith como “um emaranhado incrível de coisas lixo”. No artigo “The Sheer Beauty of Junk” (1978, p. 12), Stefan Brecht descreve que garrafas, containers, velhas árvores de Natal, sinais, brinquedos quebrados, carrinhos de bebê compunham mais de 80% da área destinada à performance. Como um arquivo vivo e em movimento, uma espécie de assemblage gigantesca, tudo o que coletava passava a fazer parte do seu material fílmico – entre figurino e cenários –, mas especialmente das performances e slide-shows que apresentava em seu loft.

Naquele momento, artistas como Maria Irene Fornes e Claes Oldenburg também se fascinaram pelos objetos de consumo da vida cotidiana em seu estado de decadência, adotando uma estética do lixo como propulsora criativa, assim como lembra Johnson (2009, p. 169, nota 21).¹¹ Enquanto a primeira criava no teatro uma estética oriunda dos garimpos em antiquários, brechós e mercados de pulga, o segundo passou a revelar a falência de uma sociedade do excesso a partir dos seus restos. Foi assim que surgiram duas de suas mais importantes obras, *The Street* (1960), a instalação feita de papelão e jornais descartados, que representava os arredores de onde vivia, e especialmente *The Store* (1961), em que expunha numa vitrine esculturas representando roupas, mantimentos e outros itens, sempre amassados, a partir de movimentos que remetem não apenas ao Expressionismo Abstrato, mas também a um processo mórbido de desgaste e decomposição. Além de Oldenburg, Barbara Haskell (1984, p. 27) destaca que artistas como Jim Dine e Allan Kaprow participaram de um intenso período entre 1958 e 1960 conhecido como junk art, antecedente

¹¹ Mais do que uma proximidade de alguns procedimentos estéticos, Oldenburg pertenceu ao mesmo

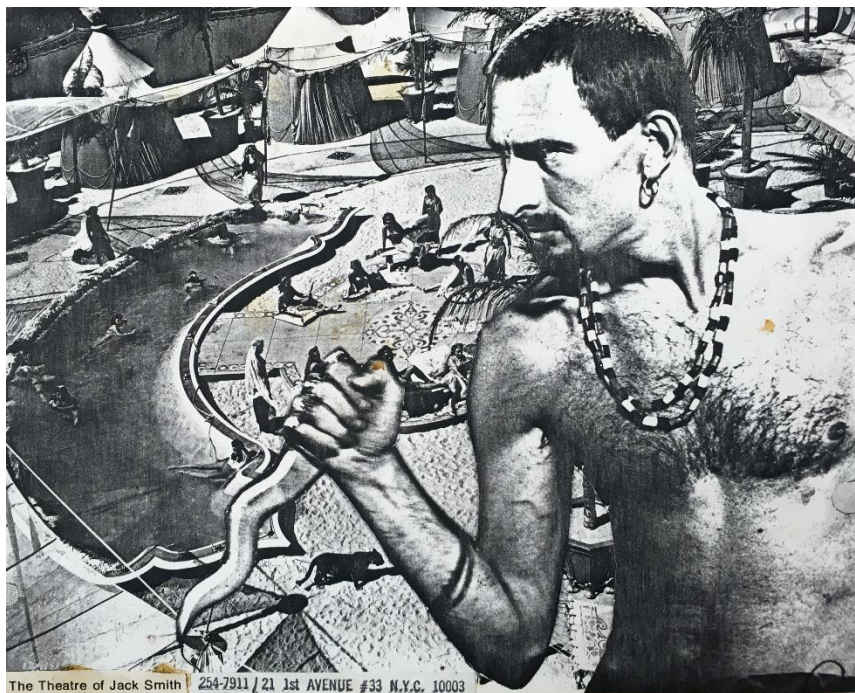
círculo de Jack Smith. Não apenas ambos aparecem no filme Wynn Gerry Claes (1963), de Andy Warhol, como uma das mais belas cenas filmadas por Smith em *Normal Love* (1963-5) teve como

objeto central um gigantesco bolo de aniversário feito em madeira por Oldenburg, a pedido de Smith.

da Arte Pop e que culminou com a exibição *New Media – New Forms* (1960), na qual 71 artistas expuseram obras relacionadas ao lixo ou a detritos industriais.

Em Smith, a relação com os detritos configura-se como mais uma forma de arquivamento, reivindicando o lugar do artista como alguém que se recusava a adotar a lógica industrial do descarte. Na sua prática de “arquivar as coisas”, Smith não trazia o lixo como parte de uma cenografia, mas constituía um estado de arquivamento como um eixo ontológico, que buscava afetividade nos restos encontrados nas latas das ruas de Nova York, nos sebos e nos mercados de pulga, como materiais sobre a cultura pop cinematográfica e televisiva ou restos de mobília.

O sabor dos arquivos de Jack Smith encontra-se, assim, nos profusos vestígios de seus tormentos de criação e fragmentos de vida, mas também na maneira como as coleções desvelam os processos de arquivamento e desarquivamento de seu corpo político.



Cartaz construído e protagonizado por Jack Smith

© Jack Smith Archive / Cortesia Gladstone Gallery, Nova York e Bruxelas

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

CARR, C. Flaming Intrigue, *Village Voice*, 02 mar. 2004. Disponível em <https://www.villagevoice.com/2004/03/02/flaming-intrigue>. Acessado em 16 mai. 2021.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

JOHNSON, Dominic. *Glorious Catastrophe: Jack Smith, Performance and Visual Culture*. New York: Manchester University Press, 2012.

OITICICA, Hélio. “Carta a Waly Salomão”, 25 de abril de 1971 (Arquivo Hélio Oiticica/Projeto Hélio Oiticica, doc# 1.111/71).

SMITH, Jack. *Ed Leffingwell Jack Smith Curatorial Files 1962-2010 (Bulk 1993-1998)*,

New York University, The Fales Library & Special Collections, pasta MSS 380, caixas 1 a 37.

SMITH, Jack. *Jack Smith Papers*, New York University, The Fales Library & Special

Collections, pasta MSS 440, caixas 1 a 23.

SMITH, Jack. The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez. In: HOBBERMAN, J.;

LEFFINGWELL, Edward (eds.). *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*. London/Nova York: Serpent’s Tail/High Risk Books, 1997, p. 25-35.

Recebido em 29/06/2021.

Aceito em 02/09/2021.

OS ANOS, DE ANNIE ERNAUX: O ARQUIVAMENTO DA NAÇÃO

ANNIE ERNAUX'S *THE YEARS*: ARCHIVING THE NATION

Letícia Campos de Resende¹

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de fazer uma análise do romance autobiográfico *Os anos*, de Annie Ernaux, tendo como referência teórica estudos sobre o arquivo e a literatura. Num primeiro momento, faço um apanhado da obra da autora, a fim de mostrar que a prática arquivística se manifesta na maioria de seus trabalhos. Num segundo momento, debruço-me sobre o objeto deste estudo, com o fim de mostrar quais são os procedimentos de arquivamento empregados pela autora nessa obra específica, bem como os modos pelos quais a narrativa nacional francesa, ao ser arquivada, é também reconfigurada. Chego à conclusão de que o romance em questão é prova de um “impulso arquivístico” (FOSTER, 2004) comum na literatura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: *Os anos*; Annie Ernaux; teoria do arquivo; contemporâneo.

ABSTRACT: This article aims to analyze Annie Ernaux's autobiographical novel *The Years*, having as my theoretical framework studies on the relationship between archives and literature. At first, I focus in a more general way on Ernaux's body of work, in order to show that archival practice is present in most of her texts. I then go on to tackle *The Years*, analyzing more specifically the archival methods used by the author, as well as the ways through which she archives and reframes the national French narrative. Finally, I come to the conclusion that Ernaux's novel is exemplary of an “archival impulse” (FOSTER, 2004), very common in contemporary literature.

KEYWORDS: *The Years*; Annie Ernaux; archival theory; contemporary literature.

1 FICÇÃO E ARQUIVO NA OBRA DE ANNIE ERNAUX

“Hoje ainda, parece-me mais importante ter anotado, no dia a dia, os pensamentos, os gestos, todos os detalhes [...] que constituem este romance da

¹ Mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora – Brasil. Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3278-6373>. E-mail: let-resende@hotmail.com.

vida [...] do que a atualidade do mundo, cuja prova posso sempre encontrar em arquivos”² (ERNAUX, 2001, p. 15-16, tradução minha). Essa passagem, retirada da apresentação de *Se perdre*, uma versão do diário mantido por Annie Ernaux entre 1988 e 1990, suscita alguns pontos pertinentes não apenas ao livro de que faz parte, mas ao conjunto da obra da autora e, especificamente, a *Os anos*, objeto deste estudo. Em *Se perdre*, Ernaux registra os encontros e impressões resultantes de um caso amoroso vivido por ela e um diplomata russo alocado em Paris em uma época decisiva na história da URSS e na (re)configuração geopolítica do mundo: eventos como a queda do Muro de Berlim em 1989, os últimos anos do regime soviético e a instalação de uma nova fase do capitalismo, baseada no princípio de uma “nova ordem mundial”, marcam esse período. No contexto da obra, no entanto, a citação revela igualmente uma determinada postura sobre o fazer autobiográfico, no qual se veem implicadas questões sobre a produção de uma história de vida que é, ao mesmo tempo, história de si e História (com sua “*grande hache*”, para lembrar Perec) de uma sociedade. Assim poderíamos nos perguntar se, entre o conteúdo do diário e os eventos externos a ele, não seria possível pensar em uma tensão que abarca o minucioso, o ínfimo, o circunstancial e o grandioso, o histórico, o monumental. Como pensar, em suma, o arquivo e a produção ficcional, no sentido da *fictio* (trabalho, obra, construção), sem cair em separações dicotômicas entre o lugar da prova e o da invenção?

No livro *Os anos*, publicado na França sete anos depois de *Se perdre*, algumas dessas oposições binárias são problematizadas. Ernaux empreende a escrita de um “romance total” [“*roman total*”], que seguiria sua vida, desde o seu nascimento em 1940 até o presente da escrita, incorporando a essa história individual elementos de uma história e memória coletiva. Ernaux criaria, em

² « *Aujourd’hui encore, il me paraît plus important d’avoir noté, au jour le jour, les pensées, les gestes, tous les détails [...] qui constituent ce roman de la vie [...], plutôt que l’actualité du monde, dont je pourrai toujours trouver la preuve dans des archives* ».

outras palavras, uma obra que “mostrasse a passagem do tempo em seu interior e fora, na História” (ERNAUX, 2019 [2008]³, p. 149). Aqui me interessa particularmente a ideia de um “romance” para pensar especificamente *Os anos*, principalmente, na medida em que o livro toma como inspiração as formas e os recursos retóricos de outras obras de ficção: nomeadamente *Une vie*, de Maupassant, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, *E o vento levou*, de Mitchell, *Vida e destino*, de Grossman, e, acrescentaria também, *The Years*, de Woolf, que, embora não seja mencionada explicitamente pela autora, é referida no próprio título da obra. Admite-se, pois, um processo de construção narrativa que incorpora a si mesmo elementos do domínio discursivo de uma “verdade histórica”, submetida, nesse sentido, a uma espécie de “romancização”.

Esse trabalho de composição que Ernaux destaca na obra é também um componente importante de uma das edições mais recentes do livro *Os anos*, que reúne em um mesmo volume essa e outras obras da autora, propondo-lhes novos modos de leitura e reconfigurando, de certa forma, a dimensão do arquivo e da literatura, sempre presente na escrita de Ernaux. Essa edição, intitulada *Écrire la vie* [*Escrever a vida*] – o que já sugere por si só a possibilidade de uma vida forjada, produzida pela escrita –, é introduzida por um texto explicativo em que se esclarece a sequência de aparição das obras reunidas: estas não se seguem por ordem cronológica de escrita e publicação, mas pela cronologia da vida: “[...] é a ordem do tempo da vida, entre a infância e a maturidade. Se essas ordens coincidem em relação ao primeiro [livro publicado] (*Les armoires vides*) e o último (*Os anos*), entre os dois, é a sucessão

³ Ao longo deste artigo, duas edições do livro *Os anos* serão usadas: a primeira, figurando em uma edição francesa de 2011 que reúne outras obras da autora, me será útil para citar textos e paratextos sem tradução em português e que, portanto, ao serem referidos neste trabalho, terão sido traduzidos por mim; a segunda, uma edição publicada no Brasil no ano de 2019 sob o título *Os anos*, com tradução de Marília Garcia, será usada sempre que se fizer citação direta a qualquer trecho da obra.

das idades que organiza os textos”⁴ (ERNAUX, 2011, p. 8, tradução minha). Sob essa perspectiva, a ideia de “escrever uma vida” se torna ainda mais concreta e material, pois, lendo a coletânea na ordem pretendida pelos editores e pela autora, é a própria vida que toma forma diante dos olhos – a imagem de Ernaux vai sendo criada à medida que os textos vão sendo percorridos.

Nesse sentido, trata-se também da tentativa de dar forma à vida por um processo simultâneo de arquivamento, iniciado desde o nível paratextual, em que se apresenta um “fotodiário” [“*photojournal*”] da autora. Com efeito, na obra de Annie Ernaux, os usos de fotografias, quase sempre convertidas em écfrases, e de trechos de diários, citados de maneira direta ou indireta, já se tornaram *topoi* da escrita. Em *Écrire la vie*, no entanto, eles não aparecem apenas no interior das diversas obras reunidas, mas em uma seção de abertura, com o objetivo de “[...] abrir um espaço autobiográfico diferente, associando assim a realidade material, irrefutável das fotos, cuja sucessão ‘faz história’, desenha uma trajetória social, e a realidade subjetiva do diário com os sonhos, as obsessões, a expressão bruta dos afetos, a reavaliação constante do vivido”⁵ (p. 8, tradução minha). Ora, a distinção entre, de um lado, um tipo de documento a que se atribui o caráter de prova e, de outro, uma produção subjetiva que, não obstante, também se submete à documentação, ecoa, em certa medida, a citação de abertura desta seção, permitindo, ao mesmo tempo, problematizá-la, na medida em que pensa a interação entre esses diferentes elementos. Nas seções que seguem, proponho-me a pensar em que medida *Os anos* se relaciona com um regime de historicidade que influencia diretamente seus processos de arquivamento e de construção de uma nova narrativa nacional.

⁴ « [...] *c’est l’ordre du temps de la vie, entre l’enfance et la maturité. Si ces ordres coïncident s’agissant du premier (Les armoires vides) et du dernier (Les années), entre les deux, c’est la succession des âges qui organise les textes* ».

⁵ « [...] *ouvrir un espace autobiographique différent, en associant ainsi la réalité matérielle, irréfutable des photos, dont la succession “fait histoire”, dessine une trajectoire sociale, et la réalité subjective du journal avec les rêves, les obsessions, l’expression brute des affects, la réévaluation constante du vécu* ».

2 TEMPO E ARQUIVO EM OS ANOS: DOIS EIXOS DE ESCRITA DA VIDA

Em um dos muitos momentos de autorreflexividade da narrativa de *Os anos*, nos quais se encena, de diferentes formas, o processo de produção literária, a autora revela uma compreensão da própria vida como sendo constituída de dois eixos entrecruzados: o primeiro, expandido na horizontal, corresponderia aos acontecimentos, fatos e experiências vividos, de acordo com uma lógica linear, contínua, em que se sucedem diferentes eventos; o segundo, intervindo e mergulhando verticalmente no primeiro, se comporia de certas imagens que, com o passar do tempo e apesar de um alto grau de permanência, tenderiam a se tornar cada vez mais embaçadas (ERNAUX, 2019 [2008], p. 149).

Se ressalto essa construção imagética em particular é porque o trecho em que ela se nos apresenta, não coincidentemente situado no momento em que pela primeira vez ocorre à autora/narradora a possibilidade de escrever o tal “romance total” evocado na introdução, reverbera ao longo de todo o livro como seu modelo estrutural. Com efeito, abrem e fecham a narrativa duas listas de imagens que, no decorrer dos anos, marcam de alguma forma a vida de Ernaux. A primeira lista é antecedida pela constatação (e também premonição) do desaparecimento: “Todas as imagens vão desaparecer” (2019 [2008], p. 7); a segunda é finalizada pela necessidade da preservação, convertida em comando pelo verbo no infinitivo: “Salvar alguma coisa deste tempo no qual nós nunca mais estaremos” (p. 228). Entre essas listas, que têm em comum o fato de nelas figurarem imagens das mais diversas naturezas, tempos e espaços, se situa o desenrolar da história, ou, em outras palavras, a sucessão de eventos no eixo horizontal. É levando esses dois eixos em conta, bem como seus modos de associação com a passagem do tempo e o processo de arquivamento, que organizei a análise que segue.

2.1 1940-2008: descentramentos temporais

Nas investigações teóricas acerca do contemporâneo, não é incomum que se façam, de imediato, questionamentos sobre a definição do termo: se considerado um conceito, como pensá-lo? Se um período, como demarcá-lo? A essa segunda pergunta, Lionel Ruffel (2010) responde com uma recusa, explicitando os problemas inerentes à periodização. Segundo o teórico francês, sub-reptícias à tentativa de periodização do contemporâneo se encontram visões teleológicas e sequenciais da história; posturas eurocêntricas que tendem a limitar marcos importantes ao contexto da Europa; um relativismo inerente à escolha desses mesmos marcos; e finalmente um “presentismo” (HARTOG, 2013) que, ao estabelecer uma relação intransitiva entre o presente e outros tempos, ameaça confundir simultâneo e contemporâneo, esvaziando o sentido deste segundo termo (afinal, se tudo é contemporâneo, nada o é). Voltarei ao “presentismo” em outros momentos deste texto, mas por ora gostaria de me concentrar em Ruffel. Diante dos desafios e falhas implicados em uma periodização do contemporâneo, o teórico francês propõe que examinemos o uso do termo ao longo da história, pois é esse emprego que revela mudanças de historicidade – relações entre sujeitos e o tempo presente – no decorrer dos séculos e, por conseguinte, diferentes compreensões do que seja o contemporâneo.

O termo contemporâneo, originado do latim *contemporaneus*, adquire o sentido que se lhe atribui hoje apenas no século XV, quando passa a ser mais recorrente nas línguas neolatinas e no inglês. Até o século XX, contudo, seu uso se vê sistematicamente ofuscado pela ideia de moderno. Nesse sentido, cabe perguntar como se pode compreender a inversão que, no espaço de algumas décadas no século XX, fez o termo “moderno” ser quase inteiramente

substituído por “contemporâneo”. Ruffel defende ser responsável por essa mudança paradigmática uma série de processos de descentramento, incluindo a expansão da alfabetização e a democratização do acesso ao saber, à cultura e à criação na Europa; a transferência do centro de produção artística da Europa para os EUA, bem como o início dos processos de descolonização de países africanos, que passam a identificar no termo “moderno” conotações colonialistas que o impedem de ser reivindicado no contexto da produção artística pós- e anti-colonial; a aparição de estéticas contestadoras na América Latina e o surgimento do Pós-modernismo, mais uma vez, nos EUA. Todos esses fatores levam Ruffel a pensar a possibilidade de um momento contemporâneo, com usos específicos influenciados pelos múltiplos processos de globalização e descentramento intensificados após a Segunda Guerra Mundial.

Em *Os anos*, a época tematizada pela autora, que se estende de 1940, ano de seu nascimento, até 2008, ano de finalização da escrita, compreende precisamente o início dos processos de descentramento apontados por Ruffel. Assim, ao longo da narrativa, a autora/narradora (i) assiste ao movimento anti-colonial inaugurado na África pela explosão da guerra da Argélia em 1954, encerrada em 1962 com a vitória da independência⁶; (ii) vivencia o acirramento dos processos de globalização hegemônica que, ao mesmo tempo em que abalam o caráter, até então, incontestável de categorias como estado-nação, centralizam em um país específico, os EUA, a produção cultural e tecnológica de nível mundial; e finalmente (iii) é diretamente beneficiada pela massificação da alfabetização e pela ampliação do acesso ao ensino básico e superior na França⁷.

⁶ Trata-se, com efeito, da primeira guerra testemunhada por Ernaux, com impactos duradouros sentidos por ela e pelo resto da sociedade francesa. A independência da Argélia desencadeia o fim do império colonial francês, consolidando, com as ondas migratórias das últimas décadas do século XX, uma mudança de perfil demográfico no país.

⁷ Ernaux é a primeira pessoa de sua família, formada principalmente por proletários e trabalhadores rurais, elevados, mais tarde, à posição de pequenos comerciantes, a dedicar-se inteiramente, durante toda a juventude, aos estudos e a ocupar, na vida adulta, uma posição de “trânsfuga de classe” [*transfuge de classe*], como ela se autodenomina, graças à ascensão social proporcionada por seu casamento e trabalho intelectual. Essa ideia de “trânsfuga de classe”,

Mas apontar coincidências entre os descentramentos identificados por Ruffel no pós-guerra e os descentramentos tematizados em *Os anos* não é o bastante para a análise a que me proponho aqui. É importante compreender, na verdade, que esses processos são apresentados de formas particulares e exercem determinadas funções na narrativa. Vejamos assim o enquadramento conferido por Ernaux a esses temas.

O livro, considerado a partir do eixo horizontal discutido no item anterior, alterna dois tipos de conteúdos e formas narrativas. Precisamente por tratar das relações entre memória/história individual e coletiva, buscando entender o que há de coletivo no individual e vice-versa, cada época reconstituída no texto é aberta por uma fotografia – e, com o avançar dos anos e da tecnologia, vídeos caseiros – da autora/narradora, convertida, a partir desse momento, em personagem (voltarei a esse ponto mais tarde). A essas fotografias se acrescentam recontos de costumes, ritos e cenas da vida privada que põem em jogo, talvez de maneira mais exemplar, a indistinção entre o que é particular e próprio a um sujeito e o que é compartilhado por uma mesma comunidade:

Nas reuniões de família na época do pós-guerra, *naquela lentidão interminável das refeições*, alguma coisa vinha do nada e assumia uma forma: era *o tempo já começado*. Às vezes, os pais pareciam presos nele quando esqueciam de nos responder, *os olhos perdidos em um tempo em que não estávamos, em que nunca estaremos, o tempo de antes. As vozes dos convidados se misturavam para compor a grande narrativa dos acontecimentos coletivos, os quais, pouco a pouco, passamos a acreditar que tínhamos vivido* (ERNAUX, 2019 [2008], p. 18, grifos meus).

Nesse trecho, antecedido pela écfrase de duas fotografias da autora quando bebê, tem início a narrativa da década de 1940. Trata-se, como em

aliás, faz reverberar o pensamento de Pierre Bourdieu na obra da autora e leva alguns críticos a situarem seus escritos no limiar entre a narrativa autobiográfica e o ensaio, a literatura e a teoria.

muitas outras passagens do livro, de registrar os encontros familiares, sobretudo, durante as refeições, revelando, à medida que avança a história, como as dinâmicas vão se modificando e as relações vão sendo reinterpretadas desde o seio da família. O que denuncia nessa citação a tensão entre o individual e o coletivo é, em primeiro lugar, a informação extratextual de que a narrativa é, de fato, autobiográfica, fazendo não apenas com que o leitor identifique as fotografias descritas na terceira pessoa do singular com a própria figura da autora – nesse início de livro, ainda representada quando criança –, mas com que, pela proximidade entre as descrições pictóricas e o trecho supracitado, as diferentes cenas sejam associadas. São elementos textuais, no entanto (nomeadamente, o uso contínuo de plurais e do imperfeito), que permitem a criação dessa tensão: ambos podem indicar tanto a repetição de acontecimentos similares em uma mesma vida individual – já que são muitas as reuniões de que se participa ao longo do anos – quanto sua expansão para outros meios e contextos – nesse caso, a reunião tal qual descrita não apenas se repetiria na realidade familiar de Ernaux, mas nas realidades familiares de pessoas que compartilham um mesmo *habitus* (BOURDIEU, 2006 [1986]) (ou, em outras palavras, todo um conjunto de disposições culturais que informa, entre outros aspectos da vida, a fala, os gestos, os gostos e os comportamentos compartilhados no interior de uma mesma classe social, por exemplo).

Por outro lado, a repetição sugerida no trecho anterior também tem o poder de intervir temporalmente na narrativa, criando certos efeitos que podem ser melhor resumidos pelos segmentos acima grifados. Há, no início da passagem, uma verdadeira sensação de estagnação que a própria ambientação da cena, enquadrada em um momento de refeição familiar, ajuda a reforçar. Nessa estagnação, destacada por Ernaux como “lentidão interminável”, em que o passar do tempo, ao mesmo tempo em que se configura como essa continuidade da qual os personagens apenas se dão conta (esse tempo começado que desponta de repente), ainda se coloca em relação com

temporalidades passadas (o vivido da guerra) nas quais os mais velhos ainda se encontram inseridos. Há, portanto, uma tensão constante entre ausências e presenças (o tempo em que não se estava, mas no qual se tem a sensação de estar), presente e passado, continuidades e rupturas (o tempo começado em contraste com o tempo de antes, que acaba também intervindo nesse presente, em que uma experiência infamiliar para as crianças se torna familiar por seu relato). Aqui não se trata ainda de um “presente [transformado] em eternidade” (HARTOG, 2013, p. 141), na medida em que se mantém uma relação com o passado que, no entanto, só pode ser reconstituído no *con*-temporâneo, isto é, no mesmo tempo em que se vive e que se compartilha com outros (“As vozes dos convidados se misturavam”).

Na verdade, revela-se nesse trecho e, de modo geral na narrativa de Ernaux, sobretudo, em passagens que documentam as primeiras décadas do pós-guerra, uma dimensão mítica que se vê frequentemente às voltas com a contradição entre o tempo da origem e o tempo da continuidade. Ora, por um lado, o “tempo já começado” liga o presente da cena ao passado da guerra – o “já”, nesse caso, assume uma função primordial na compreensão das relações de sentido produzidas pela frase, pois reúne na mesma forma um agora e uma anterioridade: no momento em que se fala (*naquele* momento para nós, leitores, e *neste* momento para a voz enunciativa), o tempo se encontra em andamento, tendo começado no passado –; por outro lado, ele desponta, emerge no presente como acontecimento marcante: a constatação do começo de um novo tempo. Nesse sentido, re-contar (contar e contar de novo, transformando em conto) a guerra, transmiti-la a uma nova geração que não viveu essa experiência, assume um viés mítico e mitológico, de estabelecimento e consolidação de uma origem, mas também de transformação e naturalização de uma linguagem que, no caso da cena narrada, dá conta de uma dada experiência de guerra.

Desse modo, vale a pena lembrar o ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (1993 [1936]), no qual o filósofo alemão, escrevendo no período

entre-guerras, faz uma constatação sobre a crise da experiência e nossa consequente incapacidade de compartilhá-la no rescaldo da Primeira Guerra Mundial, quando soldados regressavam às casas mudos, incapazes de verbalizar suas experiências diante dos horrores vividos. Ao adotar, todavia, uma forma narrativa similar à criticada por Benjamin – que, à substituição do narrador da tradição oral pelo narrador da tradição escrita, atribui a morte da experiência, ou a priorização da informação à custa do saber compartilhado entre sujeitos –, Ernaux se coloca como espectadora de um não vivido, criado, contudo, nas falas dos ancestrais e re-criado por ela, narradora, em seu “romance total”.

A propósito dessa falta de experiência supostamente típica do gênero romance, Marco Codebò (2010), em seu estudo sobre os romances de arquivo [*archival novels*], relaciona-a com o recurso a documentos capazes de, no século XVIII, tornar credíveis os fatos narrados em determinada história ficcional. Assim, o teórico dá exemplos de romancistas precursores do romance de arquivo que vão buscar em documentos – seja ficcionalizando-os no interior de suas narrativas, seja transformando suas produções em registros de fatos históricos reais – provas de experiências vividas que possam ser transmutadas para suas obras. Resultado disso, afirma Codebò, é a necessidade de documentar (escrever e converter em documento) a experiência como principal meio de se viver – em consequência disso, o evento histórico só passa a ser percebido como tal quando pode ser avaliado e compreendido em termos dos dados reunidos em um registro documental. Em *Os anos*, assim como em toda a obra de Ernaux, poder-se-ia argumentar, é precisamente essa necessidade de documentação que move a escrita, ainda que esta não necessariamente esvazie a experiência, mas antes a engendre, atribuindo ao arquivo não só a capacidade de armazenar, mas de produzir acontecimentos, fatos, informações, saber, conhecimento etc.

Uma dessas narrativas produzidas pelo arquivo e para a qual *Os anos* nos chama atenção é precisamente a narrativa da identidade nacional, posta em questão e recriada por Ernaux. Na obra, com a fundação de um tempo mítico, é também a fundação de uma nova França que se anuncia – uma França reorganizada pelas e submetida às dinâmicas dos descentramentos apontados anteriormente. Se há des-centramentos, nos quais se implicam necessariamente des-locamentos (de ordem temporal e espacial), há igualmente disrupção da narrativa nacional oficial, forjada desde o interior de uma comunidade imaginada, limitada e soberana (ANDERSON, 2008 [1983]): pensada como uma comunidade, a nação fomenta laços de camaradagem entre seus membros, os filhos da pátria, que se veriam, pois, como irmãos. A criação de tais laços depende diretamente das narrativas que se constroem e se disseminam sobre a nação, bem como do esquecimento de fatos que comprometeriam a adesão a tais narrativas e conseqüentemente a coesão entre os indivíduos. A unificação da comunidade passa igualmente pela unificação e delimitação territorial, que, por um lado, separa e diferencia uma nação da outra, garantindo, por outro lado, a soberania e o domínio nacional sobre determinado território.

Embora a consolidação dos mecanismos de imaginação, limitação e soberania, que garantem a coesão da comunidade, se dê nos primeiros estágios da formação nacional, sua manutenção é um processo contínuo, repensado e rearranjado com o passar do tempo, à medida que a nação vivencia mudanças em sua organização social. Consciente desse fato, *Os anos* o põe em prática e, ao mesmo tempo, à prova, tensionando entre si elementos, de uma só vez, necessários à constituição nacional e ameaçadores dela: ao tempo “vazio e homogêneo” que Anderson (2008 [1983]), tomando emprestada a expressão de Benjamin (1993 [1940]), afirma ser típico da narrativa nacional – como se o tempo da nação tendesse sempre a uma linha ascendente e progressiva –, Ernaux contrapõe um “presentismo” (HARTOG, 2013) que, quanto mais se

aproxima da virada do século e do milênio, mais se agrava, atingindo um ápice – e espelhando as considerações de Hartog sobre o assunto – em 2001, com os atentados de 11 de setembro:

Também era impossível pensar e sentir qualquer coisa, só conseguíamos ficar de olhos grudados na televisão, repetidas vezes, para ver as Torres Gêmeas desabando uma depois da outra naquela tarde de setembro – que era manhã em Nova York, mas para nós tudo terá sempre ocorrido à tarde –, como se de tanto ver aquelas imagens, aquilo acabasse se tornando real. Ninguém conseguia sair do estupor, que compartilhávamos pelos celulares com o máximo de gente (ERNAUX, 2019 [2008], p. 197-198).

Nesse trecho, explicitam-se precisamente algumas das formas de descentramento apontadas no início desta subseção – nomeadamente, as consequências da transferência do poder cultural e político da Europa para os EUA, e os processos de globalização que resultam na integração de diferentes nações –, dessa vez, abaladas (ou redescentradas) por mudanças que, se não retransferem os centros de poder, ao menos, forçam sua reconfiguração, contestando o até então incontestável poder estadunidense. Diante disso, a autora/narradora se insere em um coletivo que transcende os limites do estado-nação, mas acaba por reforçá-los, o que explica a diferenciação entre dois tipos de “nós”: o primeiro, sobretudo, pelas menções às tecnologias que televisionam ao vivo e repetem em *loop* a tragédia, permite-nos inferir um “nós” que inclui uma comunidade-mundo testemunha dos atentados; o segundo, ao diferenciar o tempo da tragédia (manhã em Nova York) do tempo de recepção (tarde no local de onde enuncia a autora/narradora), determina precisamente as fronteiras de uma comunidade europeia, especificamente, francesa.

Ainda a propósito dessa relação temporal, que, de uma só vez, conflui e distingue múltiplos presentes, somos levados por Ernaux a complicar a questão de um presentismo que se insinua na repetição e irrealização dos fatos: ao questionar um regime de historicidade do qual se apropria também a narrativa

nacional e que encara nossa relação com o tempo dentro de um enquadre “vazio e homogêneo”, a autora não se rende totalmente ao presentismo, pendendo, ao contrário, para uma compreensão do contemporâneo – e não do simultâneo! – como interação de “agoras”, de “antes” e de “por-vires”. Talvez, os exemplos mais emblemáticos dessa concepção sejam duas passagens que se sucedem ao trecho anterior: “Vinha à mente outro 11 de setembro e do assassinato de Allende” (2019 [2008], p. 198); “E nosso desconhecimento do que se passava em Manhattan no mesmo segundo em que olhávamos para uma tela de Van Gogh no museu d’Orsay” (p. 199). A primeira passagem alude ao golpe tramado pelos EUA que, no dia 11 de setembro de 1973, destituiu e assassinou Salvador Allende, instalando a ditadura de Augusto Pinochet que assolou o Chile até 1990, com torturas, mais assassinatos e a implementação do neoliberalismo no continente. A segunda passagem tenta supor onde estavam aqueles que não testemunharam em tempo real a queda das Torres Gêmeas. Trata-se, com efeito, de duas imagens muito distintas em seus propósitos e formulações, pois, de um lado, temos a documentação de um fato histórico simbólica e materialmente importante para a compreensão de uma ordem social que culmina em 2001 nos atentados em Nova York; e, de outro, temos um ato imaginativo que põe em perspectiva a obsessão pela difusão e consequente recepção imediatas (“ao vivo e a cores”), para a qual o 11 de setembro estadunidense representaria um ápice. Apesar dessas distinções, os efeitos produzidos pela (des)associação de relações temporais e espaciais múltiplas são similares. Nos dois casos, propõe-se romper com a intransitividade do presentismo, repensando o que é contemporâneo, mas não simultâneo – os dois “11 de setembro” (um em 1973 e outro em 2001) – e o que é simultâneo, mas não necessariamente contemporâneo – as temporalidades a que se submetem respectivamente o sujeito que olha a tela da TV e o sujeito que, no mesmo momento, olha a tela do quadro: ambos os grupos (os que assistem à televisão e os que se fazem

presentes no mesmo museu, na mesma galeria em dado instante) se inserem em um mesmo e único período de formas diferentes.

Mas não é só pelas tensões entre o regime de historicidade da nação e as concepções de presentismo e contemporâneo que a autora complica e, ao mesmo tempo, redefine uma narrativa nacional. Ela o faz igualmente por um gesto duplo de, em primeiro lugar, relembração da história que se precisa esquecer e, em segundo lugar, construção de uma nova narrativa de coesão. O primeiro movimento desse gesto pode ser melhor ilustrado pelo trecho abaixo:

A distinção entre os “franceses de raiz” – isto é, que fazem parte da árvore, da terra – e os “provindos da imigração” não se alterava em nada. Quando o presidente da República evocava, em um discurso, o “povo francês” era claro que se referia a uma entidade – generosa e acima de qualquer suspeita xenofóbica –, que continha Victor Hugo, a tomada da Bastilha, os camponeses, os professores e os padres, o Abbé Pierre e Charles de Gaulle, Bernard Pivot, Astérix, Mère Denis e Coluche, as Maries e os Patricks. Mas essa entidade não incluía Fatima, Ali e Boubacar, aqueles que realizavam suas compras nas imensas seções de alimentos *halal* e que faziam o Ramadã. E menos ainda os jovens de “bairro desfavorecidos”, cujos capuz [sic] cobrindo a cabeça e jeito desleixado de andar seriam sinais evidentes de sua dissimulação e preguiça [...]. De modo obscuro eles eram nativos de uma colônia sobre a qual não tínhamos mais controle (ERNAUX, 2019 [2008], p. 200-201, grifos da tradução).

Chama atenção nessa reimaginação da narrativa nacional, o apontamento de duas origens diferentes: uma, legítima porque francesa, resgata uma certa perspectiva mítica, principalmente, pela associação com o campo semântico da terra destacado por Ernaux; a outra é não identificável em sua origem: no texto em francês, usa-se a expressão “*issus de l’immigration*”, literalmente, “saídos da imigração”, enquanto, na tradução, fala-se de “provindos da imigração”. A diferença entre os dois adjetivos é importante porque o segundo caso atribui à própria origem dos imigrantes o fato de serem estrangeiros – é daí que eles vêm, é essa sua essência; não há para eles uma anterioridade passível de pensá-los como não estrangeiros. No primeiro caso,

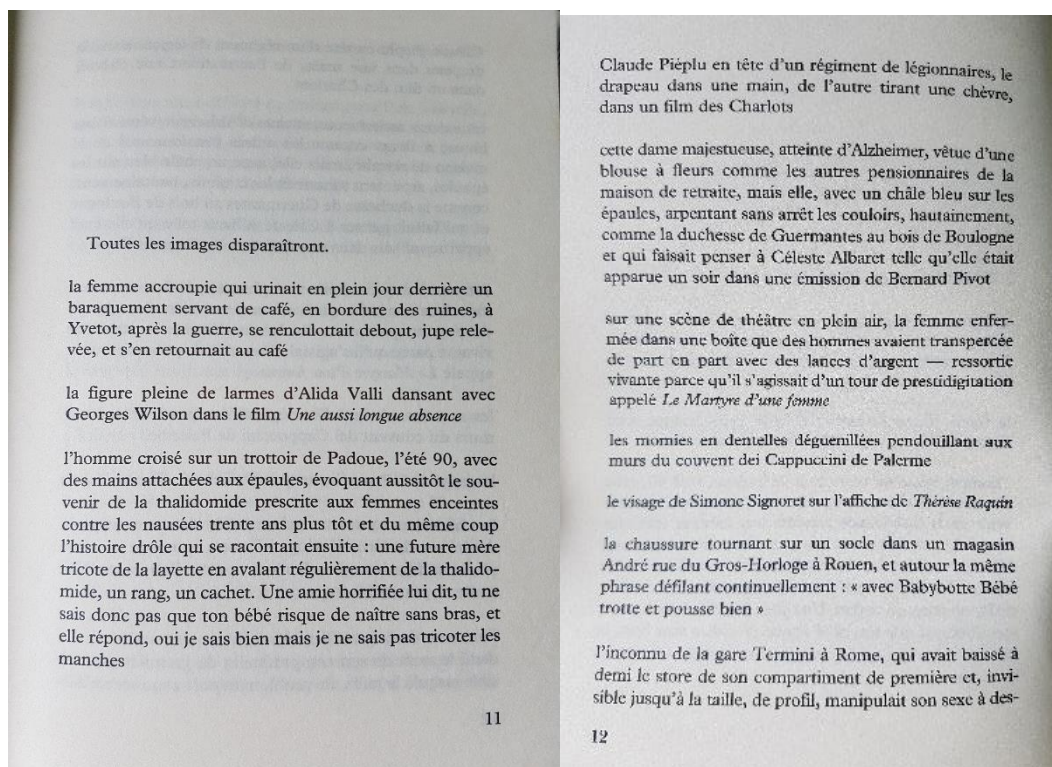
contudo, a ênfase é colocada no resultado do processo de imigração, e a ideia de uma origem, qualquer que seja ela, lhes passa a ser inteiramente negada – não há entrada, é só saída.

Nessa diferenciação, são postas em jogo questões de um pertencimento que só pode ser acessado pelo compartilhamento de um conjunto de referências oficiais, arquivadas pela e na história política, cultural e social do país – referências essas que, notemos, não incluem o imperialismo e o colonialismo francês, responsável, em grande parte, pelos processos de migração que dão origem a indivíduos sem origem. Um exemplo disso é a metonímia de nomes próprios a que recorre Ernaux não apenas para revelar a que ponto são racializadas as categorias de “francês de raiz” e “[sujeitos] provindos/saídos da imigração”, mas em que medida o arquivamento de sujeitos produz igualmente sua legitimidade. Se, como observa Codebò (2010), são os nomes próprios e sobrenomes que, a partir do século XIX, individualizam e criam cidadãos perante o estado, certos nomes próprios, metonimizadas pelo exemplo das Maries e dos Patricks no trecho anterior, assumem um poder institucional na narrativa da nação, na medida em que integram um arquivo oficial. *Os anos* se constitui assim como rasura, contestação, mas também, em certa medida, confirmação desse arquivo, que a autora deseja recriar. É precisamente esse processo de rearquivamento, analisado a seguir, o segundo movimento no gesto de reescrita da narrativa nacional.

2.2 Arquivar a nação no presente

Nesta subseção, em que pretendo analisar os procedimentos de arquivamento usados por Ernaux em *Os anos*, gostaria de, a princípio, me deter no eixo vertical e imagético descrito pela autora e representado por uma lista de imagens que abrem e fecham a narrativa. Já começo, pois, me corrigindo em relação a uma possível demarcação estrita entre os eixos, uma vez que também as imagens inventariadas pela autora/narradora contam uma história. Para se

ter uma ideia de como elas são organizadas na página, vejamos nas figuras a seguir o *incipit* da lista de imagens que abre o livro:



Figuras 1 e 2: detalhe da lista de imagens de *Os anos*

Verifica-se, por exemplo, que entre cada item não há separações por pontuação nem inícios de frase com letras maiúsculas, e que as imagens são formadas, na verdade, por cenas e referências de um repertório pessoal e coletivo, privado e público que, em muitos casos, se mistura. A princípio, poder-se-ia pensar na ausência de pontuação como uma tentativa de desierarquização entre as imagens, pois, se não há ponto, ou ponto e vírgula separando-as, tampouco há a pretensão de torná-las partes de uma continuidade coerente, para a qual se faz a necessária a pontuação. Em outras palavras, é como se, sem a pontuação, as imagens se fixassem em lugares e tempos próprios a cada uma, de modo a que a última não decorra da penúltima, decorrida da antepenúltima

e assim por diante, até chegarmos à primeira. Isso não impede, contudo, que haja, em uma mesma evocação imagética, uma sobreposição e, por vezes, saturação de temporalidades distintas, como ocorre, por exemplo, em uma das cenas listadas: “esta senhora majestosa, com Alzheimer, vestindo uma camisa florida, como as outras residentes da casa de repouso, mas ela usa também um xale azul sobre os ombro, caminha pelos corredores pra cá e pra lá, ativa, como a duquesa de Guermantes no Bois de Boulogne, fazendo lembrar Céleste Albaret se apresentando, certa vez, no programa noturno de Bernard Pivot” (ERNAUX, 2019 [2008], p. 8). Aqui, constata-se um processo de encadeamento de imagens e referências que, embora formadoras da mesma cena, são produzidas em e deslocadas de tempos e espaços distintos, integrantes de uma esfera pública e privada (a mulher com Alzheimer, possivelmente, é a mãe da própria autora ou uma paciente da casa de repouso de que a mãe era residente). Por outro lado, apesar dessas diferenças de tempo e espaço, há a evocação de um mesmo campo narrativo e semântico na cena: a duquesa de Guermantes, personagem de *Em busca do tempo perdido*, é posta em relação com Céleste Albaret, empregada da família de Proust. Cabe-nos perguntar: que história é contada a partir de contrastes associativos entre uma figura ficcional e uma figura real, uma aristocrata e uma mulher da classe trabalhadora, incarnadas todas as duas numa mesma pessoa – a mulher com Alzheimer?

A questão do deslocamento é particularmente importante na análise dessas imagens, que reúnem também citações famosas, sem indicação de fonte (como a frase de Sartre “*exister c’est se boire sans soif*”, que, no livro, não é explicitamente atribuída ao filósofo), e frases do cotidiano tornadas pictóricas tanto por seu conteúdo metafórico ou imagético quanto pela dimensão visual de qualquer palavra – e, no caso das frases do cotidiano, muitas delas, frases feitas e expressões cristalizadas (*figées*, fixas, em francês), a impossibilidade de modificá-las e compreendê-las mais em seus aspectos acústicos e visuais do que semânticos é mais significativa ainda. Evocando, por exemplo, o texto de

Antoine Compagnon (1996) sobre a prática da citação, chega-se a uma possibilidade de colagem que extrai e corta o fragmento de uma dada origem, tornando-o texto íntegro no contexto para o qual é transferido e recriando assim uma nova possibilidade de origem. Na medida, pois, em que cenas, citações, referências e imagens são deslocadas e apropriadas pela voz narrativa, produzem-se novos efeitos e sentidos que, mesmo um suposto desejo de desierarquização e desordenação, não são capazes de combater.

Gostaria agora de me voltar para outro tipo de arquivamento, que se dá mais no nível narrativo de *Os anos*, com a incorporação de écfrases fotográficas oriundas do acervo pessoal da escritora ao longo de toda a história. A presença de fotos entremeadas a uma narração frequentemente enumerativa, evocando mais um procedimento da prática arquivística, pode nos levar a perguntar em que medida esses documentos se encaixam no projeto literário da autora. Para tentar lidar com essa questão, recorro primeiro a Philippe Artières (1998) que, diante da indagação “por que arquivamos nossas vidas?”, oferece imediatamente a seguinte resposta: “[para] responder a uma injunção social” (p. 10). O raciocínio do historiador francês, nesse ponto, não é tão diferente das reflexões de Codebò (2010) a respeito da institucionalização do arquivo. Em suma, o autor francês associa a produção do indivíduo ao rastro documental, ou seja, à necessidade de se arquivar se se deseja ser reconhecido como cidadão pelo estado: “[o] *anormal é o sem papéis*” (p. 11, grifos do autor). Ora, no contexto francês, sabemos que o “sem papeis”, ou “*sans papiers*”, é precisamente o imigrante em situação ilegal, menos pertencente à nação do que os ditos franceses “*issus de l’immigration*”, mencionados anteriormente. Quando Ernaux se arquivava em sua escrita é, pois, a esse papel e função social que ela se dirige. Mas é também pela necessidade de levantar o que há nela dos gestos, costumes, pensamentos da classe de que ela faz parte, como forma inclusive de forjar um imaginário para esse coletivo (RESENDE, 2019).

Assim, ao refletir sobre a própria escrita de forma constantemente autorreferencial e metalinguística, fazendo jus a uma “estética de laboratório” comum à produção literária contemporânea (LADDAGA, 2013), Ernaux afirma intentar a composição de “uma espécie de destino feminino” (2019 [2008], p. 149) [“*une sorte de destin de femme*” (2011 [2008], p. 1028)]. Narrá-lo seria uma forma de recentrar o discurso nacional, ainda que em uma abrangência limitada, levando em conta uma das muitas vivências esquecidas pela comunidade imaginada. Tratar-se-ia, em resumo, da criação de um novo tipo de coesão nacional, baseado, em parte, na representação da condição de uma determinada classe de mulheres:

Nesta foto em preto e branco, em primeiro plano, três moças e um rapaz estão deitados de bruços. Vê-se apenas a parte de cima do corpo deles, o resto está mergulhado em uma ladeira. Atrás deles, dois rapazes, um em pé e inclinado se destacando contra o céu, o outro, ajoelhado, parece importunando uma das moças com o braço esticado. Ao fundo, um vale coberto por uma espécie de bruma. No verso da foto: *Alojamento universitário. Mont-Saint-Aignan. Junho de 63. Brigitte, Alain, Annie, Gérald, Annie, Ferrid.*

Ela é a do meio, com um penteado estilo George Sand, os cabelos repartidos, os ombros largos à mostra, e é a mais “mulher” das três [...]. A foto foi tirada durante o período entre as provas e a entrega dos resultados. Momento de noites em claro, conversas nos bares e em quartos na cidade, seguidas de carícias feitas sem roupa até o limite da imprudência ao som de “Javanaise”. Momento de dormir à tarde e acordar culpada, com a sensação de ter se lançado para fora do mundo [...]. As duas moças que estão na foto são endinheiradas. Ela não se identifica com as colegas [...]. Também não se identifica com o mundo dos trabalhadores que pertence à sua infância [...]. Passou para o outro lado, mas não saberia dizer do quê [...].

Nesse momento, os conhecimentos abstratos e as leituras desta moça não poderiam ser catalogados [...]. Ela leu Dostoiévski, Kafka, toda a obra de Flaubert, e [...] *Le Clézio* e o *nouveau roman* [...].

Mais do que uma forma de escapar à pobreza, os estudos pareciam a ela um instrumento privilegiado de luta contra a estagnação do feminino que desperta pena, a tentação que ela conheceu de se perder em um homem (cf. a foto do liceu, cinco anos antes) [...]. (ERNAUX, 2019 [2008], p. 81-82, grifos da autora).

A primeira coisa que chama atenção no trecho acima é o uso pronominal. Com efeito, não há ocorrências do “eu” – ao menos, não usado pela autora em referência a si mesma – no decorrer da narrativa. Quando se trata de descrever fotografias e narrar eventos da vida da mulher cuja história e figura são o fio condutor da obra, recorre-se a “ela” [“*elle*”]; quando é preciso falar em termos mais amplos, abarcando uma coletividade nacional, usa-se “nós” [“*nous*”] ou “se” como índice de indeterminação do sujeito (com efeito, este último uso na tradução tenta servir à função do pronome de terceira pessoa “*on*”, que, em francês, implica uma nuance de pessoalidade e impessoalidade na mesma forma gramatical). Defendo que o recurso a “ela”, com o objetivo manifesto de criar um recuo entre a autora e sua imagem, promove igualmente uma personalização (no sentido, de transformação em personagem e *persona*) que não se limita à coincidência do pacto autobiográfico, segundo o qual a voz enunciativa corresponde, na escrita de si, à autora, à narradora e à personagem (LEJEUNE, 2008), mas que antes contribui para o processo de ficcionalização e de criação de uma identidade, ao mesmo tempo, pessoal e impessoal. Esse distanciamento entre um “eu” externo que fala sobre um “nós”, “*on*” e “ela” contidos no “romance total” é particularmente útil aos procedimentos de arquivamento levados a cabo por Ernaux, principalmente, se compreendidos em termos derridianos, que consideram ser próprios do arquivo uma exterioridade e um componente de armazenamento que dá forma e sentido ao próprio evento armazenado (DERRIDA, 2001): ao se registrar, ao se documentar no arquivo, a autora estabelece uma distância entre ela e a personagem/*persona* criada pelo ato de documentação, isto é, pela escrita em si mesma.

Mas, apesar dessa distância marcada pela identificação pronominal, ocorre pela primeira vez na obra de Ernaux um fenômeno que, em textos anteriores, enunciados todos por um “eu”, ainda não se passara: a referência explícita a nomes próprios. Como visto acima, o problema do nome é recorrente

no arquivamento do indivíduo e também nos estudos das escritas de si. No arquivamento de um sujeito, saber o nome é, recorrendo mais uma vez a Codebò (2010), saber o “princípio da proveniência”, segundo o qual se deve respeitar a ordem original e a hegemonia da fonte. Assim, torna-se importante não apenas o conteúdo do que é armazenado, mas também o local em que se armazena. Com efeito, o arquivo adquire um traço tipológico, que condiciona a interpretação do arquivista ao local de emergência do documento e ao local ocupado no arquivo, junto a outros documentos de mesma proveniência (p. 45). No que concerne ao uso de fotografias em *Os anos*, esse princípio é mantido em quase todos os documentos visuais ou audiovisuais pela indicação, como no trecho em itálico acima, do local, do ano e, às vezes, do(s) objeto(s) capturado(s) pela imagem, facilitando, até certo ponto, a interpretação desses mesmos documentos. A explicitação dos nomes, no entanto, como feita acima, não permite uma apreensão dos indivíduos retratados, e, na verdade, talvez pela ausência da foto enquanto materialidade e, conseqüentemente, por uma impossibilidade de associar nome e figura, torna-os mais desencarnados – fato agravado especialmente pela repetição da palavra Annie, que, vista duas vezes na escrita, ressalta ainda mais a arbitrariedade e o esvaziamento do nome: este já não diz respeito mais à pessoa que nomeia, e, ao desencarnar a voz enunciativa da personagem que enuncia, permite a ela se identificar em um nível mais amplo com toda uma condição de classe.

Ao longo do eixo horizontal e vertical de *Os anos*, trata-se de saciar um “impulso arquivístico” [*archival impulse*] (FOSTER, 2004) que é parte do processo imaginativo envolvido na formação de uma comunidade – Anderson (2008 [1983]), por exemplo, já havia destacado o papel da imprensa e da literatura como meios de coesão na produção da comunidade imaginada. Na tentativa de tornar presente o vivido e, talvez, esquecido, a autora/narradora anda uma corda bamba entre o risco de um presentismo que só permite a esse passado ser experimentado enquanto presente e a tendência de um tempo

progressivo para o qual tende a construção da identidade nacional. Nesse sentido, Ernaux não se aproxima tanto de outros artistas contemporâneos que, nas palavras de Foster (2004), estão “menos preocupados com as origens absolutas do que com traços obscuros (talvez ‘impulso anarquívstico’ [*anarchival impulse*] seja o termo mais apropriado) [...]”⁸ (p. 5, tradução minha). O afastamento em relação a esse “*anarchival impulse*”⁹ se dá na medida em que Ernaux busca também origens – quem sabe, não em termos absolutos – encontradas e problematizadas a partir da década de 1940, quando a França e o resto do mundo, à força de mudanças nas dinâmicas e organizações sociopolíticas, passam a se entender de outro modo. *Os anos* não deixa, contudo, de ser um romance de restos e traços, fato de que se mostra consciente Ernaux: “Ela tem a sensação de que um livro está se escrevendo sozinho a partir dos rastros dela, apenas vivendo, mas é só uma sensação” (2019 [2008], p. 134). A vida, produtora de rastros é também produzida por eles, na medida em que, desprendidos de sua origem rastreadora, eles formam arquivos em cujo interior se atribuem novas formas a eventos, acontecimentos, fatos, gestos, pensamentos deslocados e redirecionados da realidade para a literatura (DERRIDA, 2012).

Em conclusão, ao trabalho de recriação da história da França e do mundo, Ernaux se apropria das duas e se lança, tomando emprestadas as palavras de Rancière (2008), em um trabalho de produção do senso comum de uma coletividade. Assim põe-se em jogo “uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade deve ser compartilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e das significações igualmente compartilháveis que se lhes

⁸ “[*archival art is*] concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps ‘*anarchival impulse*’ is the more appropriate phrase)”.

⁹ O “*anarchival impulse*” se apresenta como uma dimensão do “*archival impulse*”, donde o trocadilho com o título do artigo, “*An archival impulse*”, que reproduz sonoramente o conceito de Foster. Por outro lado, um outro tipo de aproximação sonora pode ser feito, subentendo à ideia de “*anarchival*” a negação do arquivo, ou o “*un-archival*”. É como se, nesse impulso anarquívstico, convivessem tanto o arquivo quanto o “*inarquivo*”.

atribuem”¹⁰ (2008, p. 111-112, tradução minha). Essas “coisas compartilháveis” assumem no livro a forma do acúmulo de referências, imagens, cenas que povoam a história, ultrapassando e redelineando os limites de coesão da narrativa nacional. Assim, ao mesmo tempo em que o romance engaveta temas e eventos históricos que marcam uma mesma comunidade nacional e comunidade-mundo, ele embaralha-os por processos de convergência, saturação e sobreposição de diferentes temporalidades e espaços. Nesse sentido, poderíamos pensar a prática de Ernaux como uma apropriação e tradução dessa dimensão compartilhável, que se estende também, a partir do momento em que o livro é deslocado para outras línguas, culturas, contextos, tempos e espaços, ao trabalho de uma tradução *de facto*. Assim, fecho este texto com uma última questão deixada em aberto: como compreender a transferência de um dado arquivo para outro arquivo – em que o primeiro, produtor de determinados discursos, será reinterpretado por uma nova rede discursiva, fazendo-a interagir por meio de uma interferência no arquivo de partida?

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1983].

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Tradução Dora Rocha. In: *Escrita de si/Escrita da história*, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1936], p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1940], p. 222-232.

¹⁰ « [...] une communauté de données sensibles: des choses dont la visibilité est censée être partageable par tous, des modes de perception de ces choses et des significations également partageables qui leur sont conférées ».

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006 [1986], p. 183-191.

CODEBÒ, Marco. *Narrating from the archive: Novels, Records and Bureaucrats in the Modern Age*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2010.

COMPAGON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. In: BASSAS, J. et al. (Org.). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012, p. 91-144.

ERNAUX, Annie. *Os anos*. In: ERNAUX, Annie. *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011 [2008], p. 926-1085.

ERNAUX, Annie. Avant-propos. In: ERNAUX, Annie. *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011, p. 7-9.

ERNAUX, Annie. *Os anos*. Tradução Marília Garcia. São Paulo: Três estrelas, 2019 [2008].

ERNAUX, Annie. *Se perdre*. Paris: Gallimard, 2001.

FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, n. 110, 2004, p. 3-22.

HARTOG, François. Memória, história, presente. In: HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução Andréa Souza de Menezes et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 133-191.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Editora, 2013.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 13-47.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, 2007 [1975].

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

RESENDE, Letícia Campos de. A construção da imagem do pai em *La place*, de Annie Ernaux. IV Seminário de Literaturas Francófonas. Rio de Janeiro: UERJ, 2019.

RUFFEL, Lionel. Qu'est-ce que le contemporain?. In: RUFFEL, Lionel (Org.). *Qu'est-ce que le contemporain ?*. Nantes: Editions Cécile Defaut, 2010, p. 9-35.

Recebido em 03/05/2021.

Aceito em 28/09/2021.

POR ENTRE AS CAMADAS DA CEBOLA: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO AUTOFICCIONAL DAS MEMÓRIAS DE GÜNTER GRASS

AMONG THE LAYERS OF THE ONION: AN ANALYSIS OF THE AUTOFICTIONAL
REPRESENTATION OF GÜNTER GRASS' MEMORIES

Taisy Buzanello Janku¹

Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos²

RESUMO: Em *Nas peles da cebola* (2007), Günter Grass apresenta as memórias de sua juventude e início de sua carreira como escritor, vivências marcadas pela ascensão do regime nazista e pelas consequências da Segunda Guerra Mundial. Nesta obra, aparece a confissão tardia do seu alistamento voluntário ao grupo militar *Waffen-SS*, informação ocultada pelo autor durante décadas, o que provocou um debate ético em torno da figura de Grass. Podemos observar que o autor vincula o relato de sua experiência pessoal a uma forma de escrita contemporânea ambígua, a autoficção, para representar a lida com memória. Propõe-se, neste artigo, analisar de que forma é construída a representação da memória no texto autoficcional, considerando a articulação de questões históricas, subjetivas e literárias a exemplo da obra *Nas Peles da Cebola*, de Günter Grass.

PALAVRAS-CHAVE: Günter Grass; literatura alemã; autoficção; memória; literatura contemporânea.

ABSTRACT: In *Pelling the onion* (2007), Günter Grass presents the memories of his youth and begin of his career as a writer, experiences that were defined by the rise of the nazi regime and the consequences of the Second World War. In this work of literature, the late confession of his voluntary recruitment to the *Waffen-SS* military group is revealed, information that was hidden by the author for decades, which lead to an ethical debate around Grass' image. We can note that the author associates the report on his personal experience to an ambiguous form of

¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9860-0095>. E-mail: tbjanku@gmail.com

² Doutora em Literatura Alemã pela Freie Universität Berlin – Alemanha. Professora na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3431-2224>. E-mail: natalia.barcellos@unesp.br

contemporary writing, autofiction, to represent the work with memory. This paper aims into analyzing how the representation of memory is constructed in the autofictional text, regarding the articulation of the historical, subjective, and literary questions in the work.

KEYWORDS: Günter Grass; German literature; autofiction; memory; contemporary literature.

1 INTRODUÇÃO

O aparecimento de relatos pessoais e familiares, autobiografias e documentos relacionados aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e ao Holocausto no presente é um indicador de que a complexidade deste passado ainda é algo a ser compreendido e assimilado. De acordo com Stephan e Tacke (2007), reconhece-se que os estudos históricos sobre o Holocausto não são, necessariamente, separáveis dos escritos literários acerca do tema, “pois tanto os eventos quanto suas representações dependem, em última análise, das formas, da língua e do método crítico pelos quais são registrados.”³ (p. 8, tradução nossa).

Uma possibilidade de representação artística do passado é a narrativa da memória. Na pós-modernidade, Huyssen (2000) identifica como tendência a produção crescente de textos e produtos culturais que têm como elemento central o trabalho com a memória, o que é entendido pelo autor como fenômeno sociocultural que se relaciona com esforços para que os desastres do passado não sejam esquecidos, além de figurar uma forma de lidar com a apreensão da temporalidade do presente.

No que tange às lembranças da Segunda Guerra, a „memória não mais é cedida a monumentos grandiosos, mas ligada aos destinatários como verdadeiros portadores da memória.”⁴ (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 12, tradução nossa). É importante, contudo, reconhecer que a lida com a rememoração

³ No original: „Denn sowohl die Ereignisse als auch ihre Darstellungen sind letztlich von den Formen, der Sprache und der kritischen Methode abhängig, mit denen sie erfasst werden.“

⁴ No original: „Erinnerung wird nicht mehr an monumentale Denkmäler abgegeben, sondern an den Rezipienten als eigentlichen Gedächtnisträger zurückgebunden.“

estabelece uma problemática de representação, pois constata-se no discurso da memória uma fissura “entre experienciar um acontecimento e lembrá-lo” (HUYSSSEN, 1996, p. 14). A questão que prevalece, nesse caso, é como interpretar uma obra quando a matéria em pauta é a memória.

*Como e com quais meios os artistas, cineastas e escritores contemporâneos historicizam? Quais imagens eles encontram? Quais metáforas, símbolos, mitos norteadores e “ícones de aniquilação” eles citam, descontextualizam ou re-semantizam para provocar perspectivas atuais de imagens da memória estagnadas?*⁵ (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 12, grifo das autoras, tradução nossa).

Nesse contexto, Günter Grass publica suas memórias, *Nas peles da cebola* (2007), texto no qual aborda o período de sua vida que vai do final da sua infância, marcado pelo início da Segunda Guerra Mundial, quando contava com 12 anos de idade, até a escrita de seu romance de estreia, *O tambor* (1959). Grass é um expoente da literatura alemã do século XX, laureado com o prêmio Nobel de Literatura em 1999 e conhecido pelas narrativas que compõem a “trilogia de Danzig”, sendo elas *O tambor* (1959), *Gato e rato* (1961) e *Anos de cão* (1963).

Nascido em 1927, Grass teve sua juventude marcada pela ascensão do nacional-socialismo e consequente participação na Guerra. Em suas memórias, o autor revela que se alistou voluntariamente à *Waffen-SS*, uma organização militar armada vinculada à *Schutzstaffel* (tropa de elite do regime nazista), informação que ocultou do conhecimento do público por décadas. Até então, acreditava-se que ele havia sido ajudante da bateria antiaérea, como a maioria dos garotos de sua idade o foram. A confissão afetou a sua imagem pública, que

⁵ No original: „Wie und mit welchen Mitteln „historisieren“ zeitgenössische Künstler, Filmemacher und Schriftsteller? Welche Bilder finden sie? Welche Metaphern, Symbole, Leitmythen und „Ikonen der Vernichtung“ zitieren, de-kontextualisieren oder re-semantisieren sie, um gegenwärtige Sichtweisen auf festgefahrene Erinnerungsbilder zu provozieren?“

por anos foi vinculada à ênfase da culpa alemã em relação à Guerra. Trata-se, portanto, de uma obra que contou com uma recepção controversa.

Em *Nas peles da cebola* é possível identificar constantemente o tensionar da dialética memória e esquecimento. A construção do passado na obra é questionável, devido à natureza fragilizada e lacunar da memória, aliada a demais artifícios orquestrados pelo autor, de forma que o narrador confere à narrativa uma atmosfera de instabilidade em relação às afirmações feitas:

A cebola tem muitas peles. Elas existem em variedade. Mas está despelada, ela já se renova. Cortada, ela impele lágrimas aos olhos. Só ao ser despelada ela fala a verdade. O que aconteceu antes e depois do fim da minha infância bate à porta com fatos e correu de modo mais difícil do que eu queria, quer ser contado ora assim, ora assado, e me seduz a cair em histórias mentirosas. (GRASS, 2007, p. 11).

Em função da dinâmica ambígua da narrativa, é possível afirmar que o texto se aproxima das escritas autoficcionais, caras à literatura contemporânea. Nota-se, na obra, que as experiências relacionadas à Guerra se fizeram centrais para cunhar a trajetória pessoal e profissional do autor. Propõe-se, neste artigo, analisar como é feita a representação da memória nesta obra, considerando a articulação da sua importância histórica, enquanto relato, bem como a relação com a transposição das experiências do sujeito para a construção do texto autoficcional.

2 O INTERESSE PELA MEMÓRIA NO ÂMBITO ARTÍSTICO-CULTURAL

A temática da memória assinala uma forte tendência na contemporaneidade, fazendo-se presente em um vasto leque de produtos culturais, como identifica Huyssen (1996). Para além de um revisionismo de final de século, que apontaria para o medo em relação ao futuro (haja vista as tragédias que ocorreram no século XX e a decepção com o progresso, ciência e

tecnologia) e conduzindo, com isso, a um olhar retrospectivo nostálgico para o passado, Huyssen sugere que há um propulsor que justifique melhor o interesse impetuoso pela memória.

Em seu ensaio *Passados presentes: mídia, política, amnésia* (2000), Huyssen vincula a questão acerca da memória ao processo de globalização. O autor identifica que a emergência do discurso da memória teve seu início na Europa e nos Estados Unidos na década de 80. Naquele momento, intensificavam-se os debates a respeito do Holocausto. O rememorar dessa tragédia estava ligado a uma medida de sensibilização da população para os acontecimentos daquele período, com a finalidade de manter essa memória viva e evitar que uma tragédia de semelhante amplitude ocorresse novamente. Ao lado da memória do Holocausto, outras formas de rememorar o passado ganharam força, tais como a restauração de centros urbanos históricos, a abertura de museus, a comercialização da nostalgia, a volta do retrô, a literatura confessional e autobiográfica etc. Assim, para Huyssen, “não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo.” (2000, p. 15) Os maiores sintomas da comercialização das memórias foram sentidos logo após o fim da URSS e a queda do Muro de Berlim.

Com base nessa discussão, Huyssen (2000) propõe que o despertar da memória é impulsionado pela alteração em nossa percepção e sensibilidade, consequência da forte presença dos meios de comunicação no cotidiano e de como eles se relacionam com as sociedades de consumo:

Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada por complexa intersecção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. (HUYSSSEN, 2000, p. 25).

Segundo o autor, a veiculação das memórias está relacionada com um sintoma característico de nossa época, que se dá pela busca de ajuste de nossa relação com a temporalidade, levando à necessidade de apreensão de algo fixo, que ofereça suporte para o indivíduo. A recorrente sensação de fluidez e virtualidade é proveniente da aceleração do compartilhamento de informações, capaz de afetar a nossa percepção entre passado, presente e futuro; uma vez que o tempo de permanência e a velocidade no consumo são vertiginosos, o presente passa a ser comprimido e desestabilizado. Dessa forma, “mais fraca [é] a sua autocoessão, menor a estabilidade ou a identidade que proporciona aos assuntos contemporâneos.” (2000, p. 28) Assim, ao acompanhar as transformações mencionadas, o presente se apresenta caótico, fragmentário e flutuante, e a realidade incita o sujeito a buscar uma “âncora temporal”.

Conforme Huyssen (1996, p. 18), a memória desempenha, nesse cenário, o papel de refrear o ritmo frenético do capitalismo e da mídia, representando um modo de resistência à dissolução do tempo. Este apelo seria uma garantia da continuidade do tempo, uma forma de ancoragem que atue como espaço para que possamos nos mover e nos deslocar com mais seguridade no presente.

Apesar de o passado recuperado por meio do conteúdo da rememoração desempenhar um papel de seguridade para o sujeito contemporâneo, Huyssen não deixa de considerar que a presença da memória é, necessariamente, acompanhada do esquecimento e da mudança.

A memória humana pode, sim, ser um dado antropológico, e, intimamente ligada como é às maneiras como uma cultura constrói e vive sua temporalidade, as formas que ela tomará são invariavelmente contingentes e sujeitas à mudança. A memória e a representação, assim, figuram como preocupações-chave nesse *fin de siècle* [...] (HUYSSSEN, 1996, p. 14).

A preocupação com a representação da memória decorre do fato de o exercício da escrita retrospectiva (seja ela autobiográfica, confessional ou testemunhal) não ser capaz de operar como reflexo ou exatidão da experiência. Faz-se necessário reconhecer que a memória humana é lacunar, instável e atualizável. De um ponto de vista neurológico, segundo Galle (2008), a memória funciona por meio de um processo de reconstrução constante, no qual as lembranças, derivadas do que se denomina "memória episódica", são representações do passado que provocam um sentimento de autenticidade. Essas imagens e sensações podem vincular, inconscientemente, o vivido a memórias falsas (vindas de filmes, conversas etc.).

As percepções visuais e acústicas provocam uma atividade em determinadas redes neuronais que, na lembrança, podem ser reativadas, mas nunca da mesma forma como na situação vivenciada: a lembrança é um construto do presente que segue mais ou menos as configurações neuronais ativadas na situação lembrada. Cada nova rememoração, porém, realiza um novo ato de construção, "reescreve" a cena. (GALLE, 2008, p. 27).

Ainda segundo Galle (2008), o nosso cérebro, responsável por adicionar elementos oriundos do "grande arquivo do conhecimento" às experiências sem que eles tenham de fato pertencido às situações mencionadas, proporciona o caráter flexível e oscilante do funcionamento da memória. Nisto se baseia o relato autobiográfico: "Lembranças seletivas da memória episódica integram a "memória autobiográfica": os episódios que entram na memória de longa duração porque o sujeito lhes atribui um significado particular." (GALLE, 2008, p. 28) À vista disso, uma vez que a memória se baseia na reconstrução, é impraticável que os relatos se desenvolvam sem um traço mínimo de desvio ou invenção (empreendidos de forma inconsciente), de modo que o relato do sujeito não deve ser entendido como cópia ou reprodução do vivido, mas como um processo constante de autoconstrução.

Dessa forma, textos autobiográficos encontram-se frequentemente em uma posição de desconfiança, já que são incapazes de ilustrar os eventos ocorridos com fidelidade. A partir da década de 70 ocorre uma mudança notável no modo de receber essas narrativas. Segundo Sarlo (2007), o sujeito passa a ser valorizado como fonte de informações porque a imprescindibilidade do testemunho (especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial) conferiu à primeira pessoa uma credibilidade que o discurso subjetivo tinha perdido no último século: “o pessoal adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública.” (SARLO, 2007, p. 20-21) Neste momento, o testemunho será responsável por oferecer uma dimensão dos acontecimentos que a objetividade dos historiadores não é capaz de apresentar. Assim, o relato oriundo da verdade subjetiva passa a ter forte peso em nossa época, mas não sem contestação: o discurso da memória, por mais fiel que tente ser à realidade, reside em uma linha tênue entre a experiência e a reconstrução. Como aponta Sarlo, “a impureza do testemunho é uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica.” (2007, p. 59)

No contexto alemão, nas décadas de 80 e 90, é observado o crescimento de uma nova “cultura da lembrança”, que revisita os acontecimentos da Segunda Guerra e o Holocausto (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 9). É nesse cenário que aparecem diversos produtos midiáticos, como filmes, programas de TV, e memórias, que aproximam o espectador contemporâneo àquilo que foi a Guerra. Vale ressaltar que o interesse por tais produções é notavelmente crescente (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 10). A obra de Grass, nesse sentido, surge dentro deste quadro, mas envolvida em um debate ético, devido à gravidade da revelação feita e a forma como optou por escrever o seu texto, que não explana com clareza a sua relação com a opção pelo alistamento. Portanto, buscamos apresentar no que consiste a escrita autoficcional, para posteriormente discutir de que modo se dá a representação da memória em *Nas peles da cebola*.

3 AUTOFIÇÃO: QUESTÕES TEÓRICAS

Dentro do espectro das escritas de si, algumas autobiografias contaram com grande prestígio na literatura, como as memórias de Rousseau, Goethe, Chateaubriand e Sartre (GASPARINI, 2014). Entretanto, Gasparini (2014, p. 182) observa que outros autores, não optando pela autobiografia, trouxeram para a literatura suas experiências pessoais revestidas de romance, como Gottfried Keller e Karl Philip Moritz. Dessa forma, nota-se que a prática de aliar contratos de leitura ficcional e factual data de séculos atrás, mas hoje a urgência de seu estudo se manifesta em um contexto específico, no qual há uma aspiração crescente pela publicação de textos autobiográficos que sejam reconhecidos por sua qualidade artística e onde ainda persiste um vazio terminológico para criticar essa forma de produção literária (GASPARINI, 2014, p. 183).

Segundo Gasparini (2014), a autoficção é um termo que se aplica a textos contemporâneos e, uma vez que “a palavra autoficção possibilitou nomear, e assim fazer surgir, um espaço genérico que não era conceitualizado enquanto tal.” (2014, p. 183), Gasparini reforça que ela questiona limites da literatura ao estimular o debate sobre literariedade e gêneros textuais.

Pode-se situar o início da discussão em torno da autoficção com o embate entre Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky. Ao observar certo desprestígio pelas autobiografias, Lejeune propôs-se a tomá-las como seu objeto de estudo e em *O pacto autobiográfico* (1975) procurou delimitar a especificidade desse gênero em contraposição ao romance autobiográfico, propondo que a diferenciação entre ambos não se dava no plano do conteúdo, mas no contrato de leitura estabelecido com o leitor. Segundo o autor, a autobiografia consiste em uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (2014, p. 16) Trata-se de um relato alicerçado na homonímia entre autor, narrador e protagonista, no qual não é permitido

que haja dúvida de que o texto se refira ao nome mencionado na capa da obra, que obrigatoriamente corresponde a uma pessoa na realidade. Ademais, central na argumentação de Lejeune é a veracidade e fidelidade do narrado, que é a base para o estabelecimento do pacto autobiográfico. Para Lejeune, não era possível que se admitisse em um romance um herói com o mesmo nome do autor. Ao mesmo tempo, Lejeune reconhecia a condição da memória e entendia que, apesar de seu caráter variável e flexível, é essencial para o estabelecimento do pacto autobiográfico que o narrador se atenha (ou tente se ater) o máximo possível à realidade.

Em 1979, o quadro teórico proposto por Lejeune veio a ser abalado. Serge Doubrovski, em seu livro *Fils*, decidiu nomear seu fazer poético e tornou-se o primeiro a utilizar o termo autoficção e defini-lo:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem. (DOUBROVSKI apud GASPARINI, 2014, p. 186).

Conforme Gasparini (2014), a ficcionalidade para Doubrovski partiria da definição oriunda do latim *ingere*, que significa “afeiçoar, fabricar, modelar”. Portanto, ao considerar esta primeira proposta de definição, a autoficção seria gênero caracterizado por aliar o conteúdo da memória à invenção e ao trabalho linguístico e formal. Nesses termos, este parece ser um processo já em operação, pelo menos desde Rousseau, que já reconhecia que a memória é preenchida por invenções, o que levou inclusive ao fato de que alguns autores não diferenciavam autobiografia e romance. Isso aconteceu até que Lejeune estabelecesse, finalmente, critérios para a distinção entre os gêneros, partindo do pacto de leitura. O que se nota é que pela primeira vez assume-se a presença

de ficcionalidade de modo intencional em um texto de matéria autobiográfica, sendo este o motivo do abalo do estatuto proposto.

Mais tarde, Doubrovski afirmou em uma entrevista: “Na autoficção, pode-se fatiar essa história, abordando fases bem diferentes e dando-lhe uma intensidade narrativa de um tipo muito diferente, que é a intensidade romanesca.” (DOUBROVSKY, apud GASPARINI, 2014, p. 194). Essa definição abarca tanto autobiografias quanto romances autobiográficos, e não se aplica especificamente à autoficção. Segundo Gasparini (2014), Doubrovski alterou muitas vezes o seu discurso em relação à autoficção, e mesmo ao definir condições para os textos autoficcionais – indícios de referencialidade; traços romanescos; trabalho textual (forma original, fragmentação do texto e do sujeito e verbalização imediata) –, Gasparini conclui que apenas os textos doubrovskianos se encaixariam nesses critérios. Nota-se, assim, que Doubrovsky oscila entre duas acepções, uma mais geral, que descreveria a autobiografia pós-moderna, e outra, mais específica, que descreveria apenas o seu próprio estilo.

Por sua vez, Gasparini (2014) constata três tipos de ficcionalização com a matéria autobiográfica: a primeira é a ficcionalização inconsciente, resultado dos processos de reconstrução inerentes à psique humana; a segunda é a autofabulação, na qual é notável a ficcionalização voluntária dos fatos vividos. Nela, aparecem cenas imaginadas e até fantásticas, e o leitor consegue desconfiar que o que é apresentado nunca aconteceu de fato. A última categoria é a autoficção voluntária, que transita entre autobiografia e ficção, sem renunciar à verossimilhança (2014, p. 203), sendo impossível, portanto, que nesta autoficção seja admitido o fantástico.

Assim como Lejeune, Gasparini (2014) também observa a diferença dos textos partindo perspectiva do pacto de leitura, e propõe a existência de três contratos de leitura. O primeiro deles é o contrato de verdade, baseado na

comunicação referencial, que é presente na autobiografia. O segundo é o contrato de ficção, que rege o romance, a poesia e o teatro. Por último, existe a possibilidade de associação dos dois contratos anteriores, no qual se baseia a estratégia de ambiguidade, típico do romance autobiográfico. Para o autor, a autoficção não propõe um novo tipo de contrato; ela articularia as possibilidades referenciais e ficcionais, permitindo que o texto seja lido tanto quanto autobiografia tanto quanto romance (2014, p. 204).

Gasparini menciona o trabalho de outros autores (como Annie Ernaux, Chloé Delaume, Marie Darrieussecq, Alain Robbe-Grillet etc.) e considera que com a diversificação da apropriação do conceito e a dificuldade de se estabelecer os limites para ele, o termo autoficção se tornou generalizado. Há defensores da ideia de que a autoficção se tornou uma “moda”, o que teria tornado o assunto algo superficial. Mas Gasparini vê a autoficção sob outra perspectiva: “Se ele [o termo autoficção] “pegou”, se entrou em uso, é sinal de que era preciso um termo para qualificar as criações que manifestam uma nova concepção do eu e sua expressão.” (2014, p. 214) Gasparini entende a autoficção como uma mutação cultural, uma manifestação literária que reflete e representa as transformações da sociedade atual e a sua evolução.

Considerando a dificuldade de delimitação, o trabalho de Faedrich (2015) com um levantamento das características do gênero faz-se relevante para situar os principais elementos comuns a textos autoficcionais. Para autora, afirmar que autoficção é a mistura de realidade e ficção não é suficiente para delimitar o conceito. A primeira característica é a diferenciação da autoficção em relação à autobiografia. De um lado, o texto autobiográfico estabelece um contrato de leitura baseado na veracidade dos fatos e na identidade entre autor, narrador e personagem. No caso da autoficção, opera o pacto oximórico, “[...] que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico) sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco, ficcional).” (FAEDRICH, 2015, p. 46). A mescla dos pactos

garante a ambiguidade da narrativa, que rege o movimento do texto: “na autoficção é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e criar uma recepção contraditória sobre a obra.” (FAEDRICH, 2015, p. 49) Portanto, a ambiguidade e o modo como ela é inserida no texto são condições necessárias para o texto autoficcional; este é um jogo estabelecido intencionalmente pelo autor e excede os limites da autobiografia tradicional.

Outra característica da autoficção para Faedrich (2015) é a exibição da própria intimidade e da intimidade do outro. Ao articular a posição do autor e a influência de sua imagem ao produto vendido, este ganharia uma certa vantagem mercadológica que não pode ser desconsiderada, pois é um grande propulsor para a venda dessas narrativas. Em sequência, o “rebuscamento no trato com o texto e com a linguagem” (FAEDRICH, 2015, p. 53), que atua como busca por uma forma original de autoconstrução e autoexpressão, também é eleito como critério para a autoficção. Por isso, tais textos exploram com frequência a intertextualidade, transgridem a linearidade e inovam no uso da linguagem à moda dos formalistas russos: se empenham na renovação da percepção, causando estranhamento e desfamiliarização (FAEDRICH, 2015, p. 55).

Por fim, a escrita autoficcional relaciona-se, muitas vezes, com um processo semelhante ao da psicanálise: “Não são raras declarações dos autores sobre a necessidade de escrever um romance a partir do trauma, visando mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática, até então caótica.” (FAEDRICH, 2015, p. 55) A autora sublinha que, apesar de se manifestar em uma gama de textos autofissionais (também nos de Doubrovski), o caráter terapêutico e psicanalítico da obra não é uma condição necessária para a delimitação do conceito de autoficção.

Considerando a discussão levantada, conclui-se que a autoficção é um gênero circunscrito às práticas contemporâneas das escritas de si e que, apesar

das diversas interpretações que a sua definição pode admitir, é possível considerar como aspecto essencial para a operação do texto a homonímia entre narrador, personagem e autor e o estabelecimento de um pacto ambíguo que rege o texto, baseado na narrativa retrospectiva da própria vida revisitada pelo autor.

4 A REMEMORAÇÃO AUTOFICCIONAL EM *NAS PELES DA CEBOLA*

Günter Grass nasceu em Danzig em 1927, cidade-livre polonesa tomada pelos nazistas logo no início da Guerra. Oriundo de uma família pequeno-burguesa de raízes cassúbia (população étnica polonesa) e alemã, Grass demonstrava desde a juventude interesse pelas artes, especialmente as artes plásticas e literatura. Após o final da Guerra, Grass se dedicou ao ofício de escultor; começou sua carreira de escritor com a produção de poemas e a partir da publicação de *O tambor*, em 1959, passou também a escrever narrativas. Grande parte dos estudos sobre o autor debruçam-se sobre sua produção literária posterior aos anos 1950, pois poucos materiais e documentos lhe restaram após o final da Guerra (NEUHAUS, 2010, p. 3). Como menciona Grass: “Mas não restou nem meia linha dos primeiros poemas, nenhuma página do único capítulo do romance sobre os cassúbios. [...] Nada testemunha sobre minhas primeiras tentativas.” (2007, p. 51), o que faz da memória a via única para a revisão de seu passado.

O período abordado por Grass em *Nas peles da cebola* compreende a sua adolescência, seus anos finais de escola, o momento em que é chamado para o serviço na Guerra e a sua trajetória até se tornar escritor. Na narrativa, o autor esboça fatos de sua vida que no momento da escrita encontram-se a décadas de distância de si, tornando a formação das imagens problemática e ofuscada: o leitor conta tão somente com informações oferecidas pelo narrador autodiegético, as quais são baseadas em suas recordações, um material

oscilante, impreciso e passível de reconstrução. A característica de inexatidão inerente à memória é identificada e reiterada pelo autor ao longo da narrativa, mas não é encarada de forma negativa: “Quem se lembra sem precisão ainda assim as vezes chega um fio de cabelo mais perto da verdade, mesmo que seja por caminhos tortuosos.” (GRASS, 2007, p. 11) Assim, na obra, a reconstrução enquanto procedimento é valorizada no processo de confecção do texto: é justamente por não priorizar a fidelidade dos fatos (o que é humanamente impraticável), mas sim por tentar conferir ao texto uma totalidade dos acontecimentos a partir da imaginação, que a relação íntima da memória com a literatura passa a ser realçada.

Para representar os processos da rememoração, Grass emprega duas grandes metáforas na narrativa: a cebola e o âmbar. A cebola demonstra o movimento retrospectivo da busca pela memória, que camada por camada revela as experiências do autor, mas não sem desvios ou ardis: “[...] e ela raramente é explícita, muitas vezes enigmatizada em escrita especular ou de qualquer outra maneira. (GRASS, 2007, p. 10) A cebola também leva o narrador a lágrimas (GRASS, 2007, p. 241), o que pode provocar o embaçamento do que se vê por entre as suas peles. Já o âmbar é responsável por apresentar as coisas que encapsularam, ou seja, aquilo que ficou e que não pode ser alterado.

Assim que seguro contra a luz a peça que tem o tamanho de um ovo de pato, a massa solidificada e com diversas camadas quebrando a luz mostra-se habitada por insetos minúsculos por todos os lados. As coisas que encapsularam. Aqui um verme? Lá a centopéia obrigada a se imobilizar. Só depois de olhar por muito tempo é que o âmbar revela segredos que se acreditavam protegidos e seguros. (GRASS, 2007, p. 53).

Apesar de seu aspecto estático, que poderia contribuir para uma descrição mais detalhada, sabe-se que o autor teima e, por vezes, afasta a peça antes de confirmar uma lembrança (GRASS, 2007, p. 58). Portanto, ambos os auxiliares

aos quais Grass recorre não permitem a transmissão fiel do ocorrido. Ao lado das metáforas, o discurso da memória também é dotado de outras estratégias que potencializam o efeito de instabilidade como meio de ludibriar o leitor. O autor admite com frequência seu privilégio sobre a narrativa, insinuando a ficcionalização voluntária do que é narrado. Os trechos, que surgem como pequenos comentários, são responsáveis por levar o leitor a questionar se as informações ali contidas são, de fato, confiáveis, como mostram as seguintes passagens:

Todos os meios aos quais invoco ajuda fracassam. O cabeçalho da carta permanece difuso. Como se tivesse sido degradado posteriormente, a patente do oficial que assinou não pode ser constatada. A recordação, ademais uma falastrona que gosta de se mostrar solícita contando anedotas, oferece uma página vazia; **ou será que sou eu que não quer decifrar o que está inscrito na casca da cebola?** (GRASS, 2007, p. 91, grifo nosso).

Por mais carnosa que a pele brilhe debaixo da pele, disso a cebola não sabe nada. Apenas trechos vazios em meio a um texto mutilado. **A não ser que eu interprete algo que se retrai, ilegível e invente alguma coisa.** (GRASS, 2007, p. 190, grifo nosso).

Assim, fica irresoluto se se trata da indisposição do autor em revelar os detalhes de suas vivências ou se ele se atém à representação verossímil do processo da rememoração. Além disso, ao tentar acessar a consciência do seu eu no passado, a fim de entender como os eventos em sua vida sucederam de tal maneira, o autor insere uma sequência de questões irrespondíveis (ou deliberadamente não respondidas?), como no trecho: “Será que meus desejos iam nessa direção? Será que havia um pouco de impulso à morte misturado à confusão de meus sonhos diurnos? Será que eu queria ver meu nome eternizado, assim, emoldurado em negro? Dificilmente, acho.” (GRASS, 2007, p. 66) Dessa forma, tanto a precariedade da memória quanto o controle do autor sobre a narrativa não permitem que acessemos as informações em sua totalidade.

Expressões de indeterminação inseridas no decorrer do texto também contribuem para a instabilidade das afirmações feitas: “O mudo mastigador de fatias de outrora ainda vê a faca cravada na perna de madeira tremendo, **mas não sabe bem** se essa história aconteceu durante a viagem de trem de Göttingen a Hanôver ou se durante uma viagem em direção contrária, a Kassel [...]” (GRASS, 2007, p. 197, grifo nosso). Por sua vez, a narração de eventos que soam como anedotas incríveis ameaçam a credibilidade do texto, como quando o narrador relata a história de um tiroteio que vivenciou. Nesta cena, o comandante do grupo de soldados havia ordenado que se deslocassem de bicicleta. Mas, por não ter saber andar de bicicleta, Grass nos conta que não pôde se juntar àqueles soldados. Ao saírem, um tiroteio teria atingido a tropa, enquanto a personagem Grass se manteve ilesa, exatamente pelo fato de não saber andar de bicicleta, uma atividade que soa bastante simples. “Sei que isso mal parece digno de crença e cheira demais a fantasmagorias mentirosas.” (GRASS, 2007, p. 119)

Também é possível identificar a propensão à ambiguidade ao observarmos o apelo do narrador a elementos oriundos de suas novelas, romances e poemas. É válido destacar que parte da obra de Grass tem como característica a incorporação de elementos autobiográficos (VORMWEG, 1986), o que se nota especialmente em *O Tambor*, romance no qual a caracterização do protagonista Oskar Matzerath é composta, nitidamente, de traços da biografia do autor. Em *Nas peles da cebola*, a relação que se estabelece entre a personagem Oskar Matzerath e a figura de Grass é, notadamente, de interdependência. Ao relatar certos episódios, o autor combina a experiência tanto do ponto de vista do narrador Grass, quanto o que teria acontecido em *O Tambor*, de forma a mesclar as obras e as personagens, inviabilizando a distinção sobre a qual dos dois deve-se atribuir aquela experiência, além de não deixar claro se aquilo ocorreu no domínio do romance ou se foi um fato verificado. O entrelaçamento entre as esferas do real e do ficcional é tão cerrado,

que se torna impossível delimitar onde se iniciam e se separam essas figuras. E o próprio narrador em sua autobiografia brinca com essa influência mútua:

[...] complementarmente, pode ser dito no máximo algo sobre poesia e verdade, quem colocou o que na boca de quem, quem mente com mais precisão, Oskar ou eu, em quem afinal de contas se deve acreditar, o que falta aqui quanto ali, e quem conduziu a pena de escritor por quem. (GRASS, 2007, p. 246).

Ao garantir autonomia à personagem Oskar e trazê-lo para o mesmo espaço (a narrativa de suas memórias), Grass nivela as duas esferas e favorece movimento recíproco entre elas, cujo sentido se dá tanto da vida para o campo da ficção e, agora, da ficção para o campo da vida. Assim, as duas instâncias (ficção e realidade) não atuam como opostas, mas uma alimenta e complementa a outra.

Considerando a forma como são tensionados os limites entre fato e ficção na narrativa, Grass exige do leitor, a todo momento, uma leitura atenta. A ambiguidade, empreendida por diferentes vias, evidencia o trabalho da oposição entre dúvida e verdade, especialmente a verdade tida como absoluta e dogmática, de forma a sublinhar uma postura crítica em relação à importância do questionamento, tanto sob uma óptica individual quanto social. Em *Nas peles da cebola*, o dogma é apresentado, por exemplo, partindo de um viés político, relacionado à fascinação pelo partido nazista. Quando jovem, Grass relata ter sido “crente até o fim” (GRASS, 2007, p. 37), tão fervoroso quanto os demais. Os pilares da sua crença foram ruindo aos poucos (GRASS, 2007, p. 114), e sofreram seu maior abalo após o final da guerra e consequente derrota da Alemanha, momento em que se intensifica a fragmentação da personagem (e surge a consciência da própria fragmentação), onde são mencionadas as fissuras e rachaduras, tanto na própria imagem quanto na imagem do outro: “Será que o espelho através do qual eu até agora havia enxergado a imagem do

vencedor, sempre embelezada, de repente apresentava uma rachadura?” (GRASS, 2007, p. 174).

O fato de não ter colocado sob perspectiva a primeira experiência no serviço obrigatório, devido à adesão quase devota ao partido, fez com que o narrador não evitasse a atitude posterior, neste caso, o alistamento voluntário. Com isso, o autor lamenta: “[...] eu perdi a oportunidade de aprender a dúvida na primeira lição, uma atividade que só bem tarde, mas então para valer, me capacitou a desmontar qualquer altar e tomar minhas decisões além de qualquer crença.” (GRASS, 2007, p. 76)

A dúvida, portanto, é encarada por Grass como oportunidade ou meio para escapar das armadilhas que residem na crença irrefletida; o questionamento crítico seria, deste modo, a forma de renunciar à alienação e refrear consequências desastrosas, como foi o caso da crença individual e coletiva no partido nazista, que promoveu uma guerra de proporções catastróficas. Dessa forma, o narrador Grass mostra-se afligido pela própria passividade em relação ao seu passado, por não ter questionado o sistema e não ter se posicionado, o que muda apenas quando passa a colocar em questão os acontecimentos ao seu redor, ou seja, depois da fragmentação ocasionada pela Guerra. Essa relação – e preocupação – é estendida ao âmbito social, o que se observa quando autor aponta a presença de crenças promissoras no cotidiano, que vêm revestidas de formas variadas:

Isso [desmontar as crenças] nem sempre foi fácil, pois repetidas vezes foram acesos fogos de esperança, que convidavam a aquecer a mentalidade com frio em suas proximidades. Ora era o desejo por uma paz e uma justiça duradoura para todos, ora a aventura consumista do *american way of life*; hoje é o novo papa que fará milagres...” (GRASS, 2007, p. 76).

O reforço da posição questionadora aparece na narrativa também ao mencionar o colega Joseph, do campo de Bad Aibling, num momento em que as crenças do narrador já haviam se dissolvido. Grass acentua o contraste em relação ao outro: “Eu queria me tornar isso, ele aquilo. Eu dizia, há mais de uma verdade. Ele dizia, há uma única, a única. Eu dizia não acreditar mais em nada. Ele encilhava um dogma atrás do outro.” (GRASS, 2007, p. 173) Destarte, o autor nos leva a reconhecer os vários ângulos sob os quais as verdades se apresentam. E o olhar mais plural e multifacetado é permitido justamente pela malha autoficcional, uma vez que ela não considera apenas uma ou outra realidade, mas nuances e possibilidades de um mesmo objeto, como é o caso das questões que não se deixam responder.

Dessa forma, retirando os apoios sobre os quais pareciam firmar-se suas histórias, Grass sujeita o leitor à leitura desconfiada e suspeita, impelindo-o a questionar o que é dito, refletindo sobre a construção do texto do começo ao fim da narrativa. Assim, *Nas peles da cebola* traz como pano de fundo um passado histórico aliado a uma experiência pessoal que logra debater uma questão que sempre se faz atual: a importância de desconfiar das verdades dogmáticas. A arte, nesse caso, a obra literária autoficcional, figura como um meio para representar tal discussão. Como mesmo aponta Grass: “as coisas que o homem não inventou para a lida com seu tempo.” (GRASS, 2007, p. 141)

Fica claro que Grass estabelece um jogo constante com o relato factual e a tendência (seja ela voluntária e/ou involuntária) ao ficcional. A ambiguidade na narrativa é imbatível e atua no texto como forma de inserir o leitor em uma atmosfera de indecidibilidade, o que nos remete ao estabelecimento do pacto oximórico, como discutimos sobre os textos autoficcionais. Temos um texto que não nos oferece respostas, mas, sim, perguntas, uma vez que apesar do trabalho de rememoração que Grass se propõe a fazer, o autor não revela a sua subjetividade ou identidade, nem expõe os detalhes de sua intimidade ou dos eventos selecionados. Pelo contrário, o narrador consegue se esconder por

entre as camadas da cebola, o que é executado a partir da inserção das desestabilizações feitas ao longo da narrativa, partindo das estratégias mencionadas acima. Ao publicar a obra, Grass colocou em xeque a sua carreira e a sua imagem, pois a escolha do modo de narrar (lacunoso e ambíguo) foi recebida como imprudente, dada a sensibilidade do tema e a inesperada confissão sobre participação voluntária na *Waffen-SS*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse pela memória e pelo passado é resultado das complexas dinâmicas socioculturais do fim do último século, que estão diretamente ligadas à inserção da tecnologia em nosso cotidiano, responsáveis pela tensão estabelecida sobre a percepção e apreensão da temporalidade. Tal alteração foi responsável por desestabilizar fronteiras consideradas como sólidas (como o limiar entre ficcional e factual), e propiciou novas formas de constituição e expressão da subjetividade como a autoficção, um gênero literário cujos limites são difíceis de se definir e que movimenta uma gama de categorias envolvidas na produção literária: autor, público, mídia, crítica, procedimentos estéticos etc.

Nesse cenário, Günter Grass surge com uma narrativa bastante representativa, deslocando-se entre dois contratos de leitura (o pacto autobiográfico e o pacto ficcional) e trabalhando, ao mesmo tempo, com procedimentos que simulam a rememoração. Neste artigo foi apresentado como em *Nas peles da cebola* a representação das memórias tem o texto autoficcional como o espaço onde convergem questões históricas, sociais, subjetivas e literárias, de forma que a autoficção de Grass, um expoente contemporâneo da escrita de si, permite reconhecer o forte entrelaçamento entre o ficcional e o real.

REFERÊNCIAS

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários: Revista de Literatura*, v. 40, p. 45-60. Araraquara: PPGEL, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2015. Disponível: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165> Acessado em 02/07/2021.

GALLE, Helmut Paul Erich. Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig e G. de Bruyn e Chr. Wolf. *Memórias da repressão*, p. 23-70. Santa Maria: Pós-graduação da Universidade Federal de Santa Maria, 2008.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

GRASS, Günter. *Anos de cão*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

GRASS, Günter. *Katz und Maus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

GRASS, Günter. *Nas peles da cebola*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

GRASS, Günter. *O Tambor*. Trad. Lúcio Alves e Rachel Valença. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad: Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NEUHAUS, Völker. *Günter Grass*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2010

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

STEPHAN, Inge; TACKE, Alexandra (Org.). *NachBilder des Holocaust*. Köln: Böhlau, 2009

VORMWEG, Heinrich. *Günter Grass*. 1a. ed. Reinbeck: Rowohlt, 1986.

Recebido em 13/07/2021.

Aceito em 08/09/2021.

(RE)CONTANDO MEMÓRIAS COM *ANTÍGONA GONZÁLEZ*: ARQUIVO, TESTEMUNHO E ARTE

(RE)SAYING MEMORIES WITH *ANTIGONA GONZÁLEZ*: ARCHIVE, TESTIMONY
AND ART

Bruna Franco Neto¹

Ângela Maria Guida²

RESUMO: *Antígona González*, de Sara Uribe, é uma obra poético-dramática que se propõe, ao desapropriar (RIVERA GARZA, 2013) outros textos arquivos, sejam esses filosóficos, históricos, informativos ou artísticos, (re)contar testemunhos de uma narrativa de luta e de luto. Ao revisitar o tempo passado (SARLO, 2005) das memórias latino-americanas, Uribe produz uma obra que, desestruturando a normatividade do gênero textual, propõe, por meio da arte, recriar e manter pulsante a memória de corpos latinos.

PALAVRAS-CHAVES: Antígona González; Testemunho; Desapropriação; Corpos.

ABSTRACT: *Antígona González*, by Sara Uribe, is a poetic-dramatic book that proposes, by expropriating (RIVERA GARZA, 2013) other archive texts, whether philosophical, historical, informative, or artistic, (re)telling testimonies of a narrative of fighting and of mourning. When revisiting the past time (SARLO, 2005) of Latin American memories, Uribe produces a book that, by breaking down the normativity of the textual genre, proposes, through art, to recreate and keep the memory of Latin bodies pulsating.

KEYWORDS: Antígona González; Testimony; Expropriation; Bodies.

[...]

¹ Mestra em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. Doutoranda em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5847-5437>. E-mail: netobrunafranco@gmail.com.

² Doutora em Letras (Ciências da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8948-646X>. E-mail: angelaguida.ufms@gmail.com.

Minha música quer estar além do gosto
Não quer ter rosto, não quer ser cultura
Minha música quer ser de categoria nenhuma
Minha música quer só ser música:
Minha música não quer pouco.
[...]

1 INTRODUÇÃO

“Minha música” é uma canção de Adriana Calcanhoto que, muito mais do que uma simples obra musical para compor seu álbum *A fábrica do poema* (1994), é um arquivo de memórias pessoais da cantora que se entrelaçam, em certa medida, com sua história com o Jazz clássico. Em sua série musical, no YouTube, também chamada “Minha música”, Calcanhoto conta a trajetória de construção da canção, que não se limita ao ato de escrever a letra ou compor a melodia, mas que conta sua vida, as relações estabelecidas com sua família, com o conceito de Arte (seu e dos seus) e da sua música. Nas palavras da cantora, a canção *Minha Música* ilustra, minimante, sua relação com o fazer musical, porque “mesmo que tenha muitas contradições, e eu espero que tenha, dentro do meu trabalho, tudo isso que é confuso, caótico e que se contradiz é a minha música” (CALCANHOTO, 2020).

Ao se colocar assim diante de sua Arte, Calcanhoto pode ser ouvida e lida não somente como compositora e intérprete, mas como uma poeta contemporânea, capaz de se posicionar no seu tempo, no seu presente, relacionando com suas tradições e, talvez por isso ou ainda que por isso, manter os olhos nesse presente em lugares que nem todos veem. A poeta contemporânea, relendo Agamben (2009), é aquela que, sem tirar os olhos de seu tempo, procura perceber os escuros, aquelas histórias, memórias, lugares que, embora no presente (o que é presente?), não estejam por ele iluminado,

não estejam no centro de suas discussões. Estar no escuro, nessa perspectiva é, portanto, não ter sido visto, contemplado pela luz das manifestações de poder que controlam o que deve ser iluminado, politicamente, economicamente, culturalmente, esteticamente; estar no escuro é fazer uso do que a luz chama de confuso, caótico e contraditório e, ainda assim, mostrar que isso é tão somente o contemporâneo.

Tal como Adriana Calcanhoto, muitas outras artistas com inúmeras outras linguagens procuram trazer à luz a contemporaneidade confusa, caótica e contraditória em que vivemos, e isso ocorre porque a Arte é a manifestação da observação do ambiente onde estamos inseridos. Dessa forma, podemos dizer que a Arte é um arquivo subjetivo das leituras obscuras dessas poetas contemporâneas, uma vez que elas mostram as suas perspectivas narrativas e, ao mesmo tempo, constroem (ou, minimamente, ajudam construir) a memória desse lugar onde vivem. Uma dessas artistas é Sara Uribe.

Sara Uribe é uma poeta mexicana. Contemporânea. Suas obras perpassam questões que envolvem a relação do poético, do corpo, da ética e da política. Para ela, esses pontos são indissociáveis, aproximando-se de uma perspectiva apontada por Ranciere para quem falar de literatura é falar de um lugar não determinado em si mesmo, é um relacionar com o externo, uma vez que ela “existe na relação entre uma posição de enunciação indeterminada e certas fábulas que põem em jogo a natureza do ser falante e a relação da partilha dos discursos com a partilha dos corpos.” (RANCIERE, 2005, p. 45). É justamente pensando este lugar de partilha que Uribe constrói sua poesia, uma poesia que pretende partilhar, no sentido agora também de tornar público, o que se mantém silenciado na sociedade contemporânea.

Talvez porque Uribe, além de poeta, tenha sido também diretora do Arquivo Histórico de Tampico, o caráter poético mescla-se ao de uma guardiã do arquivo. Esse arquivo que, conforme discute Derrida (2001), está tanto para

o sentido físico, histórico ou antológico quanto para o sentido de comando; Uribe quase que transita por essas duas noções: é/está tanto nesse lugar, também físico, de arquivo quanto é dele a *arconte*, a guardiã, exercendo, assim, o poder de escolher aquilo que se preservará na memória do arquivo, que se constituirá arquivo. Contudo, para além de guardiã, ou melhor seria dizer que amalgamada a esse papel, Uribe é uma testemunha dos arquivos vistos, lidos, vividos. A poeta, alinhada à noção derridiana, percebe a função arcôntica não somente como de depositar, arquivar na história os acontecimentos objetivamente, mas sim o poder de reunir, selecionar, coordenar os elementos que se articulam em uma mesma unidade, uma vez que “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.” (DERRIDA, 2001, p. 22).

Essa correlação entre ficção e documento é uma das características mais marcantes da obra *Antígona González*, construída a pedido da dramaturga Sandra Muñoz e (res)significada em documento artístico que evidencia as condições marginais a que estão/estiveram submetidos os corpos na fronteira mexicana. Para contar/documentar essa história, a poeta busca nas tradições da tragédia clássica e na contemporaneidade das histórias latinas a aproximação das narrativas de luto e luta.

2 ANTÍGONAS: DESARQUIVANDO NARRATIVAS

Antígona é um clássico das tragédias gregas. Encerrando a tríade tebana de Sófocles, a tragédia nos conta uma história, acima de tudo, de corpos. Em meio a uma disputa de política dentro da família, os irmãos Polínicos e Etéocles enfrentam-se pelo trono, resultando na morte do primeiro. Por ter sido considerado um traidor, é negado a Polínicos um sepultamento, tendo seu corpo punido mesmo após a morte. Contudo, Antígona, sua irmã, não aceita a determinação/punição real e, confrontando o rei Creonte, coloca sua própria

vida, seu corpo, em risco a fim de garantir o sepultamento do corpo de seu irmão. O ponto que nos interessa aqui é a capacidade que essa obra teve de se ressignificar, transpondo as fronteiras da literatura, da Europa e da ficção, sendo reinventada de diversas formas, em muitos lugares.

Uma dessas muitas reinvenções ocorreu no México, com a pesquisa e a autoria de Sara Uribe ao compor *Antígona González*, uma peça poético-dramatúrgica escrita pela poeta a pedido da dramaturga Sandra Muñoz, como já apontado. O pedido veio da ânsia de se produzir uma obra de arte conceitual sobre as mortes de imigrantes em San Fernando, Tamaulipas, e que afetasse, provocando reflexão acerca de questões como o desaparecimento de corpos, a desassistência política e o luto. Em seu livro, nas notas finais, a própria autora faz esse apontamento acerca da escrita da peça:

Antígona González é um trabalho conceitual baseado na apropriação, intervenção e reescrita. A obra foi encomendada por Sandra Muñoz, atriz e codiretora, e Marcial Salinas, e estreou em 29 de abril de 2012 pela companhia A-tar, em um dos corredores do Espaço Cultural Metropolitano em Tampico, Tamaulipas (URIBE, 2012, p. 103. Tradução nossa).³

Movida, então, pelos anseios da provocação de Sandra Muñoz e pelos afetos da pesquisa e da Arte, Uribe iniciou seu processo de pesquisa para a construção de *Antígona González*. Como já apontado, para ela, não seria tão somente uma obra contemporânea, de inovação artística, mas, em essência, de

³ Antígona González es una pieza conceptual basada en / la apropiación, intervención y reescritura. Fue escrita / por encargo de Sandra Muñoz, actriz y codirectora, y / Marcial Salinas, para la obra estrenada el 29 de abril de / 2012 por la compañía A-tar, en uno de los pasillos del / Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas. (URIBE, 2012, p. 103)

apropriação e reescrita. De intervenção. E, para se apropriar e reescrever, Uribe teve que pesquisar, desarquivar, visitar os arquivos. Para Derrida (2001), a constituição de arquivo está condenada ao apagamento e ao esquecimento, o que cria, assim, um mal de arquivo. Na obra de Uribe, o arquivo revisitado compreendeu desde tempos longínquos, com o entrelaçar à tragédia grega, até a um passado cronológico assim não tão distante, mas silenciado e negligenciado.

Acerca da configuração do que é o tempo passado, Sarlo (2005) nos lembra que falar e pensar o passado é sempre algo conflituoso. Isso ocorre, essencialmente, porque a constituição de passado há de se dar na junção da história e da memória, uma vez que um passado resgatado apenas pela história oficial, que não considera as subjetividades e os diretos à recordação, à vida, é, no mínimo, visto com desconfiança pela memória. Para Sarlo (2005), é inevitável esse constante retorno ao passado, uma vez que são nessas revisitações que se constituem o presente, que é o próprio sujeito, e, ainda mais importante, é por meio delas que as memórias não contadas pelos livros de história oficiais ganham voz.

Para além de qualquer decisão pública ou privada, além da justiça e da responsabilidade, há algo intratável no passado. Só a patologia psicológica, intelectual ou moral podem reprimi-lo; mas ainda está lá, longe e perto, rondando o presente como a memória que irrompe no momento menos esperado, ou como a nuvem insidiosa que cerca o fato que não é desejado ou não pode ser lembrado. O passado não pode ser dispensado por um exercício de escolha ou pela razão; nem por simples vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da memória, mas um acontecimento, uma captura do presente. (SARLO, 2005, p. 09. Tradução nossa).⁴

⁴ Más allá de toda decisión pública o privada, más allá de la justicia y de la responsabilidad, hay algo intratable en el pasado. Pueden reprimirlo sólo la patología psicológica, intelectual o moral; pero sigue allí, lejano y próximo, acechando el presente como el recuerdo que irrumpe en el momento menos pensado, o como la nube insidiosa que rodea el hecho que no se quiere o no se puede recordar. Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni la inteligencia; tampoco se lo convoca simplemente de por acto de la voluntad. El regreso del pasado no es

Foi nessa necessidade de retorno ao passado para a captura do presente que surgiu o processo de escrita da peça poético-dramática. Para ilustrar esse estado de urgência com a qual a memória se faz presente, Sarlo (2005) associa o recordar com o odor; não se sabe de onde vem, não é necessariamente de ninguém, mas está ali, posto, sentido, incomodando. É necessário que se investigue, que procure o cheiro para que ele possa ser (talvez) compreendido. No cenário posto, Muñoz foi quem anunciou o odor à Uribe, que se colocou à caça desse cheiro, das memórias, de recordações, não apenas suas, pois estas não seriam suficientes, mas de todas(todos) aquelas(es) que vivenciaram os massacres ocorridos em Taumalipas e em outras regiões, ou outras histórias/memórias que de alguma forma se associassem a esses dilemas de perda, de luto e de luta.

Uribe, em entrevista concedida a Ana Karen Jiménez Buerón, por meio do Periódico de Poesia (2019), da Cidade do México, relata que o processo de escrita de *Antígona González* passou por algumas etapas. Em um primeiro momento, houve certo distanciamento do desejo de escrita da obra, pois, segundo a poeta, escrever por encomenda não era um bom motivo para a escrita. Contudo, após a “descoberta” dos túmulos de imigrantes em San Fernando, em abril de 2011, aquela violência e, mais ainda, a de todas aquelas histórias que não estavam sendo contadas, afetou-a, tornando-a, assim, também testemunha e, quiçá, uma “arconte” (Derrida, 2001) dessas memórias, todas, ali jogadas em valas, numa tentativa de esquecimento coletivo.

Então, também nesse papel arcôntico, as artistas (Uribe e Muñoz) iniciaram o processo de provocação/investigação por meio das mídias sociais, em especial o twitter. Nele, elas começaram a questionar a população sobre as

siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente. (SARLO, 2005, p. 09)

“coisas estranhas” que ocorriam naquela região. Nesse momento, perceberam que pouco ou nada era dito acerca dessas estranhezas, pois elas eram consideradas “feias” demais para serem ditas. Havia ali a violência posta do ocultamento de corpos, de vozes, de histórias, mas falar sobre isso era algo invisivelmente proibido. Por medo das autoridades, da política, da história oficial, da violência, da guerra e até mesmo por medo do próprio medo, o silêncio daquelas narrativas gritantes dos 72 imigrantes nos túmulos de San Fernando associado ao não dito sobre essas narrativas despertou na poeta a necessidade de escrita até então adormecida.

Com isso, passa-se a uma nova fase da escrita da peça: a de escavação documental. A poeta tinha em mente que partir de suas memórias íntimas não seria o bastante; era necessário ir além de sua memória individual. Era preciso não só falar da guerra (que já seria muito difícil), mas da violência e, especialmente, da dor dos outros.

Minha visão era muito restrita na época: eu tinha em mente a comunidade ao meu redor. A questão de cruzar dados, artigos jornalísticos, etc. era menos doloroso para mim porque aquela era uma experiência que não me pertencia; não tinha acontecido comigo. Eu tinha que recorrer à experiência de outros. Naquela época, não sabia quem eles eram, nem podia me aproximar porque não tinha as ferramentas necessárias. A forma de o fazer foi através do trabalho dos jornalistas. (URIBE, 2019. Tradução nossa).⁵

O testemunho, o desarquivamento e a autoria andam, portanto, de mãos dadas em *Antígona González*. Uribe fez sua pesquisa em jornais, revistas oficiais, mas foi especialmente nas fontes extraoficiais que ela encontrou mais material para a sua pesquisa. Projetos como o *Menos días aquí*, um blog desenvolvido por

⁵ Mi mira fue muy corta en ese momento: yo tenía en mente a mi comunidad inmediata. Lo de tejer datos, notas periodísticas, etcétera, fue más bien porque era una experiencia que no me pertenecía; a mí no me había pasado. Tenía que acudir a la experiencia de otros. En ese momento tampoco yo sabía quiénes eran, ni podía acercarme porque no tenía las herramientas necesarias. La manera de hacerlo fue a través del trabajo de los periodistas. (URIBE, 2019)

um projeto coletivo, e o *Nuestra aparente rendición*, de Lolita Bosch, eram construções de narrativas on-line que contavam as histórias dessas violências que ocorriam e que pouco (ou quase nunca) apareciam nas narrativas oficiais. Nesses projetos, as narrativas ali contadas eram trazidas por meio de poemas, crônicas, enfim, outros arquivos que traziam toda manifestação artística em prol de não só contar (narrativamente e numericamente), mas também de honrar aquelas vidas e memórias.

Agamben (2008) trata a questão de arquivo usando como ponto de partida o que Foucault já discutia há algum tempo. Para ambos, arquivo não é simplesmente um registro histórico, aliás não poderia mesmo se limitar a isso, pois são, em verdade, enunciados discursivos que podem/devem ser transformados em acontecimentos e em coisas, determinando o que pode/é dito e o que não pode/não é dito.

Como conjunto de regras que definem os eventos de discurso, o arquivo situa-se entre a *langue*, como sistema de construção das frases possíveis – ou seja, das possibilidades de dizer – e o *corpus* que reúne o conjunto do já dito das palavras efetivamente pronunciadas ou escritas. O arquivo é, pois, a massa do não-semântico, inscrita em cada discurso significativo como função da sua enunciação, a margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada de palavra. Entre a memória obsessiva da tradição, que conhece apenas o já dito, e a demasiada desenvoltura do esquecimento, que se entrega unicamente ao nunca dito, o arquivo é o não-dito ou o dizível inscrito em cada dito, pelo fato de ter sido enunciado, o fragmento de memória que se esquece toda vez no ato de dizer *eu*. (AGAMBEN, 2008, p. 145).

Assim, o arquivo é o não humano na constituição do enunciado, tomando, então, quase que uma forma vazia, destituída de sujeito e reduzida a uma simples função/posição vazia. O arquivo é o discurso, e no caso das histórias buscadas por Uribe, o arquivo são tanto os ditos quanto (talvez até mais) os não-ditos inscritos em cada dito, inscritos em cada vala, em cada silêncio provocado

pela negligência ou pelo medo ou pela constituição mal-dita das histórias oficiais. O arquivo em *Antígona González* são as narrativas buscadas por Uribe nos sites, na academia, nas ruas, na sua vivência e no seu estar/sentir o outro, na literatura, na arte, na tragédia (da ficção e da vida real).

Coube à poeta, autora/*arcônte*, fazer de sua obra testemunho e testemunha desse arquivo e, por meio da Arte, de sua arte, desarquivar essas narrativas, recontando-as e, ao fazer isso, recriá-las. É também nessa perspectiva que Derrida (2001) argumenta acerca do processo de arquivamento, já que “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquia da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante” (p. 31). Nesse (re)criar dessas narrativas/memórias desses arquivos não com a intenção de tentar compreender essas violências, ou de explica-las, ou ainda de “suavizá-las”, mas para fazê-las serem ouvidas e vistas, lidas e testemunhadas, Uribe ressignificar esses arquivos, pois os arquivou de formas outras. Pois a Arte, seja a dramática, a poética ou qualquer outra, tem essa potência de afetar aquele que a vê/lê/ouve-sente. “Minha música não quer pouco”, canta Calcanhoto; Uribe, ao buscar o “não pouco”, constituiu uma obra que, nas suas palavras, traz que “Tudo isso não pode ser assunto da(o) poeta, sua enunciação. Sua responsabilidade é criar um espaço de ressonâncias onde todas essas vozes possam ser ouvidas.”⁶ (URIBE, 2019. Tradução nossa), como que lendo Calcanhoto dissesse: minha obra não quer pouco.

3 NO QUERÍA SER UNA ANTÍGONA PERO ME TOCÓ: A RESSONÂNCIA DAS VOZES

Antígona González tem o enredo perpassado pela história dessa voz Antígona González buscando pelo corpo de seu irmão, Tadeo, que desapareceu.

⁶ Todo ello no puede ser el tema del poeta, su enunciación. Su responsabilidad es crear un espacio de resonancias donde todas esas voces puedan ser escuchadas. (URIBE, 2019)

No diálogo com a tragédia grega, Antígona González também quer honrar esse irmão, mas que, diferente de Polínicos, encontra-se num limbo, no entrelugar: não se sabe se está morto, mas também não se sabe se vive. Dessa forma, o diálogo com a tragédia grega procede no âmbito da figura feminina potente que reivindica; no clássico, um enterro honrado para um corpo presente; nas tragédias latinas, a busca. A ausência desse corpo físico age sobre Antígona González movendo-a para essa busca, que dignifica esse corpo, tanto do irmão quanto dela própria.

Contudo, sabe-se que essa Antígona denominada González, concebida por Uribe, é a proposta estética de uma voz Antígona, a junção de tantas outras vozes, de Antígonas, de Tadeos, de Polínicos, na América Latina. Essa proposta é marcada em toda a trajetória da obra, que se faz como um arquivo dessas vozes explicitado nas referências postas ao final da obra e, também, àquelas que talvez não tão explícitas, embora ainda ali. A busca da(s) Antígona(s) por Tadeo(s) é a busca pelo arquivo perdido, pela memória reprimida com o desaparecimento do corpo do irmão. O diálogo que se mantém com a tragédia grega e que, ao mesmo tempo, (res)significa-a na América Latina é um dos pontos mais explorados no texto. O revisitar o passado, o clássico, não é (e não poderia ser) repeti-lo simplesmente, mas sim produzir novos arquivos.

: A interpretação de Antígona sofre uma radical alteração na América Latina - onde Polínicos representa os marginalizados e desaparecidos.

: Escrito como um longo poema em verso livre, o texto contém incontáveis fragmentos de letras de tango, que em sua distorção e alteração, se enche de novos significados e intersecções

: em sua distorção e alteração Polínicos representa os marginalizados e desaparecidos

: em sua distorção e alteração Polínicos é Tadeo. ⁷ (URIBE, 2012, p. 21. Tradução nossa)

Antígona González, em tom que parece fundir-se com o da poeta e/ou da escavadora de arquivos Uribe, relata o caráter de distorção e alteração de textos para composição do poema-drama, que é também distorcido. Talvez “confuso, caótico e que se contradiz”, assim como pontuou Calcanhoto, mas é justamente essa distorção que reconfigura as vozes Antígona dessa obra.

É nesse contexto que Uribe se constitui como autora no sentido que lhe dá Agamben (2008), como aquele que tem o poder, que tutoria algo/alguém. No sentido proposto pela obra, o poder de autora de Uribe se manifesta no seu dever de memória, de se ocupar o lugar desse testemunho, de possibilitar dar voz àqueles que já não podem ser ouvidos, àqueles que seriam, efetivamente, as verdadeiras testemunhas, no sentido de que vivenciaram, no próprio corpo, as violências. E isso é tomado por Uribe não necessariamente por escolha, mas porque essa é a função da autora, em especial daquela que se coloca, no texto poético-dramático, como (des)guardiã desse arquivo; “Não queria ser uma Antígona / mas coube a mim”⁸ (URIBE, 2012, p. 15. Tradução nossa).

No executar dessa função que “cabe a ela”, Uribe produz esse texto que se vai constituir desse emaranhado compreensível de vozes, exaltando essa configuração múltipla dessa voz Antígona González também no âmbito estético da obra. A voz de Uribe mescla-se a vozes outras, o gênero dramático mescla-se

⁷ : La interpretación de Antígona sufre una radical / alteración en Latinoamérica –en donde Polínicos es / identificado con los marginados y desaparecidos. / : Escrita como un largo poema en verso libre, el / texto contiene innumerables fragmentos de letras / de tango, que en su distorsión y alteración, plena de / nuevos significados y entrecruzamientos / : en su distorsión y alteración Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos / : en su distorsión y alteración Polínicos es Tadeo. (URIBE, 2012, p. 21).

⁸ No quería ser una Antígona / pero me toco” (URIBE, 2012, p. 15).

a gêneros outros. A apropriação e a recriação são as estratégias utilizadas na constituição dessa obra, que é, também, esse arquivo, essa memória, e isso é anunciado logo no início da obra quando Uribe faz referência a estudiosa Cristina Rivera Garza: “Qual a propriedade daquele que se apropria?”⁹ (URIBE, 2012, p. 09. Tradução nossa).

Isso já nos indica o caminho que será percorrido por Uribe. Riveira Garza, em seu livro *Los muertos indóciles* (2013), propôs o conceito de *desapropriação* para teorizar acerca de procedimentos de escrita, especialmente advindos com o uso facilitado da internet (mas não se limitando a isso), que se apropriam de outros textos para a construção de um outro. A desapropriação, no entanto, se articula tanto na esfera da estética da apropriação de escrita (citação, releitura, recontextualização, entre outras) quanto na de estratégias de enunciação, que procuram destituir as barreiras do literário e do não literário.

As vozes dessas outras mulheres, que também buscam, Antígonas que são, aparecem constantemente explicitadas no texto de Uribe (2012):

Sou Sandra Muñoz, moro em Tampico, Tamaulipas e quero saber onde estão os corpos ausentes. Que parem imediatamente os desaparecimentos¹⁰. (p. 14. Tradução nossa).

Eu sou Sandra Muñoz, mas também sou Sara Uribe e queremos dar nome às vozes das histórias que se passam aqui¹¹. (p.97. Tradução nossa).

⁹ ¿De qué se apropia el que se apropia? (URIBE, 2012, p. 09).

¹⁰ Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y / quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que / pare ya el extravío. (URIBE, 2012, p. 14).

¹¹ Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe / y queremos nombrar las voces de las historias que / ocurren aquí. (URIBE, 2012, p.97).

Assim como a consciência de que, essa escrita, assim como toda memória, não se constrói no individual, mas se faz nas relações da coletividade. É necessário resgatar, portanto, essas vozes todas para delas, (re)constituir a narrativa.

Quem é Antígona nesta cena e o que
vamos fazer com suas palavras?

: Quem é Antígona González e o que vamos fazer
com todas as outras Antígonas?

: Eu não queria ser uma Antígona

mas coube a mim¹². (p. 15.

Tradução nossa).

Antígona Vélez (Leopoldo Marechal), Antígona Furiosa (Griselda Gambaro) e Antígona (Sófocles) são algumas das Antígonas, no campo literário, explicitadas no texto de Uribe. Além dessas, há, no âmbito acadêmico, a referência a El grito de Antígona (Butler), e inúmeras outras citações de jornais, revistas, e redes sociais, como o blog *Antígona Gomez*, entre outros que já foram anteriormente citados. Antígona González, então, ao recorrer a essas muitas outras vozes, usa da estratégia de desapropriação proposta por Riveira Garza tanto pelas apropriações de textos outros quanto pela estética da desapropriação de um gênero específico. Ao mesclar o literário e o não literário, o documental e o não documental, Uribe propõe um olhar alinhado ao seu tempo e, para isso, revisita o passado para inscrever no agora (presente e passado) a constituição de uma narrativa (talvez um futuro?) que se relaciona

¹² ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué / vamos a hacer con sus palabras? / : ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer / con todas las demás Antígonas? / : No quería ser una Antígona / pero me tocó. (URIBE, 2012, p. 15).

com o passado, a qual damos o nome de memória. Isso é, também, o que Agamben chama de contemporâneo.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Uribe é essa poeta contemporânea que cumpre seu papel. E, ao fazer isso por meio do que Riveira Garza chama de desapropriação, propõe também a recuperação e (talvez mais importante) a ressonância da memória social. Acerca disso, Cruz Arzabal (2015) argumenta sobre esse papel da poeta ao dizer que ela “traduz os depoimentos de quem busca seus desaparecidos e os nomes das vítimas de violência não a partir da posição de escritor, mas da relação dos materiais em um dispositivo artístico de enunciação”¹³. (p. 322. Tradução nossa).

Conforme argumenta Cruz Arzabal (2015) e que é explicitado por Uribe ao longo de sua obra, o objetivo é, por meio da estética, da Arte, possibilitar a ressonância dessas vozes juntadas, fazer da obra também esse arquivo. De vozes. De memórias. De narrativas. Sua função não é, como um documento puro e frio, fazer qualquer tipo de denúncia acerca da violência, do crime ou do horror. A busca, estética e textual, é quebrar o silêncio:

Fique quieta, Antígona.

¹³ traslada los testimonios de quienes buscan a sus desaparecidos y los nombres de las víctimas de la violencia sin tomar un punto de enunciación del escritor, sino hacia la convivencia de los materiales en un dispositivo artístico de enunciación. (CRUZ ARZABAL, 2015, p. 322).

Eles são todos iguais. Fique quieta. Não grite. Não pense. Não procure. Eles são todos iguais. Fique quieta, Antígona. Não persiga o impossível.¹⁴ (URIBE, 2012, p. 23. Tradução nossa).

Mas o aquietar-se não cabe à Antígona, não lhe convém. E para romper o silêncio e compor o seu arquivo artístico, utiliza-se da linguagem. É o dar o nome aos corpos que os fazem presentes, que os dignificam e os preservam na memória, testemunhas que são. Essa relação do uso da língua, do nomear, para dignificar e (res)significar é apontado durante toda a poética, ressaltando a necessidade de falar sobre os corpos, mesmo que não estejam presentes, mesmo que não se saiba deles. Logo no início da obra, após as orientações sobre como contar mortos (*Instrucciones para contar muertos*), a questão do nomear é apontada:

Contar a todos.

Nomear a todos para dizer: este corpo poderia ser o meu.

O corpo de um dos meus.

Para não esquecer que todos os corpos sem nome são nossos corpos perdidos.¹⁵ (URIBE, 2012, p. 13. Tradução nossa).

¹⁴ Quédate quieta, Antígona. / Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No / pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate / quieta, Antígona. No persigas lo imposible. (URIBE, 2012, p. 23).

¹⁵ Contarlos a todos. / Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría / ser el mío. /El cuerpo de uno de los míos. / Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre / son nuestros cuerpos perdidos. (URIBE, 2012, p. 13).

Contar, na obra, perpassa tanto o sentido de quantificar quanto o de narrar/nomear. Nomear é manter viva a memória. É por meio da busca e das vozes que a constitui que se instaura o poder de testemunho de Sara Uribe, que pretende o resgate da memória, desse testemunho e desses corpos ao nomeá-los: “O que é um corpo quando alguém o priva / de nome, de história, de sobrenome?”¹⁶ (URIBE, 2012, p. 68. Tradução nossa). Assim, por meio da obra artística, que, contemporânea que é, não se limita aos parâmetros de gênero textual e nem ficcional, Uribe constrói esse documento-arte, dando voz às testemunhas desses crimes, desarquivando esses documentos e, ao ressignificá-los, nomeia-se o indizível. Nas palavras de Cruz Arzabal (2015):

Sua tarefa não é narrar a violência, mas operar artisticamente a partir dela, recuperar esteticamente os nomes e as histórias em um dispositivo artístico de enunciação coletiva que também constrói um duelo a partir desse espaço privilegiado pelas condições sociais da arte atual.¹⁷ (p. 332. Tradução nossa).

Dessa forma, *Antígona González*, nesse lugar privilegiado de obra artística, desempenha também a sua função social de ser ressonância, de ser local, ver, ouvir e ressignificar. As práticas artísticas têm esse papel de intervir no comum, na história, uma vez que elas “são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIERE, 2005, p. 17). Uribe, com *Antígona González*, uniu sua voz à outras vozes, uniu sua poética à sua pesquisa (literária, jornalística, acadêmica, de vida) e, na coletividade de todas essas vozes, trouxe

¹⁶ ¿Qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desprovee / de nombre, de historia, de apellido? (URIBE, 2012, p. 68).

¹⁷ Su labor no es narrar la violencia sino operar artisticamente desde ella, activar estéticamente los nombres y las historias en un dispositivo artístico de enunciación colectiva que además construye un duelo desde ese espacio privilegiado por las condiciones sociales del arte actual. (CRUZ ARZABAL, 2015, p. 332).

para o presente o eco desses testemunhos todos, em uma nova roupagem, mas que ainda assim (ou talvez justamente por isso) testemunha.

4 MINHA MÚSICA NÃO QUER POUCO: CONCLUSÕES (?)

Sara Uribe, assim como Calcanhoto e tantas outras artistas contemporâneas, querem fazer Arte. E no sentido em que aqui se emprega o termo, Arte está intimamente relacionado com a política, no ser político. A memória também é fator importante no ser político, uma vez que o resgate do passado se revela fundamental para a constituição de novas políticas, de novas formas de se observar e se relacionar, de arquivar. Recordar é forma de tentar constituir um presente e um futuro que não estejam fadados a repetir as mesmas barbáries, os mesmos processos de silenciamento, de destruição, de luto.

Antígona González não quer pouco. Ao resgatar a herança dessa figura feminina tão poderosa, mas determina-la com o sobrenome tipicamente latino, reconstrói-se essa tragédia. A tragédia latino-americana ressignificada nas vozes de diversos arquivos que foram abertos e reorganizados por Uribe, objetivando, nessa coletividade das vozes (tão típica da arte teatral) latinas, manter vivo os testemunhos dessas narrativas de luta e de luto.

Nas *Antígonas*, todas elas, a figura feminina luta por seus corpos. Corpo irmão, corpo seu. Uribe, ao resgatar essa imagem e trazer o símbolo do corpo também para a linguagem traduz o processo de desapropriação proposto por Rivera Garza e, ainda, dignifica o luto das memórias latinas. “Sem corpo não se faz luto”. *Antígona González* é o corpo linguístico poético-dramatúrgico recontado por Sara Uribe e que viabiliza e visibiliza a luta, a memória.

Você vai me ajudar a levantar o cadáver? [¿Me ayudarás a levantar el cadáver?] (URIBE, 2012, p. 101. Tradução nossa)

REFERÊNCIAS

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

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

CALCANHOTO, Adriana. *Minha música*. Álbum A fábrica do poema. Rito de Janeiro: Sony Music/Epic, 1994. 37 min.

CRUZ ARZABAL, Roberto. Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe. In: QUIJANO, Mônica. VIZCARRA, Héctor Fernando. *Crimén y ficción*. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina. México: Bonilla Artigas Editoras: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

CALCANHOTO, Adriana. *Minha Música (Minha Música) - T2 #10*. Youtube, 06 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OVxRFn2XPnQ> Acessado em 20/05/2021.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EIXO experimental org Ed. 34, 2005.

RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets Editores, 2013.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de memoria y la giro subjetivo: Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

URIBE, Sara. *Antígona González*. México: Sur+ ediciones, 2012.

URIBE, Sara. *Cuerpos ausentes*. Una conversación con Sara Uribe. Entrevista concedida a Ana Karen Jiménez Buerón. Periódico de Poesía, Ciudad de México, julho de 2019. Disponível em: <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/cuerpos-ausentes-una-conversacion-con-sara-uribe/>. Acessado em 24/05/2021.

Recebido em 13/07/2021.

Aceito em 13/09/2021.

RESISTO, À VOSSA EXCELÊNCIA

I RESIST, YOUR EXCELLENCY

Adriana Sul Santana¹

Marcelo Ferraz de Paula²

RESUMO: trata-se de uma abordagem teórica dos gêneros literários e dos experimentos literários a partir do início do século XX, com atenção especial para as teorias do testemunho e da resistência. A partir dessa premissa, selecionou-se o romance *Without a name* [1994] da zimbabuense Yvonne Vera (2002), e um Acórdão (2013), coletado eletronicamente no sítio do Tribunal de Justiça do Estado Goiás³, com pretensão de identificar nessas obras as marcas misóginas e de resistência no tratamento do testemunho da mulher⁴ vítima de estupro. Nessa perspectiva o artigo é orientado pelos estudos de Adorno (2003), Bosi (2010), Sartre (1988) e Seligmann-Silva (2003; 2014), pelas raízes misóginas presentes nas obras patrísticas e no *Decretum* de Gratiani (1959), bem como pelo conceito de polifonia de Bakhtin (1981).

PALAVRAS-CHAVE: gêneros literários; testemunho; misoginia; mulher; estupro.

ABSTRACT: it is a theoretical approach to literary genres and literary experiments from the beginning of the 20th century, with special attention to the theories of testimony and of resistance. Based on this premise, the novel *Without a name* [1994], by Zimbabwean Yvonne Vera (2002), and an Acórdão (2013), collected electronically on the Goiás State Court of Justice website, were selected, with the intention of identifying in these works the misogynist and resistance marks in the treatment of the testimony of women who were victim of rape. In this perspective, the article is guided by the studies of Adorno (2003), Bosi (2010), Sartre (1988) and Seligmann-Silva (2003; 2014), by the misogynist roots present in the patristic works and in the *Decretum* of Gratiani (1959), as well as in Bakhtin's (1981) concept of polyphony.

KEYWORDS: literary genres; a testimony; misogyny; women; rape.

¹ Mestra em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás – Brasil. Doutoranda em Letras e Linguística na Universidade Federal de Goiás – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5214-3933>. E-mail: adrianasulsantana@yahoo.com.br.

² Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura Comparada na Universidade do Porto – Portugal. Bolsista Produtividade em Pesquisa 2 – CNPq – Brasil. Professor da Universidade Federal de Goiás – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2641-1794>. E-mail: marcelo2867@gmail.com.

³ O Acórdão objeto deste estudo é de consulta pública.

⁴ Nestas obras as vítimas de estupro são mulheres cisgênero, porém o sujeito passivo mulher *abarcado pela lei compreende como tal as lésbicas e as mulheres transgêneros, transexuais e travestis. Este artigo não alcançou o mérito de abarcar estes casos, mas tal feito é pretendido em momento oportuno.*

1 PRINCÍPIOS TEÓRICOS E A QUESTÃO DOS GÊNEROS EM LITERATURA

Não se pretende classificar as obras aqui selecionadas num determinado gênero ou subgênero literário, mas esta opção não significa desconhecer a importância desta necessidade teórica. É secular a classificação hegemônica das obras literárias em três grandes gêneros: épico, lírico e dramático (Aristóteles, 1993). No romantismo essa questão foi retomada por Hegel (*apud* ROSENFELD, 2010, p. 28-29), ao reconhecer que as obras mudam historicamente e incorporam questões do seu tempo, numa formulação moderna comumente chamada de “pseudo-aristotélica”; Hegel, porém, entende que o afastamento das arestas dos três grandes gêneros seria uma excentricidade, em sentido problemático. Outros teóricos apresentaram a ideia de que uma mescla de gêneros seria uma estratégia de composição importante, como Vitor Hugo (2007), no “Prefácio” de *Crowell*. Ele defende os gêneros híbridos e o seu sincretismo, bem como a originalidade do processo de criação, não como uma excentricidade, mas como ruptura com esse parâmetro normativo secular. Assim, no início do século XX, são desenvolvidos experimentos com diversas formas de gêneros, mas sem se afastar a necessidade teórica de se levar em conta os gêneros literários no momento do desenvolvimento de um trabalho crítico, sem se apagar, porém, a individualidade e a singularidade dos objetos.

Rosenfeld (2010, p. 15-19), em 1961, defendeu que o uso dos gêneros literários não seria mais num termo substantivo e essencialista do texto, mas num termo flexível, um adjetivo que atribui qualidade à obra literária; destacou que nenhuma obra literária da história humana, mesmo as que são modelos, como as líricas, alcançou a pureza de um único gênero, apresentando indícios mínimos de hibridismo. O autor reconhece, ainda, que o rompimento com um ideal de pureza deixa de ser um problema e que estes gêneros se transformam,

regidos por convenções e variações históricas, que se ramificam cada vez mais em subgêneros dos três grandes gêneros. Os estudos avançam.

Sartre (1988) define contrastes entre lírica e narrativa, mas não crê na possibilidade do texto lírico incorporar efetivamente questões históricas e políticas. Adorno (2003), por outro lado, reconhece essa possibilidade, e realça que isso é a tônica da poesia lírica, que traz na sua subjetividade o matiz social e contra-hegemônico. Já Bosi (2010), no final da década de 70, identifica na relação entre lírica e sociedade um motor de resistência fundamental para a produção lírica na modernidade; observa que mesmo no poema autocentrado e aparentemente indiferente aos problemas do mundo há algum tipo de resistência, sem necessariamente nomeá-la em categoria poética. A resistência integra a poesia, numa justaposição que vai além de incorporar os impasses sociais de seu tempo, mas de maneira crítica e em diferentes repertórios poéticos, em constante resistência à barbárie, à mecanização dos afetos, à mercantilização do humano. A partir desta questão, a atenção se volta para três subgêneros poéticos: a poesia de circunstância, a engajada e a de testemunho, nas quais essa relação entre lírica e sociedade se mostra de maneira mais evidente e decisiva, justamente no anseio de reencontrar o mundo, a finitude, o conjuntural, o efêmero como projeto literário, de deliberadamente buscar essa impureza, deixar contaminar-se por essas frestas, por esses cacos da ordem social e política. E isso interessa neste artigo.

2 O CONCEITO DA INSTITUIÇÃO DO TESTEMUNHO: UMA ORIGEM MISÓGINA

Seligmann-Silva (2014) explica que o conceito de testemunho foi se redefinindo a partir dos genocídios e catástrofes, sempre em busca de justiça, destacando que a *protocena* do testemunho pode ser encontrada na Grécia, na cena jurídica da tragédia *Eumênides* – na terceira parte da trilogia da história dos Átridas, descendentes de Atreu. A trilogia inicia-se com o assassinato de

Agamêmnon, pai de Orestes e de Electra, por sua esposa, Clitemnestra, com a cumplicidade de seu amante, Egisto. Nas *Coéforas*, segunda parte da tríade, Orestes, com a condescendência de Electra, vinga a morte do pai, cometendo matricídio. A partir disso, as Fúrias, representantes dos deuses ctônicos antigos, passam a perseguir Orestes, clamando por vingança. O núcleo da terceira parte da obra, *Eumênides*, ainda segundo Seligmann-Silva, é a pacificação, por meio de um acordo entre as Fúrias – representantes da violência em sua forma feminina e da justiça feita com sangue (arrancando-se os olhos ou castrando-se) – e, do outro lado, os deuses olímpicos, representantes da nova ordem e da instituição do tribunal. Essa cena é a realização do julgamento de Orestes e vai instituir o testemunho. Assim, o coro das Fúrias testemunha contra Orestes, para vingá-lo. Da outra parte, Orestes dá sua versão dos fatos, amparado por Apolo, que testemunha a seu favor; porém, os argumentos retóricos, nos termos de Aristóteles, foram apresentados no tribunal sob uma lógica masculina, numa encenação patriarcal do testemunho. Critica-se o fato de um grande herói, Agamêmnon, morrer de forma desonrosa, assassinado por uma mulher. Mas o argumento principal de Apolo seria que a mulher é apenas a fôrma para a geração do filho, e que o criador é o homem, que fecunda; busca provar o alegado fazendo referência à juíza que preside o tribunal, Atena⁵. Com esse argumento central o matricida Orestes é absolvido. Dessa cena deriva um modelo do testemunho em que a prova irrefutável é posta ao lado de um conceito patrilinear e falocêntrico e, assim, a evidência da masculinidade estaria na origem da concepção do testemunho, sem descuidar de que, apesar da aparente harmonia conquistada pela retórica do convencimento, a justiça orquestrada por Atenas se ampara na violência institucional, pela imposição do medo e a potencial punição como parte da estrutura jurídica.

⁵ Segundo a Teogonia de Hesíodo, Atena tinha uma mãe, Métis, a Astúcia, que Zeus engoliu grávida, ante a necessidade de testemunhar sua masculinidade.

Aqui o testemunho e o convencimento estão ligados, onde criação e “verdade dos fatos” embatem-se, o que representa a própria lógica da descontextualização (Seligmann-Silva, 2014), em que há um descolamento do suporte “originário”, vez que “a testemunha citada no tribunal também cita a história”, num processo sem fim de destruição e recriação, que conduz ao rico espectro, no alemão, do verbo ou radical “zeugen” (testemunhar e procriar no que tange ao papel masculino na reprodução) que tende a se transformar em um “überzeugen” (convencer alguém no tribunal por meio de testemunhos, super-gerar) infrutífero. A denotação de “gerar” do *zeugen* remete, também, ao fato de que, por menor ou mais restrito que seja o testemunho, ele é capaz de criar uma totalidade, eivada de parcialidade por “relatar – via representação mimética – apenas uma parte dos acontecimentos; por ser parte – metonímica – deles (...); e por dar (parcialmente) uma versão subjetiva deles” (OLIVEIRA, 2008, p. 117). É o testemunho que nada testemunha, totalizante e falocêntrico, sexualizado e atrelado a regras positivistas, que ambiciona compreender os eventos em sua completude.

Também nos tempos bíblicos citado por Josephus (Seligmann-Silva (2014) há a exclusão tradicional das mulheres enquanto testemunhas nas cortes de justiça, associando isso à uma hierarquia social e sexual da respeitabilidade e indicando sua fonte linguística no hebraico bíblico: “Zehker” (memória) e “Zakhar” (masculino) e, por outro lado, “Isha” (mulher, esposa) e “Neshia” (esquecimento)”. A “poética” do testemunho reiteradamente deságua no tema da fertilidade masculina. No latim o vocábulo *terstis* significa tanto testemunho como testículo.

Seligmann-Silva esclarece que na citada cena do tribunal aparece o *terstis*, ou seja, o testemunho objetivo de um terceiro num processo, que presenciou o fato ou uma confissão, “o que vê”, sentido que vem desde a Antiguidade e perfaz a historiografia e os termos do testemunho jurídico contemporâneo; porém, destaca que no século XX há um outro modelo do

testemunho, o *superstes*, ou seja, aquele que sobrevive a uma experiência, a apresenta ao mesmo tempo em que resiste a esta apresentação. Nesse segundo sentido, há um deslocamento da elocução da verdade para a própria pessoa que testemunha. Passa-se do testemunho pretensamente objetivo para a subjetividade da testemunha. É a testemunha sobrevivente da *Shoah* na Alemanha, que voltou do *Lager* (campo de concentração) e que representa o trauma (subjetividade); o *testimonio* na América Latina, sobretudo desde os anos 1960, em que o *testis* (*terstis* em latim) adquiriu uma centralidade enorme no contexto da resistência às ditaduras que assolaram o continente, capaz de com-provar a verdade dos fatos e se fazer justiça; e a testemunha de qualquer outra situação radical de violência, em que a vítima constrói, em termos coletivos, espaços para vencer o negacionismo (SELIGMANN-SILVA, 2014). Nesse sentido, o testemunho representa um vínculo forte com um tipo particular de evento, que pode ser uma catástrofe, como a guerra; um cotidiano violento, como a violência de gênero; uma ação natural, como um terremoto; ou uma ação humana que contribuiu para a tragédia, como no rompimento da barragem em Brumadinho⁶.

Mas a proposta não é esquecer *testis* a favor apenas de *superstes*, no sentido de afirmar que apenas aquele que experimentou está (mais) apto a relatar o vivido, mas criticar a postura que reduz o mundo ao verbo, o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento (que tende a uma espetacularização da dor). Seligmann-Silva reivindica a verdade, não como pensada pelos positivistas (2005 *apud* SUDATTI, 2011, p. 7), mas uma verdade a partir de sua ligação com o trauma, um trabalho de memória com teor vivencial e emocional. Não pode esquecer que apresentar o “real” é sempre a impossibilidade de se apresentar (SELIGMANN-SILVA, 2014), porque a

⁶ Em Brumadinho-MG há exploração de minério pela [Vale S.A.](#), tendo a [barragem de rejeitos](#) denominada Mina Córrego do Feijão se rompido no dia 25/01/2019, com a morte de 270 pessoas e dez desaparecidos.

repetição da experiência é paralisante por conta do trauma, o futuro é angustiante, sem redenção ou utopia, sobrecarregado de um passado que não passa, numa solidariedade aos que não sobreviveram, um luto em relação à denúncia; por isso o testemunho é uma complexidade do misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar, em que um elemento complementa o outro e ao mesmo tempo relacionam-se também de modo conflituoso (SELIGMANN-SILVA, 2010).

Mas vale destacar que essas diferenças são apenas conceituais devido ao permanente hibridismo dos gêneros e subgêneros, conforme foi dito, tanto que o conceito de *testemunho* está sendo redefinido em nossa era de genocídios e de catástrofes e que ele pode indicar um local para amparar nossos anseios por Justiça (SELIGMANN-SILVA, 2014). Assim, o testemunho se aproxima do campo da interdisciplinaridade e da multidisciplinaridade, com o auxílio da arte, da literatura, da psicanálise, dos estudos de ideologia, da psicologia analítica, entre outros. Como se verá adiante, o silêncio poeticamente narrado de Mazvita é uma ponte para a compreensão do “ceder” de G.E.C., ou seja, são testemunhos de vítimas de estupro que se complementam entre a ficção e o real, onde a literatura aponta o espaço que separa a realidade histórica, social e econômica que perpetua a violência de gênero daquela que (des) aparece no sentido discursivo, lógico-argumentativo e impessoal da narrativa processual do conflito, que não se resolve com o fim do litígio.

3 A PALAVRA DA MULHER: UMA HISTÓRIA DE QUESTIONAMENTOS E VIOLÊNCIA

A fala e o testemunho da mulher são, com frequência, objetos de questionamento. O *Decretum* de Graciano (1959) – primeira consolidação do Direito da Igreja Católica na Alta e Baixa Idade Média – serviu de modelo para os juristas do século XII na formação da lei ocidental, com contribuições em áreas como casamento, propriedade e herança. Com fulcro no *Corpus iuris civilis*

(Código de Justiniano) e nas *Homílias* de Gregório O Grande, Graciano reproduz o *topos* da incapacidade da mulher em testemunhar:

C. 10: Aquele que é convertido à verdade por fazer penitência não é considerado um mentiroso para Deus. [...]

GRACIANO: Se ela optar por perseverar em adultério, seu marido será mantido como protetor de sua torpeza e será acusado de cafetinagem se não quiser acusá-la desse adultério. É por isso que os imperadores Severo e Antonino escreveram no Livro III do Código, sob o título "Do adultério e estupro: "Aqueles que mantiveram em casamento uma mulher apanhada em ato de adultério cometeram o crime de cafetinagem, mas não aqueles cuja esposa foi suspeita de adultério".

§ 1. Este não é o caso das mulheres, porque não lhes é permitido acusar o marido de adultério. É por isso que lemos no mesmo livro os mesmos imperadores: "A Lei Julia afirma que as mulheres não têm o direito de acusar [o marido] de adultério durante um julgamento público, mesmo que elas queiram apresentar uma queixa pelo estupro de seu casamento; considerando que ela havia dado aos homens a faculdade de acusar de acordo com o direito do marido, ela não deu o mesmo privilégio às mulheres" [...]

(GRATIANI, 1959, Segunda Parte, CAUSA 32 Q.1.C. 10, p. 1117-1118, tradução minha)⁷.

Essa disposição misógina está amparada em toda uma literatura patrística, como em Santo Ambrósio e sua derrogatória crítica a Maria Madalena a propósito do seu testemunho na Paixão e Ressurreição de Cristo. Ele coloca em suspeita a credibilidade feminina em geral em seus comentários sobre o *Evangelho Segundo Lucas* (388-389) e João 20: 1-18. São Lucas retrata várias

⁷ Quod si in adulterio perseverare elegerit, patronus turpitudinis et lenocinii reus maritus habebitur, nisi eam adulterii ream facere voluerit. Unde in VIII libro Codicis titulo de adulterio et stupro Imperatores Severus et Antoninus: "Crimen lenocinii contrahunt qui deprehensam in adulterio uxorem in matrimonio detinuerunt, non qui suspectam habuerunt adulteram". (§ 1. Hoc in mulieribus non obtinet. Non enim eis permittitur maritos suos adulterii reos facere. Unde in libro, et titulo eodem, idem Imp.: "publico iudicio non habere mulieres adulterii accusationem, quamvis de matrimonio violato queri velint, lex Iulia declarat, que cum masculis iure mariti accusandi facultatem detulisset, non idem feminis privilegium detulit". (§ 2. Si ergo, ut ex his auctoritatibus colligitur, adulteram retinere nulli permittitur, multo minus in coniugium duci licebit cuius pudicitie nulla spes habetur. Debet enim inter coniuges fides servari et sacramentum, que cum defuerint, non coniuges, sed adulteri appellantur. Unde Augustinus scribit contra Iulianum libro I: (GRATIANI, 1959, Segunda Parte, CAUSA 32 Q.1.C. 10, p. 1117-1118).

mulheres juntas falando da Ressurreição aos discípulos e a incredulidade deles; por outro lado, exalta Pedro que correu até o sepulcro e maravilhou-se com o que tinha visto. São João difere-se, pois ao invés de retratar em sua fala várias mulheres assistindo à morte de Cristo, coloca a Virgem Maria e as duas Marias perto da cruz, omitindo a ida das duas Marias de São Mateus ao sepulcro, ou seja, afastando o testemunho delas.

Fonseca (2017, p. 154-155) destaca o *topos* do *não me toques*, referente à aparição de Jesus a Maria Madalena, quando ele disse para não lhe tocar porque não havia ainda ascendido ao Pai. Em seguida, Maria Madalena vai e diz aos discípulos que tinha visto o Senhor e fala das coisas que Ele lhe havia dito; no entanto, São João não conta a resposta dos discípulos sobre o relato dela, a indicar uma prevenção misógina de sequestrar o mérito de uma mulher ser a primeira testemunha do Cristo ressuscitado.

Santo Ambrósio reconhece a devoção das mulheres enquanto fiéis seguidoras de Cristo; porém, na passagem X. 144 de *Expositio Evangelii secundum Lucam*, ameniza esse reconhecimento ao interpretar as idas e vindas delas ao sepulcro de Cristo como um sinal de incontinência e vulnerabilidade nos seus propósitos, incapazes de levar a notícia da Ressurreição aos discípulos. Esse raciocínio induz ao menosprezo da credibilidade do testemunho feminino e reduz o privilégio de Maria Madalena, símbolo da mulher que se propõe crente, de ser a primeira a ver Cristo ressuscitado (FONSECA, 2017, p. 154-155).

4 LITERATURA PATRÍSTICA, LEGISLAÇÃO CANÔNICA E O ESTUPRO NO MATRIMÔNIO

A legislação canônica reformulou a literatura patrística que, retoricamente, usa as passagens bíblicas para reforçar que o homem é a cabeça da mulher e a mulher é o corpo do homem. Amparado em Genesis 3:16, Santo Agostinho explora o *topos* da responsabilidade primordial pelo Pecado Original

atribuído a Eva e a sujeição da mulher ao seu marido; a mulher, como transgressora primeira da ordem divina original, “deve estar sujeita ao seu marido” e “este deve comandá-la” (FONSECA, 2017, p. 201).

Graciano (1959) analisa as condições do casamento a partir de Maria e José. Com base em Santo Agostinho, ele emite a ideia de que Maria consentiu com a união carnal, mesmo sem querer. Maria teria feito um voto de virgindade, condicional à vontade de Deus, mas o Pai lhe pede que se case, apesar de seu voto, e ela consente, inclusive se entregando à união carnal: *Enquanto oferecia sua virgindade à vontade divina, ela consentia na união carnal, sem querer, mas sempre obedecendo à inspiração divina* (GRACIANO, 1959, Segunda Parte - C. 27.2.3). José casou-se com Maria mas consentiu em manter a sua virgindade. A conclusão de Graciano (1959, C. 33.4-5, p. 1248) é que o conteúdo do consentimento matrimonial inclui necessariamente a união carnal, e que somente o marido pode permitir que sua esposa se abstenha de relações carnis (continência). O tratamento dado à violação sexual, entende que a corrupção reside na mente, não no corpo, e, no estupro de uma virgem, se a mente dela permanece intacta por não ter consentido, ela não foi violada (GRACIANO, 1959, Segunda Parte – C. 32.5.12, p. 1135), não se tratando, assim, de ofensa ao seu corpo, mas, por outro lado, de responsabilizar a mulher no caso de ela supostamente consentir com a violação sexual.

Esse discurso misógino possui natureza histórica e cultural, sendo constantemente atualizado. No Brasil a regulamentação do controle masculino sobre a vida e corpo da mulher teve regência nas Ordenações Afonsinas de 1446, que reunia as fontes do direito romano, germânico, canônico, Leis das Sete Partidas e costumes. Em 1521 foram promulgadas as Ordenações Manuelinas e em 1603 as Filipinas, que regerem o Brasil até a promulgação do Código Criminal de 1830 e do Código Civil de 1916. O Livro V do Código Filipino incorpora a ideia de honestidade feminina, concebida pelos valores cristãos, para tipificar e punir crimes de natureza sexual contra a mulher.

No código criminal de 1830 o crime sexual estava inscrito nos *crimes contra segurança da honra*, não sendo tratado como integridade física de alguém. No Código Penal de 1890, elaborado na República, com forte controle social por parte dos setores conservadores e burgueses do país (MORELLI, 2015, p. 62), os crimes de estupro e defloração, apesar de definidos de forma mais clara, na cultura popular continuaram avaliados pela ótica da honra, família e sociedade. Havia um caráter repressor e crimes foram direcionados exclusivamente às mulheres. Morelli (2015, p. 64) cita o crime de adultério (art. 279) em contenção da sexualidade feminina, pois a traição é permitida ao homem, se esporádica, mas nenhuma traição é permitida à mulher.

No Código Penal de 1940, ainda em vigor, crimes sexuais eram tratados no Título *Dos crimes contra os costumes*. O estupro era restrito à penetração vaginal e, no caso do sexo anal e oral, era tratado como atentado violento ao pudor. Morelli (2015, p. 72) diz que a violência contra a mulher poderia resultar em gravidez, destruindo a sua reputação e a família, ao nascer uma criança bastarda. O estupro era encarado numa perspectiva social e não do sujeito. Com a Lei 12.015/2009, o crime de estupro passa a figurar no Título VI – *Dos crimes contra a dignidade sexual*, unificado aos crimes de atentado violento ao pudor (art. 213). Além disso, a resistência feminista⁸ conquistou mudanças significativas nos processos legislativos, institucionais e jurídicos, como a nomeação da expressão “violência contra a mulher” e demandas por políticas públicas, a fim de coibi-la. Ainda assim, no acórdão selecionado para este trabalho, pode-se verificar a atualização da retórica da responsabilização da mulher vítima de estupro.

⁸ Estas conquistas são associadas ao período da ditadura militar (década de 1970), quando o movimento feminista brasileiro se empenhou em denunciar a violência contra as mulheres no próprio lar (BANDEIRA, 2009). O Estado brasileiro respondeu, em parte, às demandas, e criou: a primeira Delegacia Especializada de Atendimento a Mulher (DEAM), em 1985, em São Paulo; Juizados Especiais Cíveis e Criminais - Lei nº 9.099/95; a Secretaria Especial de Políticas para Mulheres, em 2003; a Lei nº 11.340 - Lei Maria da Penha, em 2006; e, em 2015, a Lei nº 13.104/15, instituindo o agravante do feminicídio ao crime de homicídio.

5 TESTEMUNHO E EXÍLIO: MAZVITA

Diante de todos os aspectos relacionados, a prosa de Yvonne Vera aceitaria bem o rótulo de poesia de testemunho. *Without a name*, de 1994 (in VERA, 2002), traduzido por Araújo (2015) e por Silva (2014), retrata o exílio vivido pela protagonista Mazvita em sua condição de mulher africana e de sujeito colonial, num sistema opressivo que é, ao mesmo tempo, interno e externo a sua cultura. A obra tem como marco temporal principal o ano de 1977, Guerra de Libertação do Zimbábue, e expõe a tensão entre brancos e negros, gerada pela disputa territorial, mas, também, uma grande tensão interna entre homens e mulheres. Durante a Guerra Civil, a população da área rural foi a mais afetada pela violência, e o capítulo oitavo do romance narra a destruição de uma Aldeia, por guerrilheiros, e o estupro de Mazvita por um soldado de libertação:

Mazvita sentiu o homem respirar ansiosamente por cima dela. Ela odiava a respiração; ela odiava ainda mais o desejo na respiração; mais do que tudo, ela odiava a terra que pressionava embaixo de suas costas **enquanto o homem movia se impacientemente por cima dela, para dentro dela, além dela**. Mazvita procurou o vazio de seu corpo. Depois disso, ela não conectou esse vazio ao homem porque ela pensou nele não de dentro dela, mas do lado de fora. **Ele nunca tinha estava dentro dela**. Ela o conectava apenas com a terra. Foi a terra que veio em sua direção. Ele cresceu da terra. Ela o viu crescer da terra, da névoa, do rio. A terra tinha permitido que o homem crescesse de si mesma para dentro do corpo dela. **Mazvita recolheu o silêncio da terra em seu corpo** (VERA, 2002, p. 37 *apud* ARAÚJO, 2015, p. 32) [grifo meu].

Do ponto de vista da linguagem, sem acelerar a narrativa, Vera examina, exterior e interiormente, instante a instante, a violência. A repetição de padrões sintáticos cria o ritmo da narrativa, como na segunda sentença do excerto, em que há a repetição por três vezes da construção “Ela odiava” e em que, em outras três vezes, a autora utiliza o “dela” associado a uma preposição que indica a posição do estupro em relação à protagonista: “por cima dela, dentro dela,

além dela”. Com esta repetição, somada ao uso das anáforas e metáforas, e uma forma lírica e subjetiva, são expressas as várias formas de opressão vivenciadas por Mazvita e sua resistência implacável (ARAÚJO, 2015, p. 33).

A terra mencionada é um elemento físico que representa a sua aldeia, mas também é todo um corpo social, com suas crenças e tradições. A terra “caiu sobre si” ao mesmo tempo em que está “sob si”, amparando o seu físico pressionado pela força do estuprador “sobre si”, cúmplice da apropriação do seu corpo pelo seu próprio povo. Mazvita suporta o peso do nacionalismo de sua nação e tudo de negativo que isso desencadeia, como a exploração do trabalho das mulheres em solo africano sem que elas tenham direito de propriedade da terra ou de seus frutos, seja por herança ou partilha.

Ela vivencia um exílio, não no conceito sociológico e tradicional, moldado historicamente na matriz liberal, humanista e européia, mas num sentido filosófico, pensado como metáfora da condição peculiar da opressão de gênero, da mulher sobrevivente e alienada da terra. Um exílio que conduz aos deslocamentos de massa, como dos refugiados de guerra ou das diásporas africana e judaica. A terra representa o corpo coletivo de Mazvita da qual é separada pelo estupro; a subjetividade dessa experiência individual é uma expressão artística com uma dimensão social latente.

O silêncio e o vazio tomam conta de Mazvita: “Recolheu os sussurros dentro do silêncio que ela segurava fortemente em seu corpo. Ela abrigou-se no silêncio. [...] O silêncio era uma tranquilidade em seu corpo, a surdez para os sussurros que escaparam dos lábios do estranho” (VERA, 2002, p. 34 *apud* SILVA, 2014, p. 87). A reação de Mazvita não foi de luta aberta; ela se entregou a um abandono do seu corpo que de certa forma a protegeu. Na psicologia, a fuga, luta ou congelamento são reações instintivas de sobrevivência e, a depender da experiência vivida, é inevitável a instalação do trauma psíquico (MELO, 2007 *apud* SOARES; ALEXANDRE; FERMOSELI, 2020, p. 04). Carter

(2003 *apud* SOARES; ALEXANDRE; FERMOSELI, 2020, p. 10) explica que, durante a vivência traumática do abuso sexual, há um armazenamento dos fatos numa memória tipo “flash automático”, e, conforme a intensidade, os hormônios do estresse, como o cortisol, alteram o hipocampo, e a memória consciente do trauma se torna fragmentada. Vera (2002) traduz essa fragmentação pós estupro de forma lírica:

[...] Ela correu com algo escorregadio deslizando pelas coxas, mas não estava ciente de que suas pernas ainda eram dela. Estava consciente apenas que em algum lugar de sua pele carregava uma terrível umidade que precisava derrotar. [...].(VERA, p. 35 *apud* SILVA, 2014, p. 88).

[...] Ela iria crescer a partir do silêncio que ele tinha trazido para ela. Seu desejo de crescimento foi profundo, e veio das partes de seu corpo que ele tinha reivindicado para si mesmo, que ele tinha reclamado contra toda a sua resistência e suas lágrimas. Então ela segurou seu corpo apertado para fechá-lo, para manter as partes de seu corpo que ainda pertenciam a ela, para mantê-los perto de si mesma, reconhecível e próximo. Ela permitiu que seus braços movessem para a frente, à frente dela, e ela correu através da névoa, seguindo seus braços. [...] Mazvita era forte. (VERA, p. 35-36 *apud* SILVA, 2014, p. 88).

Para Carter (2003 *apud* SOARES; ALEXANDRE; FERMOSELI, 2020, p. 10) as memórias guardadas na amígdala são menos precisas do que aquelas processadas pelo hipocampo, face ao “frenesi” gerado pelo medo, quando os hormônios do estresse excitam a amígdala cerebral. Vera (2002 *apud* SILVA, 2014, p. 77) poetiza essa sequela: “Um osso no fundo de seu pescoço lhe dizia que seu pescoço estava quebrado. Ela sentiu uma perfuração violenta como de cacos de vidro na sua língua, onde ela carregava fragmentos de seu ser”. Mazvita não suporta o peso de seu próprio corpo, e seu pescoço torcido “parece significar um rompimento do relacionamento entre suas decisões e sua capacidade física de executá-las”, fragmentos que carrega em sua língua (VERA, 2002 *apud* SILVA, 2014, p. 78).

Mazvita tenta superar o trauma e buscar um futuro melhor para si, mas o que há é a impossibilidade de esperança num cenário repleto de desolação, causado pela guerra de libertação e a opressão patriarcal africana (VERA *apud* SILVA, 2014, viii). Há uma fragmentação familiar, um trauma, a solidão; uma dissociação da terra em contraposição à alegoria recorrente nas literaturas coloniais, em que a posse do corpo feminino espelha a invasão do território conquistado, dominado (SILVA, 2014, p.27). Mtise, Nyakudya e Barnes (*apud* ARAÚJO, 2015, p. 57) destacam que a narrativa dissocia-se da descrição oficial de nacionalismo, que se apoia numa falsa relação de colaboração entre camponeses e guerrilheiros, e expõe uma violenta coerção dos moradores de áreas rurais, para recrutamento, mobilização e serviços sexuais. Por fim, Mazvita dissocia-se da imposição misógina de que a natureza da mulher é o exercício da maternidade, não aceitando que seu corpo não seja regido por ela mesma, preferindo interromper a gravidez (VERA *apud* SILVA, 2014, p. 29). Vítima de estupro, ela sofre essa irreversibilidade do exílio, o trauma, algo que pulsa e não pode ser preenchido.

6 O TESTEMUNHO NAS AVALIAÇÕES JURÍDICAS DISCURSIVAS PARA MULHERES: G.E.C.

No caso judicial em análise, G.E.C. também representa uma sobrevivente do trauma. O Juízo sentenciante reconheceu a prática do crime de estupro nos termos da peça acusatória e condenou o réu que recorreu ao Tribunal de Justiça do Estado de Goiás, cujo julgamento teve a Relatoria da Desembargadora Lília Mônica C. B. Escher, a qual votou pela prevalência da condenação, com redução da pena para 07 (sete) anos e 04 (quatro) meses de reclusão no regime semiaberto. O Redator Desembargador Leandro Crispim, porém, a seguir denominado julgador, apresentou voto divergente para absolver o apelante do

crime de estupro e desclassificar para o crime de ameaça e lesão corporal, que prevaleceu. Para contextualizar o caso, segue a denúncia⁹:

[...] no dia 20 de novembro de 2011, por volta da 05:00 horas, no interior da residência localizada na Rua Mota, Qd. 02, Lt. 19, Parque dos Pirineus, nesta cidade, o denunciado constrangeu a senhora G.E.C, com quem estava casado há cerca de dez anos, mediante violência e grave ameaça, a ter com ele conjunção carnal. Apurou-se que vítima e denunciado são casados há cerca de dez anos mas, na data acima apontada, estavam separados de fato há pelo menos um mês, e que ambos tem dois filhos em comum. Assim, no dia e horário acima indicados, a vítima, ao retornar para sua casa, encontrou dentro dela o denunciado, o qual indagado disse que estava ali para dormir com a vítima, tendo ela dito que não o faria. Em seguida, o denunciado disse "eu vim aqui pra te matar", passando ele a esganar a vítima e a puxar os seus cabelos, instante em que ela, após diversos gritos, tentou correr, sendo jogada contra a parede, com tamanha violência que veio a quebrar um dente (checar laudo de fls. 32/33). Ato contínuo, após ter sido momentaneamente acalmado pela vítima, a qual fez referência aos filhos do denunciado, falou a ela que "se você contar para a polícia eu vou matar você e sua mãe", ocasião em que a segurou pelos braços, conduzindo-a para o quarto. Dentro do quarto, ele a jogou na cama, dizendo "se você não ficar comigo eu vou te matar", tranca toda a residência, a fim de evitar uma fuga da vítima. Desse modo, com medo de que algo pior fosse ocorrer, a vítima cedeu, sendo forçada pelo denunciado a tirar toda a roupa e, sob nova ameaça de morte, veio a ter conjunção carnal com ele, permanecendo trancada em casa até o instante em que o denunciado caiu no sono, permitindo que ela saísse de lá e chamasse a polícia. Constatou-se, por fim, que a vítima foi mesmo estuprada naquele dia, de acordo com os laudos de fls. 30/31 e 36/37. Assim agindo, o denunciado está incurso no art. 213 do Código Penal [...] (BRASIL, 2015, p. 5).

Confiram-se as declarações da vítima, G.E.C., perante o Delegado de Polícia:

a vítima alega que conviveu com o autor por aproximadamente dez anos e que tiveram dois filhos. Que está separada do suposto autor por aproximadamente um mês. Na data de hoje por volta das 05:00 quando chegou em casa, a vítima percebeu que o autor já estava dentro da residência, pois o mesmo possui uma cópia da chave. Alega

⁹ O processo é segredo de justiça, porém o Acórdão (BRASIL, 2013) selecionado é de consulta pública.

que perguntou ao autor o que o mesmo estaria fazendo dentro de sua residência e este respondeu que “iria dormir lá comigo”. Que a vítima disse que não queria dormir com o autor. Que a vítima foi para a sala e sentou-se no sofá quando o autor disse “eu vim aqui pra te matar”. Que alega que neste instante o autor passou a esganar a vítima. Que a vítima começou a gritar e o autor passou a puxar os cabelos da vítima. Que a vítima em desespero tentou correr, momento em que o autor a jogou contra a parede onde a vítima quebrou um dente. Que a vítima disse “pelo amor de Deus não faça isso, pense nos nossos filhos”. Que neste instante o autor cessou as agressões. Que alega que o autor começou a ameaçar a vítima dizendo “se você contar para a polícia eu vou matar você e sua mãe”. Que o autor segurou a vítima pelos braços e levou para o quarto. Que o autor jogou a vítima na cama e disse “se você não ficar comigo eu vou te matar”. Que alega que o autor trancou toda a casa. Que a vítima com receio de que mal maior pudesse ocorrer acabou cedendo as ameaças do autor e transou com o mesmo...” (BRASIL, 2013, f. 03).

O escrivão registrou o relato em terceira pessoa e não usou o termo estupro, costume marcado pelos valores sociais e morais que impedem o tratamento correto deste crime (MORELLI, 2015). No recurso, as declarações de G.E.C. foram (re) avaliadas:

[...] Não vejo embargo à intelectualidade da fundamentação expedida pelo sentenciante quando da condenação do apelante, posicionamento seguido pela douta relatora. Contudo, observo que as circunstâncias fáticas, relatadas pela própria vítima, somadas às demais provas produzidas neste caderno processual, não autorizam a condenação pela prática do crime de estupro. [...] (BRASIL, 2013, p. 3).

Os termos em primeira pessoa indicam a presença do “eu” do julgador. Apesar da prova material¹⁰ confirmar conjunção carnal e lesões corporais na vítima, e da confissão do réu, o julgador contra-argumenta a fala da vítima,

¹⁰ O Laudo de Exame de Lesões Corporais (f. 36) atesta: “1- Escoriações de mucosa de lábio superior. 2. Fratura (pequena) de dente incisivo superior central direito (menor que 1/3). 3- Equimose avermelhada em face lateral esquerda do pescoço. 4- Equimoses avermelhadas em região dorsal esquerda. 5- Equimose avermelhada em região temporal direita.”; provas orais (f. 87 e 89) e depoimento da vítima (f. 85).

numa adversidade marcada linguisticamente pela escolha da conjunção “contudo”. E prossegue:

[...] Em juízo a ofendida acabou dizendo que foi primeiro ao trabalho. Só depois ligou para sua irmã, que foi com ela à Delegacia de Polícia. Todavia não indicou nenhuma testemunha que pudesse atestar os fatos. Somente em juízo é que menciona que sua vizinha de nome **Fernanda** lhe disse que ouviu o barulho e ligou para a polícia, mas que a polícia não foi até o local [...] (BRASIL, 2013, p. 7).

O uso da locução verbal “acabou dizendo” tem um sentido de exclusão, de omissão de um fato, que somada ao uso dos advérbios “só depois”, enfatiza a demora da vítima em procurar ajuda. Estas colocações amenizam a gravidade do fato, transmitindo a ideia de negligência da vítima. O uso da conjunção “todavia” introduz uma oposição ou restrição ao que foi dito no primeiro enunciado. O advérbio “somente” vem na oração reforçando o advérbio “só” do início do parágrafo, e retoma a conotação de algo mal explicado. As conjunções parecem usadas para dar a conotação de sentido negativo à fala da vítima. O uso de recursos linguísticos de negação do ato em “não autorizam a condenação pela prática do crime de estupro” e “parecendo-me que os fatos não foram totalmente esclarecidos” torna evidente uma tentativa de incutir dúvida na palavra da vítima. O julgador segue selecionando depoimentos que considera relevante:

[...] que não ouve lesões durante o ato sexual [...] **a depoente quando saiu da casa foi para o trabalho de onde ligou para sua irmã e juntas foram para a delegacia** (f. 85/86) [grifo meu]. Diante de tais depoimentos, nota-se que a relação sexual foi consentida. [...] (BRASIL, 2013, p. 3-4).

Durante um depoimento, juiz(a), promotor(a) e advogado(a) formulam perguntas à testemunha. No caso em questão, parece que isso traçou um caminho para elaboração da imagem positiva do agressor, em atendimento aos

anseios de uma sociedade majoritariamente construída a partir de crenças patriarcais, que coloca em dúvida a palavra da vítima perante a figura de um marido zeloso, numa reversão de culpa.

Em juízo, a vítima respondeu que “não houve lesões durante o ato sexual”. É provável que a pergunta se referia à presença ou não de marcas na genitália, visto que o laudo pericial atesta escoriações, fratura e equimoses em partes do corpo da vítima. Avaliar o crime de estupro sob essa ótica é um posicionamento em tese ultrapassado. Nos julgamentos entre 1890 e 1930 havia uma grande preocupação dos juízes em preservar o casamento, a família, a honra e o hímen (LIMA, 2017, p. 15), e de verificar aspectos misóginos, como se houve resistência por parte da vítima ou sensações desencadeadas pelo ato violador (VIGARELLO, 1998 *apud* BORGES, 2013, p. 190).

O julgador diz “em primeiro lugar, deve-se levar em consideração que a vítima e o apelante viveram juntos, harmoniosamente, por mais de 10 (dez) anos, e tiveram dois filhos em comum. Estavam separados somente há um mês” (BRASIL, 2013, p. 6). O termo “em primeiro lugar” atribuiu alta importância ao casamento duradouro e à constituição da prole. Mas não foi observado que o réu sequer pagava alimentos aos filhos, somente o fazendo por determinação judicial no divórcio litigioso interposto por G.E.C. (BRASIL, 2015). Numa leitura adorniana (ADORNO, 1947), essa valorização da vida privada é retratada num reduto subjetivo do burguês romântico, que tem a ver com o desenvolvimento do capitalismo nas comunidades européias. Segue o julgador:

Após a separação de fato, o acusado continuava frequentando sua casa. Tal acontecimento foi confirmado pelo acusado, que não nega a relação sexual. No entanto, afirmou que o ato foi consentido, e que a briga começou após a relação sexual, quando ele falou que ia vender a casa, motivo, inclusive, da separação (f. 90/91). (BRASIL, 2013, p. 7).

O ex-marido freqüentar a casa da vítima serviu de fato amenizador de sua conduta, em razão da convivência da mulher; mas o julgador não considerou que a presença de filhos em comum impõe a manutenção do vínculo. Também foi desconsiderado que, no tramitar do processo-crime, a vítima comprovou em juízo que o réu continuou a lhe ameaçar, com a expedição de mandado de prisão em seu desfavor:

[...] foram decretadas medidas protetivas de urgência em 25/01/2012, tendo o acusado sido intimado a não se aproximar da vítima, bem como a não ameaçá-la. Consta a informação de fl. 30, devidamente confirmada no depoimento da vítima que o acusado continuou a procurar a mesma ameaçando-a, bem como familiares procuraram a vítima constringendo-a. [...] Os fatos narrados e confirmados pela própria vítima em juízo demonstram certeza e, em especial, coragem em denunciar o fato, por si só são fundamentos necessários para a adoção de medida judicial restritiva de liberdade para garantir, em especial, a integridade física da vítima e restabelecer a ordem pública.[...] decreto a prisão preventiva do acusado [...] (BRASIL, 2012).

O acusado alega que a briga só começou ao falar na venda do imóvel do casal:

Todavia, no caso em exame, fica uma enorme dúvida se o ato sexual foi antes ou depois da discussão surgida entre réu e vítima, em razão da venda da casa do casal. A única evidência oriunda das provas produzidas é a de que o apelante ameaçou sua ex-esposa de morte e teve o dolo de produzir dano corporal nela. Em tais casos, o crime de estupro deve ser desclassificado para o de lesões corporais e ameaça. Ademais, mesmo que as ameaças de morte foram direcionadas à vítima em razão da separação e com o objetivo de ter relação sexual com sua ex-esposa, vindo a provocar lesões corporais nesta, não autoriza a condenação por estupro. (BRASIL, 2013, p. 8).

No divórcio judicial iniciado por G.E.C. não houve qualquer menção à venda de imóvel pelas partes, indicando que a questão se tratava de mera alegação de defesa do réu para desqualificar a palavra de G.E.C.. A escolha da expressão “única evidência” ameniza as ameaças de morte e danos corporais

produzidos pelo agressor, como se isso não fosse relevante. Essas escolhas linguísticas não foram aleatórias, pois orientam a intenção argumentativa do julgador e tendem a formular representações de “vitimismo” desnecessário, caso que lembra Santo Agostinho (*apud* FONSECA, p. 205) e o *topos* da fragilidade natural da mulher na figura de Eva, seduzida pela serpente. Segue o acórdão:

Não há dúvidas de que os fatos narrados na denúncia se relacionam à violência doméstica e que existe a possibilidade de o marido ou ex-marido ser sujeito ativo do crime de estupro. Mas, no caso, há fundadas dúvidas quanto às circunstâncias em que os fatos aconteceram (BRASIL, 2013, p. 5).

Nesse excerto, um recurso linguístico que merece destaque é a negação, sobretudo pelo uso do advérbio “não”. No início, o julgador citou a Lei Maria da Penha (Lei 11.340/06); porém, no decorrer da argumentação, ela não é a principal referência, e se sobrepõe o senso comum machista e patriarcal. Bloch (1995, p. 10 *apud* FONSECA, 2017, p. 14-15) defende que, no estudo do gênero e do seu aspecto misógino por um sujeito masculino, esbarra-se sempre no dilema da subjetividade, em certas “formas de cumplicidade inconscientes às quais nenhum de nós é imune, [visto que] a imitação ventríloca da voz de alguém pode se revelar [...] tanto uma estratégia de sedução como uma usurpação do poder daquela pessoa”, e acrescenta que é preciso levar os clichês antifeministas até o seu limite para desmascarar suas incoerências internas. Vejamos:

Diante de tais depoimentos, nota-se que a relação sexual foi consentida. [...] No entanto, há sérias dúvidas sobre a real motivação do ato e, conseqüentemente, a caracterização do crime, parecendo-me que os fatos não foram totalmente esclarecidos. (BRASIL, 2013, p. 5-6).

Na primeira frase, houve uma afirmação convicta pelo julgador de que a relação sexual “foi consentida”; ao final ele contradiz sua própria afirmação dizendo que “há sérias dúvidas” e que “os fatos não foram totalmente esclarecidos”. Na legislação pátria existe o princípio constitucional do *in dubio pro réu* (na dúvida decide-se favorável ao réu); no entanto, o julgador não fez referência a esse instituto legal, o que pressupõe que a dúvida era de sua esfera pessoal. Ele reforça sua afirmação citando um jurista:

Sobre a matéria, leciona Guilherme de Souza Nucci, ao citar João Mestieri, que: “o dissenso precisa estar presente durante todo o processo executivo; não assim a resistência”. E continua: “Se houver concordância, em alguma fase posterior ao início, mas antes do final, permitindo concluir que a relação terminou de maneira consentida, desfaz-se a figura do estupro.” (Código Penal Comentado, Ed. RT; 2009; p. 878/879). (BRASIL, 2013, p. 5).

O julgador segue questionando a real motivação do ato sexual:

Outrossim, G.E.C declarou, em juízo, que **o acusado durante os dez anos de relacionamento nunca a agrediu**. Após a separação de fato, o acusado continuava frequentando sua casa. Tal acontecimento foi confirmado pelo acusado, que não nega a relação sexual. No entanto, afirmou que o ato foi consentido, e que a briga começou após a relação sexual, quando ele falou que ia vender a casa, motivo, inclusive, da separação (f. 90/91). [...] Todavia, no caso em exame, fica uma enorme dúvida se o ato sexual foi antes ou depois da discussão surgida entre réu e vítima, em razão da venda da casa do casal. (BRASIL, 2013, p. 5; 6; 8) [grifo meu].

As respostas de G.E.C. selecionadas pelo julgador apresentam elementos favoráveis ao réu logo no primeiro enunciado do fragmento. A escolha do advérbio em “nunca a agrediu” cria uma força de sentido muito maior que o “não”, uma vez que a significação da palavra “nunca” corresponde a “hipótese alguma”, e remete a uma certeza em relação à negação dessa atitude. O fato de a negação ter sido produzida pela própria vítima, que conviveu com o réu nos últimos dez anos antes do crime, garante uma imagem mais positiva ao

agressor, construída a partir da dúvida que a negação provoca. O uso das conjunções “se” e “ou” constroem efeito discursivo de dúvida quanto à alegada violência sexual. Ao acolher-se o relato unilateral do réu e indagar-se se a relação sexual foi antes ou depois da discussão sobre a venda da casa, veladamente levanta-se a hipótese de a vítima ter denunciado o réu por rancor ou vingança por não concordar com a venda da casa. Mas, por que isso interessaria, se o julgador afirma logo de início que a relação sexual foi consentida? Em qualquer caso, a palavra de G.E.C. foi enfraquecida pela alegada disputa material. Em *The Wife of Bath*, de Geoffrey Chaucer (*apud* FONSECA, 2017, p. 83), século XIV, ironicamente se expõe a situação do quinto marido, um clérigo, que foi incumbido de recitar diariamente para a esposa o conteúdo de um livro intitulado *Of Wkkide Wyves* [Sobre as esposas más], até que a esposa rebela-se contra o marido e contra o livro, dele rasgando três páginas. Para Fonseca (2017, p. 83) ideologicamente essa atitude ressalta o estereótipo da natureza rancorosa e vingativa da mulher, e reforça o seu *status quo* derogado, causadora da queda do homem e dos malefícios à humanidade.

Toda escolha lexical e o efeito discursivo remete a uma perspectiva pessoal da mulher, gerando dúvida sobre a veracidade do fato. Esse negacionismo é perverso, porque toca no sentimento de irrealidade da situação vivida. Segundo Seligmann-Silva (2010), o negacionista parece coincidir com o sentimento comum de incredulidade em algo excepcional e vai apagando as marcas dos fatos como forma de não enfrentar o real; é um sentimento comum no próprio sobrevivente de um trauma, que o tortura e gera uma visão cindida da realidade. Por isso o testemunho é fundamental na integração do passado traumático contra o negacionismo.

7 CONCLUSÕES

A violência sofrida por G.E.C e Mazvita é uma realidade vivenciada por milhares de mulheres, diariamente¹¹, e elas continuam recebendo um tratamento diferenciado e socialmente marginalizado, inclusive no judiciário, que já excluiu as mulheres tanto no passado quanto, simbolicamente, no presente. Daí a leitura do Acórdão em conjunto com a prosa poética, pois, apesar de formalmente muito distantes, nas diferenças há a possibilidade de desconstrução do discurso estrutural historicamente reproduzido, numa leitura a contrapelo (BENJAMIM, 1987). O texto jurídico, documento oficial da tradicional historiografia, expressa o posicionamento estatal perante a violência de gênero, mas, lido em conjunto com a prosa, estabelece-se uma conexão entre os testemunhos de G.E.C. e Mazvita, num sentido coletivo, não apenas pela similaridade da narração do estupro, mas porque na subjetividade de Mazvita compreende-se o ato de ceder de G.E.C., do ponto de vista da história/memória da vítima de estupro, teorizado por Seligmann-Silva (2014), propondo-se um diálogo com o julgador.

Em *Without a name* (VERA, 2002) a expressão é polifônica, no conceito de Bakhtin (1981), pois Yvonne Vera, de forma cíclica e não-linear, permite uma grande liberdade de interação entre os personagens da história, expondo a vivência de mulheres comuns, como Mazvita, de forma que diferentes ideologias podem interagir e corrigir os discursos oficiais do país. Na narrativa judicial, apesar da polifonia estar presente – ante as versões das partes a respeito dos fatos e a multiplicação dos planos enunciativos, em que a fala da vítima/testemunha é relatada pelo escrivão, enquanto o juiz cita as falas alheias, numa sobreposição de vozes e adaptações ao estilo próprio de cada locutor, até

¹¹ No cenário em que a vítima é mulher, maior de 18 anos, e o autor um homem, sendo o local da violação a “casa onde residem a vítima e o suspeito”, houve, entre julho e dezembro de 2020, o registro de 78.805 denúncias, e, deste total, 2.428 foram crimes contra a “liberdade sexual”(BRASIL, 2020).

sobrevir a sentença que assume a “verdade” daquele caso –, parece haver, contrariamente ao que acontece na prosa, um grande afastamento das provas dos autos e da perspectiva original, do primeiro locutor; a partir da seleção da fala da vítima inicia-se um processo de convencimento de que as ações da vítima (ter cedido) e suas intenções (desacordo na venda da casa) impedem reconhecer o estupro. É a Justiça do Tribunal de Atena, como ocorre na tragédia de *Eumênides*, em que sobre as provas prevalece o convencimento da retórica misógina, sob uma lógica masculina.

A literatura, em seus experimentos com diversas formas de gêneros ocorridas no século XX, já destacado o conceito de Bosi (2010), fortalece o testemunho do trauma e resistência ao apresentar Mazvita, que se deixa ser conhecida em seu íntimo, as impurezas, frestas e cacos que permeiam as circunstâncias de sua vivência, por uma narradora onisciente neutra, que relata a violência, mas o faz elucidando o processo sócio-histórico que a (re)produz, os conflitos e as forças que a condicionam, cuja consciência às vezes não está ao alcance das próprias vítimas (ARAÚJO, 2015, p. 32; 78-79). Num paralelo com o julgador, em sua individualidade, ele usa termos como "contudo" ou "sérias dúvidas" que, à primeira vista, parecem indicar incerteza, mas podem indicar também uma falta de compromisso com a verdade, num conceito bakhtiniano de heteroglossia (1981, p. xix; 60). Essas dúvidas aventadas mais parecem formas de se escapar dos fatos reais, um convite para negociar (ou não) com aqueles que têm uma visão diferente; essa negociação, porém, é uma negociação em condições desiguais frente as circunstâncias e relações sociais em que se encontram julgador, réu e vítima. O julgador está imbricado num processo de escolhas e, inclusive, de esquecimentos, fruto dos fatores inconscientes que resultam da sua própria vivência, da comunidade a que pertence, e nem sempre sustenta todas as narrativas, deixando à margem algumas delas, talvez as mais relevantes para o contexto da violência doméstica.

Enquanto Vera explora as relações entre as mulheres, num processo de cura, em direção a construção de uma memória feminina, articulada pela fala (ARAÚJO, 2010, *apud* SILVA, 2014, p. 26), na decisão judicial, paradoxalmente, há uma ficção assumida como verdade, que se impõe como autoridade, com efeitos imutáveis e indiscutíveis, sob o rótulo da coisa julgada, que legitima o exercício da violência estatal (TRINDADE; KARAM, 2018, p. 68), e, diferentemente da narrativa literária, afasta a conscientização do amplo espectro da conturbada sociedade que vivemos. Na prosa é enfatizada a presença e a perspectiva de Mazvita; na narrativa jurídica a fala de G.E.C. é encapsulada numa referência misógina expressa, construída numa linearidade textual. Embora formalmente polifônico, o julgador se apropria do testemunho de forma monofônica, seu ponto de vista se sobrepõe à fala da vítima ao tornar-se o seu único porta-voz.

Na narrativa há informações esparsas e fragmentadas de acontecimentos, como também na decisão judicial, mas nesta essa fragmentação pode ser combinada pelo julgador, num conjunto (in)coerente e dotado de sentido. Este é o tratamento jurídico positivista, é a lógica de descontextualização trazida por Seligmann-Silva (2014). G.E.C. representa o *tersti*, sem tratamento do trauma da sobrevivente de uma violência doméstica, e seu testemunho às autoridades estatais sofre um caminho reverso ao ter a sua fala selecionada e distorcida, até ser formatada ao discurso de uma sociedade burguesa e misógina, que afasta a sua individualidade e a silencia.

Em todo caso estão as marcas do testemunho e suas subjetividades, cada uma à sua maneira, e as vítimas resistem ao ato violento. G.E.C verbalizou não aceitar “dormir” com o ex-esposo, correu, foi ferida e, “cedeu”; Mazvita também “cedeu”, se recolhendo ao silêncio. Vigarello (1998 *apud* BORGES, 2013, p. 190) estuda as mudanças dos limites da tolerância da violência sexual ao longo dos séculos XVI ao XX, e observa que a justiça demorou a reconhecer essa espécie de alheamento psíquico do ato que pode acometer a vítima, como modo de

defesa, não necessariamente tendo ela que manifestar recusa física por meio da luta. O silêncio da vítima de estupro, durante e mesmo após a violência sexual, pode ser uma característica da experiência devastadora que a torna incapaz de formular uma experiência comunicável, uma dificuldade extrema de falar sobre o que vivenciou, a exemplo dos soldados que voltavam da primeira guerra mundial “mudos de experiência” (BENJAMIM, 1996, p. 114-119).

Mazvita e G.E.C. são testemunhas sobreviventes, exiladas no seio da sua terra natal ou no âmbito doméstico, que se agravou com a pandemia da COVID-19. Para Seligmann-Silva (2003), elas não representam a glória ou o êxito de quem sobrevive às adversidades, numa visão épica do triunfo, mas são, ao contrário, sobreviventes no sentido de que não estão em lugar nenhum após a violência sofrida, de que vivem fragmentadas entre verdadeiras testemunhas do horror (que não vivem para contar o que viveram) e os vivos que tomam conhecimento do horror pelo o que é contado, ou seja, carregam o fardo de manter uma relação intermediária entre o morto e o vivo, numa forma de exílio psicológico e emocional.

De modos diferentes as mulheres sofrem opressão, mas a ideologia é a mesma. Esse complexo ideológico que sustenta e é sustentado por ações e discursos individuais imbricados na opressão e violência de gênero contra mulheres é comum nas duas obras. São concepções construídas socialmente com base na sustentação de determinados modos de vida e na manutenção da estrutura capitalista pelo instrumento do discurso patriarcal, nos termos estudados por Marx (2011) e autores marxistas, como Gramsci (1999). Na atualidade, a ideologia dominante no modo de produção capitalista, bastante expresso nas obras selecionadas, ainda se alimenta de opressões contra as mulheres para a manutenção da ordem, e se trata de uma ideologia com materialidade estrutural nas ferramentas do Estado e do judiciário, ativa historicamente.

Esta breve identificação das marcas misóginas e de resistência no tratamento do testemunho da mulher vítima de estupro não teve a intenção de despertar um certo paternalismo na representação da mulher. O desafio é expor que a fala estrutural que reproduz a violência contra a mulher está em toda parte e em toda época, a exemplo da tragédia grega e dos textos patrísticos brevemente revisitados neste artigo, e que ainda há o seu silenciamento simbólico no judiciário, apesar dos avanços legislativos; que as suas vozes se encontram numa coletividade, na arte, a exemplo da obra literária, movimentos feministas, educação sexual, e outras formas, mesmo que não experimentem e não respondam à opressão e a violência da mesma maneira.

Na busca da conscientização, que está na percepção do mundo – mesmo quando não se é vítima de estupro, mesmo na ausência dessa vivência empírica –, ao nos depararmos com a leitura de um testemunho de estupro ocorre um processo mimético (Aristóteles, 1993), que torna inteligível e compreensível esta experiência traumática. Assim, a projeção na narrativa de situações extremas, muitas vezes inverossímeis por exceder o limite do aceitável, é o sentido do testemunho: compreender, analisar a perspectiva testemunhal e tomar essa consciência podem ser ferramentas para abrir caminhos de luta e resistência 60' 59' 49' 42' 38' 28' 24' 23' 22' 15'... 13' 10'... 7' 6' 5' **nesse instante**¹².

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2003.

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos Filosóficos. 1947. Disponível em:

¹² A cada minuto, 25 brasileiras sofrem violência doméstica (BUENO; REINACH, 2021).

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf.

Acesso em: 03 mar. 2021.

ARAÚJO, Cibele de Guadalupe Sousa. *Why don't you carve other animals [manuscrito]: Estudo Crítico e Tradução / Cibele de Guadalupe Sousa Araújo*. - 2015. Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2015.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 3. Ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BANDEIRA, Lourdes. *Três décadas de resistência feminista contra o sexismo e a violência feminina no Brasil: 1976 a 2006*. Sociedade e Estado, Brasília, v. 24, n. 2, p. 401-438, mai/ago. 2009.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *The dialogic imagination: four essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by C. Emerson; M. Holquist. Ed.: University of Texas Press Austin, 1981. Disponível em: https://www.academia.edu/38565705/Bakhtin_The_Dialogic_Imagination_Four_Essay Acesso em: 02 jun. 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história, 1940. In: *Walter Benjamin - Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BÍBLIA SAGRADA. *A Bíblia de promessas*. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2012.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: 1995.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hirst e Fernanda Young*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BOSI, A. *O Ser e o Tempo da poesia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940*. Publicado no DOU de 31.12.1940. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 30 jul. 2019.

BRASIL. *CNJ Serviço: Saiba quando a decisão final é dada por sentença ou em acórdão*. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/cnj-servico-saiba-quando-a-decisao-final-e-dada-por-sentenca-ou-em-acordao/>. Acesso em: 02 jun. 2021.

BRASIL. *Lei 11.340/2006, de 07 de agosto de 2006*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.%20htm. Acesso em: 30 out. 2015.

BRASIL. *Tribunal de Justiça do Estado de Goiás*. Vara Criminal da Comarca de Cocalzinho de Goiás. Autos nº 201201112995. Termo de Audiência. 28/08/2012. Disponível em: <https://www.tjgo.jus.br/decisao/imprimir.php?inoid=3828539> Acesso em: 30 out. 2020.

BRASIL. *Tribunal de Justiça do Estado de Goiás*. Apelação criminal 111299-90.2012.8.09.0177, Rel. Des. Leandro Crispim, 2ª Câmara Criminal, julgado em 23/04/2013, DJe 1307 de 21/05/2013. Consulta pública: escrever número do processo no campo “Texto para Pesquisa” e selecionar em “Campo de pesquisa” a opção “Recurso/Proc.CNJ”, na próxima tela selecionar “inteiro teor do acórdão”. Disponível em: <https://www.tjgo.jus.br/jurisprudencia/juris.php?clear=S>. Acesso em: 30 out. 2020.

BRASIL. *Tribunal de Justiça do Estado de Goiás*. Vara de Família da Comarca de Cocalzinho de Goiás. Sentença. Autos nº 0253616-14.2012.8.09.0177. DJE n. 1716, Publicado em: 28/01/2015. Disponível em: <https://projudi.tjgo.jus.br/BuscaProcessoPublica>. Acesso em: 29 out. 2020.

BRASIL. *Superior Tribunal de Justiça*. Sexta Turma. AgRg no REsp 1.416.535 / GO Julgado: 17/12/2015. Disponível em: https://processo.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ATC&sequencial=45812816&num_registro=201303686765&data=20150624&tipo=91&formato=PDF. Acesso em: 29 out. 2020.

BRASIL. *Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos*. Painel de Dados da Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos. 2º semestre de 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/ondh/paineldedadosdaondh/2020sm02>. Acesso em: 28 mar. 2021.

BUENO, Samira; REINACH, Sofia. *A cada minuto, 25 brasileiras sofrem violência doméstica*. Folha de São Paulo. 12/03/2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cada-minuto-25-brasileiras-sofrem-violencia-domestica/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

FONSECA, P. C. L. *Mulher e misoginia na visão dos padres da Igreja e do seu legado medieval: estudo e leitura de textos fundamentais*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2017.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Introdução de Carlos Nelson Coutinho. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1999.

- GRATIANI. *Decretum Magistri Gratiani*. Graz: Ed. Aemilius Friedberg, 1959. Disponível em: [http://documentacatholicaomnia.eu/03d/1139-1150,Gratianus_de_Clusio,Concordantiam_Discordantium_Canonom_seu_Decretum_Gratiani_\(Friedberg_1879\),LT.pdf](http://documentacatholicaomnia.eu/03d/1139-1150,Gratianus_de_Clusio,Concordantiam_Discordantium_Canonom_seu_Decretum_Gratiani_(Friedberg_1879),LT.pdf) Acesso em: 16 jul. 2017.
- HUGO, Vitor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LIMA, L. L. G. *Cultura do Estupro, Representações de Gênero e Direito*. Language and Law/Linguagem e Direito, Vol. 4(2), 2017, p. 7-18.
- MARX, Karl, 1818-1883. *A sagrada família*, ou, A crítica da Crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes / Karl Marx e Friedrich Engels ; tradução, organização e notas de Marcelo Backes. – 1ª Ed. Revista. - São Paulo: Boitempo, 2011.
- MORELLI, Liana Machado. *Entre o corpo e a honra: Crimes sexuais na cidade de São Paulo (1890-1920)*. Orientadora: Joana Maria Pedro – Florianópolis, SC, 2015.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “A dor dorme com as palavras”: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. Orientador Prof. Dr. Georg Otte. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2008, 207 p. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7F9EFR/1/dissertacao_mariana_camilo_de_oliveira_biblioteca2.pdf. Acesso em: 28 abr. 2021
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Ed. Perspectiva, 6ª edição, 2010.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 1988.
- SELIGMANN-SILVA. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA. *O local do testemunho*. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/download/1894/1585?inline=1>. Acesso em: 01 mai. 2021.
- SELIGMANN-SILVA. *Da Justiça patriarcal ao testemunho como verdade possível*. Unicamp, 22.dez.2014. Disponível em: <http://genjuridico.com.br/2014/12/22/da-justica-patriarcal-ao-testemunho-como-verdade-possivel-marcio-seligmann-silva/>. Acesso em: 28 mar. 2021.
- SILVA, Sheila Dias da. *Resistência feminina e feminismo africano em Without A Name de Yvonne Vera*. Universidade Federal de Mato Grosso Instituto de Linguagens Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá - MT 2014.
- SOARES, Patrícia de Carvalho Diniz; ALEXANDRE, Klyne Thatcher; FERMOSELI, André Fernando de Oliveira. *Violência sexual infantil: uma reflexão sobre os*

impactos neuropsicofisiológicos do trauma. 2020. Disponível em: <https://openrit.grupotiradentes.com/xmlui/bitstream/handle/set/3197/TCC%20-%20Viol%C3%Aancia%20Sexual%20Infantil%20uma%20Reflex%C3%A3o%20sobre%20os%20Impactos%20neuropsicofisiol%C3%B3gicos%20do%20Trauma.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 jun. 2021.

SUDATTI, Ariani Bueno. *Testemunho e justiça na era das catástrofes ambientais*. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil, pp. 10. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0657-1.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2021.

TRINDADE, André Karam; KARAM, Henriete. *Polifonia e Verdade nas Narrativas Processuais*. Sequência (Florianópolis), n. 80, p. 51-74, dez. 2018.

VERA, Yvonne. *Without a name* (2004), in: VERA, Yvonne *Without a name and Under the tongue*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

Recebido em 11/07/2021.

Aceito em 12/10/2021.

SEM PROVAS NÃO HÁ PASSADO? FICÇÃO CIENTÍFICA, ARQUIVO E TESTEMUNHO EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

WITHOUT EVIDENCE IS THERE PAST? SCIENCE FICTION, ARCHIVE AND
TESTIMONY IN *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Alan Osmo¹

RESUMO: Este artigo se propõe a discutir ficção científica, arquivo e testemunho a partir do filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós. Enfatizo que se trata de uma ficção científica construída a partir de um episódio real de violência policial em um baile black em 1986 na Ceilândia, em que dois dos atores foram vítimas e testemunham sobre o que viveram. No filme, um agente vem do futuro com a missão de produzir provas para que o crime seja reconhecido pelo Estado e os responsáveis punidos. Sem arquivos, é como se o acontecimento nunca tivesse existido, o que geraria um esquecimento oficial. O artigo está dividido em três partes. Na primeira, é discutido o recurso à ficção científica como forma de elaboração da memória traumática de um episódio de violência estatal. Na segunda, é problematizada uma dimensão paradoxal na transformação de testemunhos em arquivos: se por um lado ela auxilia na inscrição de episódios de violência que correriam o risco de serem apagados, por outro não é capaz acolher de forma apropriada a narrativa de dor de alguém que testemunha. Por fim, na terceira parte, o artigo discute a relação entre testemunho e arte e sua importância para a memória de violência no Brasil, em que há uma recorrente ameaça de apagamento do passado.

PALAVRAS-CHAVE: *Branco sai, preto fica*; arquivo; ficção científica; testemunho; trauma.

ABSTRACT: The goal of this paper is to discuss Science fiction, archive and testimony based on the movie *Branco sai, preto fica* (2014) by Adirley Queirós. It is necessary to stress that the movie is a science fiction based on an actual violence episode, which occurred in a black party in 1986 in Ceilândia. Two of the actors of the movie were in that party and make their testimony. In the movie an agent comes from the future with the purpose of creating evidence so that the crime be acknowledged by the state and the culprit punished. Without archive it is as if the event had never occurred, what would engender an official oblivion. The paper is divided in three parts. First there is a discussion of the use of science fiction as a mean to elaborate the traumatic memory of a state violence episode. In the second part the paper points out that there is a

¹ Mestre em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo – Brasil. Doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1046-7934>. E-mail: alanosmo8@gmail.com.

paradoxical dimension of turning testimony into archive. That is, if it on one hand helps to inscribe violence episodes that could end up being forgotten, on the other hand it is not able to shelter the pain narrative of the subject who is witness to it. In the third part the paper discusses how testimony and art relate to each other and their importance to the memory of violence in Brazil, where there is an everlasting threat of obliterating the past.

KEYWORDS: *Branco sai, preto fica*; archive; science fiction; testimony; trauma.

1 INTRODUÇÃO

O filme *Branco sai, preto fica* (2014), dirigido por Adirley Queirós, traz para o centro do debate a importância da arte para a memória de episódios de violência cometidos por agentes de Estado no Brasil. Trata-se de uma violência que correria o risco de ser esquecida e apagada, pois o Brasil sistematicamente tem falhado em julgar esse tipo de crime. Nesses casos, ao invés de se procurar apurar o que ocorreu, investigar e julgar os responsáveis, e reparar as vítimas, a regra parece ser esconder e apagar as provas do crime, isentar os responsáveis e culpar as próprias vítimas. Isso se torna recorrente na história do Brasil, desde os crimes ligados à escravidão, o genocídio dos povos indígenas, a ditadura militar de 1964-1985, até os crimes cometidos por forças policiais no regime democrático, sendo exemplos importantes nesse sentido o Massacre do Carandiru e os crimes de maio de 2006, em que mais de 500 pessoas foram executadas por policiais militares e grupos de extermínio no período de oito dias, no estado de São Paulo.²

A discussão sobre a memória e sobre sua relação com a arte e a literatura parece assumir importantes especificidades no contexto brasileiro por conta desse constante risco de silenciamento e apagamento dos crimes de Estado. Seligmann-Silva (2019a, p. 21) ressalta a presença de um *memoricídio*

² Os crimes de maio são ainda insuficientemente conhecidos e reconhecidos até hoje. O coletivo Mães de Maio, formado por mães e familiares das pessoas mortas e desaparecidas realiza um importante trabalho de luta por justiça em relação a esses casos. Para mais informações sobre os crimes de maio, destaco o livro *Do luto à luta*, feito pelo próprio coletivo das Mães de Maio, disponível em: <<https://fundobrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf>> (Acesso em 24 de julho de 2020).

planejado: “O caso do Brasil é paradigmático: país com uma das piores divisões sociais da riqueza no mundo, é também um campeão em termos de violência estatal e paraestatal, assim como em termos do apagamento das histórias e narrativas dessas violências”. Em um contexto em que a história de violência continua sendo sistematicamente apagada, a arte assume uma importante responsabilidade ética. A história de violência pode finalmente ser inscrita através da prática artística e literária, que possibilita a criação de contranarrativas que se voltam para o empoderamento de subjetividades antes cerceadas, marginalizadas e violentadas. Segundo Seligmann-Silva (2019a, p. 28), “[a]penas através de uma apropriação criativa de nossas histórias e narrativas da violência poderemos imaginar e moldar novos futuros”. A arte não é apenas pela arte, mas pela memória das vítimas, e por um horizonte político mais justo.

Branco sai, preto fica (2014) gira em torno de um episódio real de violência policial que ocorreu em 1986 no baile Quarentão, na cidade-satélite de Ceilândia. Entretanto, o filme faz uso da ficção científica para abordar a memória desse acontecimento, de modo que são misturados elementos de documentário, em que dois sobreviventes da violência policial testemunham sobre o que aconteceu, com viagens no tempo e um cenário de uma Brasília distópica, na qual os moradores da Ceilândia necessitam de um passaporte para entrar no Plano Piloto.

A violência no baile do Quarentão, em 1986, foi uma dentro de uma série gigantesca de episódios semelhantes, que provavelmente ficaria esquecida se não tivesse sido abordada pelo filme de Adirley Queirós. Os crimes praticados por policiais contra negros e periféricos muito raramente são julgados, sendo muitas vezes esquecidos e apagados, pelos menos a partir de um ponto de vista de uma história oficial. Como não há um reconhecimento do Estado de que houve um crime e de que agentes do Estado foram os responsáveis, é como se a violência não houvesse existido, provocando nas vítimas e familiares, além da

dor física e da perda, um sofrimento pela negação por parte do meio social de que aconteceu de fato uma violência. *Branco sai, preto fica* (2014), apesar de abordar a memória específica de um episódio de violência policial, poderia estar abordando vários outros, pois se trata de algo extremamente recorrente nas últimas décadas no Brasil. Desse modo, a missão que o personagem Dimas Cravalanças recebe ao viajar do ano 2070 para o passado é significativa: ele deve encontrar a “chave pra incriminar o Estado brasileiro, por crimes praticados contra populações periféricas”. O Estado brasileiro poderia ser incriminado pelo episódio do baile do Quarentão, assim como por inúmeros outros crimes.

O ano de 1986, em que aconteceu a violência policial no baile do Quarentão, é significativo pois ele marca um período de transição democrática, após 21 anos de ditadura militar no Brasil. O episódio se deu, portanto, um ano após o regime militar ter terminado, sendo que a nova constituição foi promulgada em 1988, e que as primeiras eleições presidenciais depois da ditadura seriam em 1989. Apesar de uma transição para um regime democrático ter ocorrido em um plano oficial, uma série de violações de direitos humanos e de atos de violência praticados por agentes de Estado prosseguiram nesse período. As décadas de 1980 e 1990, no Brasil, podem ser caracterizadas por um contexto de aumento das desigualdades sociais; crescimento desordenado das grandes cidades, com condições de moradia precárias, falta de saneamento e uma quase ausência de serviços públicos; a consolidação de um mercado ilegal altamente lucrativo das drogas; políticas altamente ineficazes por parte do Estado de guerra às drogas e de encarceramento em massa e por um aumento preocupante dos índices de violência, que atinge de forma extremamente desigual a sociedade. Apesar de a ditadura militar oficialmente ter acabado em 1985, o aparato repressor continuou muito forte e presente, agindo sobretudo na população pobre, negra e periférica. Se o período da democratização no Brasil, foi marcado por avanços fundamentais na ampliação

de direitos e de liberdades, paradoxalmente, foi acompanhado de um aumento vertiginoso dos índices de homicídio e por preocupantes e inaceitáveis taxas de desigualdades sociais e raciais. Esse paradoxo é abordado por Caldeira (2011), que caracteriza a cidadania brasileira como disjuntiva, porque, embora o país “seja uma democracia política e embora os direitos sociais sejam razoavelmente legitimados, os aspectos civis da cidadania são continuamente violados” (CALDEIRA, 2011, p. 343).

As desigualdades presentes na sociedade brasileira estão ligadas ao racismo, pois implicam em vantagens e privilégios para determinados grupos, e ao mesmo tempo prejuízos e violências sobre outros – padrão esse que acontece de forma recorrente. Podemos compreender essa questão a partir da proposição de Silvio Almeida (2019) de racismo estrutural: uma forma sistemática de discriminação “que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam” (ALMEIDA, 2019, p. 32). Assim, o racismo atua como uma máquina geradora de desigualdades, que se reproduz nos âmbitos político, econômico, jurídico e das relações cotidianas, e que estabelece uma verdadeira segregação não oficial entre negros e brancos. Sendo também um processo de constituição de subjetividades, cria-se uma espécie de naturalização e normalização que leva as pessoas a aceitarem que “pessoas negras sejam a grande maioria em trabalhos precários, presídios e morando sob marquises e em calçadas” (ALMEIDA, 2019, p. 63).

2 MEMÓRIA TRAUMÁTICA E FICÇÃO CIENTÍFICA

Branco sai, preto fica (2014) parece jogar o tempo todo com uma ancoragem em um acontecimento histórico específico e ao mesmo tempo um distanciamento. Segundo Carréra (2018), há de um lado o impulso em produzir

uma memória não oficial sob a perspectiva de pessoas que são parte de grupos marginalizados e, de outro, um tom abertamente ficcional. Ao misturar elementos ficcionais e fantásticos com documentos de arquivos e testemunhos de sobreviventes sobre um episódio histórico específico, o filme ao mesmo tempo esfumaça as fronteiras entre realidade e ficção, e provoca em nós um estranhamento sobre a realidade presente. Carréra (2018) afirma que a proposta de usar elementos da ficção científica não é apresentar imagens sobre o futuro, mas sim desfamiliarizar e desestruturar nossa experiência do presente. Desse modo, a violência contra negros e moradores da periferia, tão naturalizada na sociedade brasileira, pode, através do recurso de elementos fantásticos, ser deslocada e estranhada, de um modo diferente que uma abordagem através de um documentário convencional conseguiria.

É possível pensar também o filme a partir da história de violência que caracterizou a construção de Brasília, tal como propõe Hora (2017). Nesse sentido, o uso da ficção científica se torna mais significativo, pois Brasília foi uma cidade erguida sob uma promessa de lançar o país rapidamente para o futuro, mas que sua construção foi caracterizada por um grande número de operários mortos por condições precárias e inumanas de trabalho.³ Assim, *Branco sai, preto fica* (2014) busca recuperar a memória de violência que foi apagada e implodir a narrativa do progresso que permitiu esse apagamento.

³ O documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), dirigido por Vladimir Carvalho, traz os testemunhos de diversos trabalhadores que estiveram na construção de Brasília narrando sobre as cargas de trabalho extenuantes e sem fim, as condições precárias, e como havia diversos acidentes de trabalho que resultavam em mortes dos trabalhadores. Essas mortes eram escondidas e os cenários da violência apagados para que não prejudicasse a imagem de progresso que estava sendo construída em torno de Brasília, que envolvia inclusive uma narrativa de trabalhadores super-humanos que conseguiram um feito heroico na construção de uma cidade num período tão rápido. O filme aborda também o significativo episódio do massacre dos trabalhadores da construtora Pacheco Fernandes, em 1959, que foram assassinados pelos policiais da Guarda Especial de Brasília (GEB) depois de protestarem por conta da péssima qualidade da comida servida no acampamento. A cena do massacre foi apagada, os corpos levados em caminhões e jogados em valas comuns. O episódio não foi investigado pelas autoridades e nenhum responsável foi punido. Para uma discussão sobre o assunto, ver a tese de Tatiana Hora Alves de Lima (2019).

Segundo Mesquita (2015, p. 6), podemos ver a próprio projeto de construção da capital federal como uma ficção científica: “é como se a mais delirante construção ficcional antecedesse o filme, na idealização de Brasília e em sua implementação paradoxal”. A cidade modernista projetada não conseguiu eliminar a pobreza e desigualdade social que foi jogada para as periferias, nas cidades-satélites. Desse modo, o presente da Ceilândia, abordado pelo filme de Adirley Queirós, é “o ‘futuro’ nunca imaginado pelos ‘planejadores do futuro’” (MESQUITA, 2015, p. 4).

Dois dos atores protagonistas do filme – Marquim da Tropa, que representa Marquim, e Shockito, que representa Sartana – foram sobreviventes da violência policial no baile do Quarentão. Desse modo, fica borrada a distinção entre personagens e atores: as suas próprias vidas são misturadas a elementos ficcionais. De acordo com Suppia (2017), trata-se de dois personagens “reais”. Nos momentos do filme em que se aproximam mais de um documentário, os dois atores/personagens testemunham sobre os seus próprios traumas que deixaram marcas irreparáveis em seus corpos: Marquim da Tropa ficou paraplégico depois de tomar um tiro de um policial nas costas, e Shockito perdeu uma perna ao ser pisoteado por uma cavalaria policial. As marcas da violência traumática daquele dia alteraram o rumo de suas vidas completamente. Como chama a atenção Suppia (2017), os depoimentos de Marquim da Tropa e de Shokito sobre o episódio que viveram são intercalados com cenas ficcionais em que seus respectivos personagens conduzem um fantástico plano de vingança. Eu gostaria de argumentar que o recurso à ficção científica no filme foi um modo criativo de tentar elaborar artisticamente o trauma da violência. Trauma este que é individual, por dizer respeito a dois sujeitos concretos específicos, mas também que é coletivo,⁴ pois é

⁴ A dimensão do trauma coletivo pode ser pensada também a partir da forma como a Ceilândia é figurada no filme. Mesquita (2015) chama a atenção para o tom melancólico em que predomina uma atmosfera de perda e de ruína. Assim, é como se o trauma sofrido por Marquim e Sartana se contagiasse para toda a cidade.

representativo de uma imensa quantidade de episódios de violência policial contra homens negros periféricos no Brasil.

Estou de acordo com Carréra (2018) que afirma que o evento traumático está no núcleo do projeto do filme. O recurso aos elementos fantásticos é uma forma de tentar elaborar o aspecto doloroso ligado à violência traumática. A dificuldade de lidar com essa dor de um modo mais direto, como buscaria um documentário mais tradicional, diz respeito tanto aos próprios atores vítimas da violência, quanto às pessoas que assistem ao filme e que entram contato empaticamente com o sofrimento de outra pessoa. O recurso à ficção científica intercalado com testemunhos das vítimas permite um jogo de aproximação e distanciamento da cena traumática.

Para refletir sobre essa questão, gostaria de propor uma relação com uma obra da literatura que diz respeito a um contexto um tanto diferente: *Matadouro 5*, de Kurt Vonnegut (2016). Vonnegut é um escritor norte-americano, cuja família é de ascendência alemã, e que foi soldado na Segunda Guerra Mundial contra a Alemanha nazista. Ele foi capturado pelas tropas alemãs e, como prisioneiro de guerra, presenciou o bombardeio aéreo das tropas aliadas na cidade de Dresden, que destruiu completamente a cidade, matando dezenas de milhares de pessoas. Vonnegut depois da guerra se tornou um escritor, e profundamente atormentado pelo que presenciou naquela ocasião, cultivou o projeto de transformar suas memórias traumáticas em matéria literária. A forma como escolheu fazer isso foi através da ficção científica. Assim, sua experiência pessoal enquanto sobrevivente é misturada com viagens no tempo e abduções por extraterrestres.

Podemos destacar dois pontos de relação entre o modo de funcionamento da memória traumática e o recurso das viagens no tempo na ficção científica. Por um lado, as viagens no tempo remetem ao modo como, na memória traumática, o presente é subitamente tomado e inundado de forma

intrusiva por cenas de um passado que insiste em retornar. No texto “Além do princípio do prazer”, Freud (2010) reflete sobre os soldados sobreviventes da Primeira Guerra Mundial que tinham pesadelos recorrentes em que voltavam à situação traumática vivida, despertando com um renovado terror. Há, nesses casos, uma fixação ao trauma, que faz com que o sujeito seja transportado temporalmente ao momento de violência contra a sua vontade. Frosh (2018) fala de uma *perturbação temporal*, em que se altera a experiência de existir no tempo e o modo como separamos o passado, o presente e o futuro: “algo que deveria ser ‘passado’ é vivenciado no presente como se fosse ao mesmo tempo fantástico e real” (FROSH, 2018, p. 12). Por outro lado – e essa é uma segunda característica importante para se relacionar com o filme *Branco sai, preto fica* –, as viagens no tempo permitem associar diferentes episódios de violência com certa distância temporal. No livro de Vonnegut (2016), o tempo presente é a década de 1960, quando está ocorrendo a Guerra do Vietnã, na qual o filho do protagonista do livro é um soldado. Ao intercalar de forma abrupta, por meio de viagens no tempo, cenas que dizem respeito a duas guerras diferentes, o autor consegue trazer de forma muito concisa uma história de violência que se repete.

Logo no início do livro, o narrador diz o seguinte:

Quando voltei para casa depois da Segunda Guerra Mundial, há vinte e três anos, achei que seria fácil escrever sobre a destruição de Dresden, já que tudo o que teria de fazer seria relatar o que eu tinha visto. [...] Mas poucas palavras saíram da minha cabeça na época – pelo menos não foi uma quantidade suficiente para um livro. (VONNEGUT, 2016, p. 8).

O autor não consegue se apoderar de suas recordações para transformá-las em matéria de um romance autobiográfico, pois “não há nada inteligente a ser dito sobre um massacre” (VONNEGUT, 2016, p. 25). Comentando o romance de Vonnegut, Aleida Assmann (2011) afirma que o livro se inicia com o

insucesso do projeto: “[o] trauma histórico e biográfico requer outra técnica literária, um experimento radical” (ASSMANN, 2011, p. 305). Para a autora, o modo de escrita carnavalesco e o recurso à ficção científica com viagens no tempo e abduções por extraterrestres, presentes no livro, refletem o trauma que esmaga o continuum do tempo. “Por essa aura lúdica de estranheza, Vonnegut pode aproximar-se do acontecimento da guerra e, ao mesmo tempo, mantê-lo distante” (ASSMANN, 2011, p. 308).

Vonnegut, em sua ficcionalização de suas memórias, cria um personagem chamado Billy Pilgrim, uma espécie de clown-soldado, que é atrapalhado e faz tudo errado, adquirindo a ira de seus colegas de farda. Ele fez parte de um grupo de prisioneiros de guerra americanos que foi mandado pelos alemães para Dresden e foram alojados em um matadouro de animais. Vivenciando a violência da guerra, e especificamente a completa destruição de Dresden, Billy se torna um traumatizado de guerra, cuja doença se fundamenta principalmente na perda do sentido do tempo. Segundo Assmann (2011, p. 306), para o personagem é impossível se orientar no tempo: “Sob uma associação somática incontável, abrem-se para ele passagens de uma etapa de tempo a outra. Dessa forma, alinham-se passado, presente e futuro”. Na narrativa, ele é constantemente atravessado pelo transbordamento de impulsos memorativos incontáveis, de modo que suas frequentes viagens no tempo podem ser vistas como consequências da ação da memória traumática que insiste em assombrá-lo. Em uma das viagens no tempo, Billy Pilgrim acorda em 1948, três anos depois do final da guerra, internado na ala de pacientes mentais num hospital para veteranos de guerra. Nessa ocasião, através de um paciente que estava internado junto com ele, começou a ler livros de ficção científica. Diz o narrador sobre Billy e seu colega de hospital: “Ambos estavam achando suas vidas sem sentido – em parte por conta do que tinham visto na guerra. [...] Então ambos estavam tentando reinventar a si próprios e ao universo em que viviam. A ficção científica era uma grande ajuda” (VONNEGUT, 2016, p. 107).

No filme *Branco sai, preto fica* (2014), são superpostos basicamente três tempos diferentes: o do passado traumático referente à violenta repressão policial no Quarentão, em 1986; o presente (que não necessariamente se refere ao nosso presente) em que as vítimas recordam a violência que sofreram e em que o personagem que vem do futuro, Dimas Cravalaças, busca coletar provas para acusar o Estado brasileiro; e o futuro, o ano de 2070, de onde vem Dimas e de onde ele recebe mensagens a respeito de sua missão. A forma como as memórias dos personagens-atores Marquim-Marquim da Tropa e Sartana-Shockito entram no enredo do filme não é propriamente uma viagem no tempo, como no livro de Vonnegut (2016). Eles narram, no momento presente do filme, sobre a violência que viveram no passado, e é através de suas vozes que podemos entrar em contato com o que aconteceu. Podemos, assim, dizer que eles *testemunham*. A viagem no tempo, enquanto recurso da ficção científica, diz respeito mais propriamente à figura de Dimas Cravalaças, um personagem fictício que aparece do futuro para coletar os testemunhos de Marquim e Sartana, e assim poder incriminar o Estado brasileiro por crimes que foram cometidos no passado. Sobre esses três tempos superpostos Suppia (2017) afirma: “Dimas Cravalaças não viaja no tempo para mudar a história desfazendo a injustiça [...], mas para coletar provas para um processo judicial futuro. As provas não são especificadas pela narrativa e o passado injusto está consumado, resta apenas atribuir a responsabilidade”.⁵ A viagem no tempo, portanto, busca fazer justiça a um episódio de violência praticado pelo Estado no passado e para isso é necessário coletar documentos que possam servir de provas. Sem esses documentos, é como se o acontecimento nunca tivesse existido, gerando um esquecimento oficial do episódio.

Na primeira cena do filme, aparece um dos protagonistas, Marquim, em uma espécie de porão de sua casa, onde faz transmissões para uma rádio

⁵ O artigo de Suppia (2017) é online e não possui paginação.

amadora. Em sua transmissão, com uma batida de música de fundo, ele narra sobre o que viveu naquele dia do baile, na Ceilândia. Ficamos sabendo que ele estava animado e ansioso com um novo passo de dança que junto com seus amigos tinham preparado. A cena que está sendo narrada, entretanto, é interrompida quando Marquim percebe que algo estranho está acontecendo: som de bombas, cachorros, gás de pimenta. Os policiais entram na boate, interrompem o som e param o baile, gritando: “Putá prum lado, viado pro outro. [...] Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! Branco sai, preto fica, porra!”. A frase do policial, que dá título ao filme,⁶ escancara a violência do racismo, tão característica da sociedade brasileira, que trata brancos e negros de forma completamente distinta. Sabemos que os casos de violência e abuso policial atingem de uma forma completamente desproporcional pessoas negras, que são consideradas suspeitas e potenciais criminosos apenas por conta de sua cor de pele. O episódio de repressão policial no baile do Quarentão e a frase do policial são, portanto, característicos de uma violência policial que é recorrente, e que, longe de ser exceção, parece ser a regra: os negros são os escolhidos como alvos.

A cena com a narrativa de Marquim corta e, em seguida, vemos Dimas Cravalaças na máquina do tempo em forma de contêiner. Desse modo, há uma brusca mudança, no filme, para uma esfera ficcional. A própria figura de Dimas Cravalaças é interessante de ser pensada em contraposição aos outros dois protagonistas do filme – Marquim e Sartana –, que são personagens “reais”. Oliveira e Maciel (2017) propõem ver na figura de Cravalaças uma espécie de

⁶ Em entrevista feita quando o projeto estava em fase de produção, o diretor do filme, Adirley Queirós (citado por SUPPIA, 2017), afirma o seguinte: “O nome do filme é ‘Branco sai e preto fica’. Porque em várias das narrativas dizem que os caras da polícia chegaram e falaram assim: ‘quem for branco pode sair, aqui é um baile black’. Um me falou assim: ‘um cara chegou e falou assim: ‘ó, branco sai e preto fica’ – aí como não tinha branco, ele colocou todo mundo deitado no chão’. Isso é outra coisa recorrente: que eles colocaram a cavalaria para pisar em cima dos caras”.

narrador⁷ que vem do futuro, e que recolhe os depoimentos de Marquim e Sartana, bem como fotos e matérias de jornais, sobre o episódio no baile do Quarentão. Desse modo, os testemunhos dos dois seriam parte dos documentos audiovisuais documentados por Cravalaças, e a própria narrativa do filme se configuraria como “a colagem de relatórios de viagem desse narrador vindo do futuro” (OLIVEIRA; MACIEL, 2017, p. 13). Hora (2017, p. 71) aponta que é Dimas Cravalaças quem lança, no filme, as articulações entre presente e passado, sendo a máquina do tempo “um dispositivo que aciona a narração da experiência das vítimas da violência policial no Baile Quarentão”. A autora também chama a atenção que a máquina do tempo é um contêiner de obras localizado num terreno onde estão sendo construídos edifícios, na Ceilândia, o que remete à expansão imobiliária em Brasília e à separação entre periferia e Plano Piloto: “a máquina do tempo, um container de obras, é um aparato do futuro, mas trata-se de uma alegoria do passado da construção de Brasília e do presente do crescimento da capital” (HORA, 2017, p. 73). O recurso à ficção científica nesse caso é feito de maneira irônica, pois, ao invés de um aparato com uma imagem ultratecnológica, a máquina do tempo parece mais uma engenhoca precária. Na leitura de *Mesquita* (2015), as engenhocas do filme de Adirley Queirós se contrapõem à crença depositada no progresso e na máquina por ocasião da construção de Brasília.

3 ARQUIVO E APAGAMENTO

Ao longo de *Branco sai, preto fica* (2014), há algumas cenas em que Dimas Cravalaças aparece na máquina do tempo em forma de contêiner recebendo mensagens do futuro. Já na primeira delas ficamos sabendo que sua

⁷ Hora (2017) vai além e propõe ver Sartana também como um narrador do filme, pois teria sido ele que criou o personagem que viaja pelo tempo. A autora chama a atenção para as cenas em que Sartana aparece desenhando Dimas Cravalaças e a máquina do tempo, de modo que seria possível ver esses elementos de ficção científica como uma invenção do personagem.

missão é encontrar a “chave pra incriminar o Estado brasileiro, por crimes praticados contra populações periféricas”. Em outra, ele recebe uma mensagem de uma mulher que se refere a ele como um “agente terceirizado do Estado brasileiro”, e que lhe diz que faz três anos que não tiveram notícias desde sua chegada ao “território do passado”. Dimas Cravalanças é lembrado de sua missão de encontrar Sartana, para que possam “mover uma ação contra o Estado, por crimes cometidos contra populações negras e marginalizadas. Produza provas, Cravalanças”.

A figura de Dimas Cravalanças é ambígua, e o tempo todo é colocada em dúvida sua real convicção sobre a possibilidade de se acusar o Estado brasileiro. O primeiro ponto a ser destacado, nesse sentido, é que ele próprio é um “agente terceirizado do Estado brasileiro” dos anos 2070. As condições precárias de seu trabalho aparecem já na primeira cena, quando ele chega do futuro dizendo que perdeu uma série de coisas em sua viagem – identidade, dinheiro, cartão de crédito e alguns equipamentos –, e que apresenta sequelas como transtornos psicológicos e náusea. Oliveira e Maciel (2017) enfatizam que, por conta de sua relação laboral, as ações de Dimas Cravalanças não seriam movidas por qualquer senso de justiça. Isso se manifesta na ameaça que acompanha uma das mensagens em que recebe do futuro: “Se você não construir urgentemente as provas, a missão será abortada. [...] Sem provas, não há passado. Sem passado, no money. Ok? No money”. A ameaça do “no money” escancara as condições de trabalho precárias a que o personagem está submetido.

Ao longo do filme, Dimas Cravalanças parece conseguir provas para cumprir sua missão: reúne fotos do baile no Quarentão, notícias de jornal e, talvez o mais importante, os testemunhos de duas vítimas sobre o que ocorreu naquele dia. Assim, vemos uma cena em que Cravalanças assiste a gravações de Sartana e de Marquim narrando as suas versões sobre o episódio e sobre como os dois foram alvo de uma violência policial que deixaram sequelas em seus

corpos, marcas que carregam até hoje.⁸ Quando recordamos que se trata de uma violência real que atravessaram, podemos vê-los como sobreviventes que testemunham a respeito do que sofreram. Os testemunhos dos dois são arquivados por Dimas Cravalaças para constituírem provas que possam incriminar o Estado brasileiro em ação que está sendo movida no futuro. Depois desse trabalho, o agente terceirizado recebe a seguinte mensagem: “Parabéns pelas provas obtidas! O governo brasileiro será acionado na justiça e as famílias serão ressarcidas. Seus serviços não são mais necessários”.

A partir das mensagens que Dimas Cravalaças recebe do futuro, gostaria de propor uma reflexão sobre a transformação de testemunhos em arquivos e sobre o papel da construção desses registros em casos em que há crimes que correm o risco de serem apagados da história. O pedido que recebe para que produza provas e a frase “sem provas não há passado” pode ser pensado no contexto da longa história de violência no Brasil em que se tentou sistematicamente apagar os crimes contra as populações negras e periféricas. Pelo fato de muitas vezes esses crimes não terem sido suficientemente documentados, ou de os arquivos a respeito terem sido destruídos, é como se eles nunca tivessem existido, a ponto inclusive de os algozes poderem ter se constituídos como heróis aos olhos de uma história oficial. Por outro lado, podemos também levantar a questão de que mesmo sendo documentado esse tipo de crime costuma não provocar compaixão, sendo marcante a indiferença de parcela importante da sociedade. Assim, o decisivo não seria propriamente documentar ou não o que aconteceu, mas sim como quebrar a barreira de indiferença que permite com que ele aconteça e seja legitimado na sociedade.

Acredito que é possível pensar essa questão a partir de uma dimensão paradoxal presente no processo de transformação do testemunho em arquivo,

⁸ Como aponta Hora (2017, p. 71) a respeito dessa cena, a máquina do tempo se torna um cinema: “Dimas assiste aos testemunhos de Marquim e Sartana projetados numa das paredes do container, como um espectador numa sala de projeção”.

que Paul Ricoeur (2007) caracteriza como *phármakon*. De acordo com o autor, “o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história” (RICOEUR, 2007, p. 41). Essa transição passa pelo arquivo, ou seja, a primeira mutação é a que sai da esfera da memória viva: a mudança de estatuto do testemunho falado ao de arquivo. Ao pensarmos em um contexto brasileiro caracterizado pelo constante apagamento da história de violência, esse momento da transição do testemunho para o arquivo se mostra importante como uma forma de inscrever aquilo que de outra forma ficaria silenciado. Segundo Ricoeur (2007, p. 176), “[o] momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originariamente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita; ela é lida, consultada”. Na leitura feita por Ricoeur, todo esse processo de mudança do testemunho para o arquivo, de memória para a história, é assombrado pelo *phármakon* do mito do *Fedro* (PLATÃO, 2000). Ou seja, se no mito narrado no diálogo platônico a escrita teria uma dimensão paradoxal, ao mesmo tempo propiciando a memória e carregando a ameaça de esquecimento, também a transformação de testemunho em arquivos seria carregada de uma série de ganhos e perdas, vantagens e riscos. A ideia de *phármakon* me parece interessante, nesse caso, não apenas por trazer uma ambivalência em que coexistem uma carga positiva e negativo – remédio e veneno –, mas também porque, ao pensarmos no Brasil, em sua história de violência e na memória traumática que pesa sobre nosso presente, ela aponta para uma busca de uma terapêutica, ou melhor, de uma forma de tentarmos elaborar esse passado. É claro que isso fica no âmbito de uma promessa, pois não sabemos se esse *phármakon* de fato possibilite uma cura, ou se é na verdade o oposto disso.

O testemunho, marcado pela oralidade, e encarnado em uma pessoa que fala em nome próprio se dirigindo a outra, ainda está imbrincado no âmbito da memória. Segundo Ricoeur (2007, p. 504), “entregue à crença de outro, o testemunho transmite à história a energia da memória declarativa. Mas a

palavra viva da testemunha, transmutada em escrita, se funde na massa dos documentos de arquivos”. Assim como o *phármakon* do mito platônico, portanto, Ricoeur (2007, p. 178) propõe que também a escrita da história seria carregada por um caráter paradoxal: “não sabemos, e talvez não saibamos jamais, se a passagem do testemunho oral ao testemunho escrito, ao documento de arquivo, é, quanto a sua utilidade ou seus inconvenientes para a memória viva, remédio ou veneno – *phármakon*”. Essa questão se torna ainda mais significativa no caso dos testemunhos ligados a situações de violência, que estão fundamentalmente vinculados à dor. Ricoeur (2007) afirma que seu processo de arquivamento pode suscitar uma crise no testemunho. Pelo fato de se buscar transmitir uma experiência que é de extrema inumanidade, o testemunho “coloca um problema de acolhimento ao qual o arquivamento não responde e parece até inapropriado, provisoriamente incongruente” (RICOEUR, 2007, p. 186).

Considero interessante trazer as reflexões de Marc Nichanian (2009), nesse momento, por sua crítica radical à lógica do arquivo, chegando a defender que o testemunho deve ser “salvo” do arquivamento. É preciso levarmos em consideração que a preocupação central do autor é com o genocídio, que é definido como “a própria destruição de um fato, da noção do fato, da factualidade do fato” (NICHANIAN, 2009, p. 1, tradução minha). Fundamental, portanto, para se pensar o genocídio é a máquina de negação, que faz com que o próprio fato seja negado enquanto tal. Apesar de refletir fundamentalmente sobre o genocídio armênio, acredito que suas considerações são interessantes para pensar o contexto brasileiro, pois também nesse caso fica evidente como a máquina genocida é uma máquina de negação.⁹ Desse modo, o que está em jogo

⁹ O genocídio armênio perpetrado pelo governo do Império Otomano durante a Primeira Guerra Mundial é até hoje, mais de cem anos depois, negado veementemente pelo governo turco. Os armênios sobreviventes e seus descendentes na diáspora, desde então, vivem uma longa batalha para que o genocídio e a própria morte de seus familiares sejam reconhecidos, de modo que eles possam minimamente viver o luto dessa perda violenta.

não é apenas os assassinatos em si, mas também todo o esforço em se apagar qualquer prova de que as mortes violentas aconteceram. De acordo com Nichanian (2009), o assassinato em massa planejado consistiu não apenas no matar, mas no apagar de todos os rastros da morte. Hélène Piralian (2000) diz que o projeto genocida busca destruir as marcas e inscrições culturais de um grupo humano, de modo que a destruição não recaia apenas nos vivos, mas também em todo o seu passado. Faz parte da lógica genocida, portanto, o assassinato da memória.

Ao trazer a ideia de genocídio, minha ideia não é comparar as experiências ou especificidades da violência sofrida por diferentes grupos, mas sim buscar algo que caracteriza a máquina genocida. Nesse sentido, acredito que fundamental nesse tipo de violência é a tentativa de destruição do passado de uma coletividade e de sua possibilidade de memória. O assassinato de um grande número de pessoas é acompanhado de uma tentativa de apagar os traços da violência cometida, de modo que não seja possível inscrevê-la na história. Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 78), “[o] apagamento da memória – e com ela, da responsabilidade – é parte integrante de muitos assassinatos em massa”. Para fazer frente a essa máquina genocida e seu memoricídio planejado, acredito na importância do testemunho aliado com a arte e a literatura. Assim, podemos buscar uma memória em seu compromisso ético com as vítimas e seus mortos.

Na experiência do genocídio armênio discutida por Nichanian (2009), para a máquina de negação funcionar foi necessário a total destruição dos arquivos que registravam que de alguma forma o massacre ocorreu. Com essa destruição dos arquivos, é possível que o genocídio anule a si mesmo enquanto fato. Comentando Nichanian, Seligmann-Silva (2019b) destaca que sua crítica é voltada a uma historiografia sob um paradigma positivista, que quer se calcar unicamente em provas e documentos oficiais. Sendo a política genocida justamente a de apagar os rastros e eliminar as provas – pois há uma “lógica de

auto-rasura do gesto genocida” (SELIGMANN-SILVA, 2019b, p. 157) –, esse tipo de historiografia seria sua cúmplice.

Abdias Nascimento escreveu *O genocídio do negro brasileiro* na década de 1970, em um período, portanto, anterior à explosão das taxas de homicídio nas décadas de 1980 e 1990 e ao encarceramento em massa que fez o Brasil se tornar um dos países com a maior população carcerária do mundo. Ainda assim, ele caracteriza a violência que os negros no Brasil são vítimas como um longo processo de genocídio.¹⁰ Fundamental para esse processo, foi a destruição dos arquivos da escravidão, a partir da “Circular n. 29, de 13 de maio de 1891, assinada pelo ministro das Finanças, Rui Barbosa, a qual ordenou a destruição pelo fogo de todos os documentos históricos e arquivos relacionados com o comércio de escravos e a escravidão em geral” (NASCIMENTO, 2016, p. 58). Essa destruição dos arquivos trouxe como consequência a falta de elementos para a compreensão sobre o passado africano no país, possibilitando que, assim, ele fosse distorcido. Desse modo, Abdias denuncia o “véu de silêncio a respeito das circunstâncias que envolveram a sorte de cerca de cem milhões de africanos (estimativa do falecido escritor Richard Wright), os quais foram criminosamente escravizados ou assassinados pelas armas dos colonizadores ocidentais” (NASCIMENTO, 2016, p. 61). A destruição dos arquivos e a tentativa de apagar o passado africano no Brasil foram acompanhadas de um assassinato em massa no período pós-abolição: “Não passava, a liberdade sob tais condições, de pura e simples forma de legalizado assassínio coletivo. [...]

¹⁰ O livro de Abdias Nascimento (2016) abre com duas epígrafes extremamente significativas que trazem definições de genocídio. A primeira do Webster’s Third New International Dictionary of the English Language, de 1967, diz o seguinte: “O uso de medidas deliberativas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculada para o extermínio de um grupo racial, político ou cultural ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo”. Já a segunda, do Dicionário Escolar do Professor, de 1963, diz: “Recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosos. Ex.: perseguição hitlerista aos judeus, segregação racial etc.”

Atirando os africanos e seus descendentes para fora da sociedade, a abolição exonerou de responsabilidades os senhores, o Estado, e a igreja” (NASCIMENTO, 2016, p. 79).

O arquivamento dos testemunhos de Marquim e Sartana, no filme *Branco sai, preto fica* (2014), faz parte do processo de reunir provas para acusar o Estado brasileiro. Assim, aquilo que eles narram é gravado e reunido junto com outros arquivos,¹¹ de modo a se fundir em meio a uma massa de documentos. Ao pensarmos que a violência testemunhada é caracterizada justamente por um apagamento de seus traços, podemos questionar se o estabelecimento de provas, afinal, é possível. Ou melhor, se uma busca angustiada e incessante por provas, na crença de que *sem provas, não há passado*, não é estar ainda dentro de uma lógica genocida que é tão criticada por Nichanian (2009). Entretanto, podemos fazer uma ressalva importante: não se trata, afinal, de uma reunião de provas em uma ação judicial, mas sim de um filme. Desse modo, os testemunhos sobre o episódio de violência no baile do Quarentão são reapropriados artisticamente e misturados a uma narrativa ficcional. A acusação contra o Estado brasileiro por crimes praticados contra a população negra e periférica se dá no plano estético.

4 ARTE E TESTEMUNHO

Nichanian (2012) defende que se deve liberar o testemunho de uma função realista e documentária, ou seja, ele não deve ter como principal finalidade servir de prova. Ao ficar restrito à lei do arquivo, o testemunho

¹¹ A respeito de testemunhos orais que são gravados, Ricoeur (2007, p. 189) afirma o seguinte: “Ora, esses testemunhos orais só se constituem em documentos depois de gravados; eles deixam então a esfera oral para entrar na da escrita, distanciando-se, assim, do papel do testemunho na conversação comum. Pode-se dizer então que a memória está arquivada, documentada. Seu objeto deixou de ser uma lembrança, no sentido próprio da palavra, ou seja, algo retido numa relação de continuidade e de apropriação com a respeito a um presente de consciência”.

estaria ainda dentro de uma lógica genocida que o autor denuncia tão veementemente. É por meio da arte e da literatura que se pode salvar o testemunho.¹² Além disso, a transformação do testemunho em um discurso de prova e seu engolfamento no arquivo fazem com que o sobrevivente seja privado de sua própria memória.

A concepção de testemunho de Nichanian é próxima da que Derrida apresenta em seu livro *Morada* (2004), em que discute a perturbadora cumplicidade entre ficção e testemunho. Para Derrida (2004, p. 22), “se o testemunho pretende sempre testemunhar em verdade, da verdade, pela verdade, ele não consiste, no essencial, em dar a conhecer, em saber fazer, em informar, em dizer o verdadeiro”. Assim, “o testemunho está sempre ligado à possibilidade, pelo menos, da ficção, do perjúrio e da mentira”. Se, para Nichanian, o testemunho deve ser salvo do arquivo e de qualquer valor de prova, para Derrida (2004), o risco de o testemunho se tornar uma prova é justamente o de deixar de ser testemunho. Em sua concepção, o testemunho será sempre assombrado e sofrerá por estar indecidivelmente ligado à ficção:

se o testemunho, desde logo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia a sua função de testemunho. Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior, a possibilidade, pelo menos, da literatura (DERRIDA, 2004, p. 25).

E poderíamos acrescentar à literatura a arte de modo geral. No caso do filme *Branco sai, preto fica* (2014), testemunho e ficção científica assombram-se

¹² Nichanian (2012) discute o coevo caso de Zabel Essayan, que seria a maior escritora armênia de sua época, e que durante e após o extermínio dos armênios parou de se dedicar à literatura para coletar testemunhos de sobreviventes e arquivá-los. Segundo Nichanian (2012, p. 20), ela se tornou uma “secretária do arquivo”: “Estava assombrada pelo sobrevivente. Escrevia o que este lhe ditava, transcrevia. Estava submetida ao reino do arquivo, à transformação originária do testemunho em arquivo. Havia se tornado, na sua vida e no seu próprio corpo, uma máquina de arquivar”. *A poética do resto*, defendida por Nichanian (2012), propõe justamente aliar testemunho e arte, ou melhor, tentar salvar o testemunho por meio da arte.

mutuamente, embaralhando o que é um e o que é outro. Desse modo, o testemunho deixa de buscar um valor de prova para uma acusação jurídica contra o Estado brasileiro, para se aliar à arte e julgar ao seu próprio modo.

Seligmann-Silva (2014, 2019b) propõe a ideia de *anarquivar* para se referir a esse movimento para fora da lógica do arquivo por meio da arte. O que está em jogo é um modo de pensar e de agir que desconfia dos arquivos. Segundo o autor, por meio do anarquivamento, é possível “mostrar a perversão da lógica arquivística e desconstruí-la, *transformar o arquivo em coleção, recollection*, ato político de rememoração” (SELIGMANN-SILVA, 2019b, p. 168). Não se trata, portanto, de destruir ou ignorar os arquivos, mas de os reapropriar de modo criativo, tirá-los da lei do arquivo denunciada por Nichanian. Assim, os artistas “vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38). A arte aliada ao testemunho pode, assim, buscar ser um antídoto contra esquecimento, constituir um exercício de anarquivar a barbárie, e juntar forças na luta política por justiça em um país profundamente desigual, violento e racista como o Brasil.

No momento em que recebe uma mensagem do futuro parabenizando-o pelas provas obtidas, Dimas Cravalaças é avisado de que um evento eletromagnético de grandes proporções está prestes a acontecer, ameaçando o futuro da Terra. Trata-se, na verdade, do plano de vingança movido por Marquim e Sartana que envolve jogar uma bomba sonora sobre Brasília. A mensagem diz que, se o agente terceirizado conseguir impedir esse evento, será devidamente recompensado e só então poderá retornar para o futuro. Segundo Oliveira e Maciel (2017), o dilema colocado para o agente terceirizado seria mover uma ação contra o Estado brasileiro no plano judicial ou então simplesmente explodir o Estado em um fantástico plano de vingança. Não

ficamos sabendo através do enredo do filme, entretanto, se houve de fato um julgamento do episódio nem se as famílias foram reparadas, pois, paralelamente a isso tudo, Marquim e Sartana estão conduzindo seu próprio plano de vingança. O filme deixa em aberto, portanto, a real possibilidade de se constituir provas e de se confiar no plano jurídico para se buscar justiça nos casos de violência praticada pelo Estado brasileiro.

O desfecho do filme é justamente a bomba sonora de Marquim e Sartana explodindo sobre Brasília. Entretanto, como aponta Cárrera (2018), a vingança vem sob a forma de arte: a bomba que explode é composta de música. No fim das contas, o Estado brasileiro acaba sendo acusado por crimes contra a população negra e periférica, mas não com um tribunal que julga os crimes ocorridos no baile do Quarentão: a própria obra *Branco sai, preto fica* (2014) promove uma acusação contra o Estado brasileiro que se dá no plano estético. O filme foi capaz de reunir testemunhos de sobreviventes de um episódio de violência policial que nunca foi julgado no plano jurídico, e desse modo fazer uma acusação de outra forma, uma forma que talvez seja mais criativa no âmbito da memória do Brasil.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe (Coord.). Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção e roteiro: Adirley Queirós. Produção: Denise Vieira e Adirley Queirós. Distrito Federal: Cinco da Norte, 2014. (93 min.)

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. 3. ed. São Paulo: Editora 34; São Paulo: Edusp, 2011.

CARRÉRA, Guilherme. Brasília amidst ruins: The sci-fi documentaries of Adirley Queirós and Ana Vaz. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 5, n. 2, p. 351-377, 2018.

CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA. Direção e produção: Vladimir Carvalho. 1990. (175 min.) Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=iDcz3Uw21wI&list=WL&index=31&t=4442s>>. Acessado em 01/06/2021.

DERRIDA, Jacques. *Morada*: Maurice Blanchot. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. [S.I.]: Vendaval, 2004.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer [1920]. In: *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil [‘O homem dos lobos’], Além do princípio do prazer e outros textos [1917-1920]*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

FROSH, Stephen. *Assombrações*: psicanálise e transmissões fantasmagóricas. Trad. Cristiane Izumi Nakagawa. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

HORA, Tatiana Alves. Anacronismo e dispositivos de ficção científica em Branco sai, preto fica. *C-Legenda*, Niterói-RJ, n. 35, p. 63-79, 2017.

LIMA, Tatiana Hora Alves de. *Utopias de Brasília no cinema*: O desvio contra a arquitetura e a história. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica. In: XXIV COMPÓS, 2015, Brasília-DF. *Anais...* Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2015. v. 1. p. 1-17. Disponível: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf>. Acessado em 31/05/2021.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NICHANIAN, Marc. *The historiographic perversion*. Translated by Gil Anidjar. New York: Columbia University Press, 2009.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha. Para uma poética do ‘resto’ (reliquat). In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (Orgs.). *Escritas da violência: vol. 1: O testemunho*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 13-49.

OLIVEIRA, Taiguara Belo de; MACIEL, Danielle Edite Ferreira. Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 68, p. 12-31, dez. 2017.

PIRALIAN, Hélène. *Genocídio y transmisión*. Tradución de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

PLATÃO. *Fedro ou Da beleza*. Trad. Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães, 2000.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain Francóis et al. Campinas-SP: Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 35-58, dez. 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras*. Organização Luisa Duarte. São Paulo: Sesc; Associação Cultural Videobrasil, 2019a, p. 18-42.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O que resta do testemunho: Marc Nichanian e os desafios da inscrição da violência genocida. In: CARNEIRO, M. L. T.; BOUCAULT, C. E. A.; LOUREIRO, H. A. C. (Orgs.). *100 anos do genocídio armênio: negacionismo, silêncio e Direitos Humanos 1915-2015*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2019b. p. 153-170.

SUPPIA, Alfredo. Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica. *Rev Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017. Não paginado. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24331>

VONNEGUT, Kurt. *Matadouro 5*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2016.

Recebido em 12/07/2021.

Aceito em 28/09/2021.

TEXTO COMO *CONTAINER*: ESCRITA E ARQUIVAMENTO NO *CONGLOMERADO NEWYORKAYSES* DE HÉLIO OITICICA

THE TEXT AS CONTAINER: WRITING AND DOCUMENTATION IN HÉLIO
OITICICA'S *CONGLOMERADO NEWYORKAYSES*

Miguel de Ávila Duarte¹

RESUMO: O presente artigo tem como foco o que denominamos de a *obra invisível* do artista plástico carioca Hélio Oiticica, a escrita de feição híbrida, ao mesmo tempo poética e documental, acessível através do arquivo do artista. Após um breve recaptulação da trajetória da relação de Oiticica com a escrita, que abrange diários de criação, poemas e a incorporação da palavra nas suas obras plásticas, investigamos as características específicas da sua produção do período novaiorquino, pensada enquanto uma forma de literatura expandida e caracterizada pelo projeto de uma escrita do corpo, vinculada à fala e ao registro de seu “dia-a-dia experimentalizado”.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica; Literatura expandida; Arquivamento.

ABSTRACT: This article deals with what we call the “invisible work” of Hélio Oiticica, the Brazilian visual artist: his hybrid writings which feature, at the same time, poetic invention and documental trapings, accessible through the artist's archive. After a brief review of the trajectory of Oiticica's relationship with writing, in diaries, poems and artworks, we explore the production from his New York period, conceived as a form of expanded literature and characterized by the project turning the body and speech into writing, as well as form of documentation of the artist experimentations.

KEYWORDS: Hélio Oiticica; Expanded literature; Art documentation.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil, com período sanduíche na Bath Spa University – Reino Unido. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6366-2464>. E-mail: maviladuarte@gmail.com.

1 A OBRA INVISÍVEL

Na abertura do último capítulo do seu estudo já clássico sobre a obra do artista plástico carioca Hélio Oiticica – *A invenção de Hélio Oiticica*, primeira obra de fôlego inteiramente dedicada à obra do artista, publicada originalmente em 1992 – o filósofo Celso Favaretto afirma que:

Tendo chegado ao “limite de tudo” na “Whitechapel Experience” [exposição individual realizada na Whitechapel Gallery, Londres, em 1969] e na “Information” [uma das exposições coletivas mais importantes da segunda metade do século XX, ocorrida no Museum of Modern Art de Nova York em 1970], Oiticica desaparece das promoções artísticas. Aninhado em New York, leva ao extremo a marginalidade do experimental. Desintegrada a pintura e encerrados os movimentos de vanguarda, Oiticica vive o puro “estado de invenção”; assume o *experimental* como exercício pleno da liberdade (...). (FAVARETTO, 2000, p. 205).

Mesmo com as ressalvas, da parte de Favaretto, de que não se tratava de um esgotamento criativo, assim como com o registro, no resto do capítulo, de uma série de atividades do artista entre aquele momento e a sua morte, em 1980, nota-se que o período novaiorquino é ali registrado como uma espécie de fase silenciosa na obra do artista. Mas como uma série de pesquisas mais recentes têm demonstrado, trata-se apenas, para parafrasearmos o narrador do *Pierre Menard* de Jorge Luis Borges, de uma lacuna na sua obra visível. Toda uma produção, invisível sem o acesso aos arquivos do artista, se articulava naquele momento. Uma produção, por sinal, em grande parte legível, textual, ainda que fotografias, gravações de áudio e “audiovisuais” sejam partes fundamentais desse segundo Oiticica, que tem sido reconstruído postumamente a partir dos seus procedimentos de arquivamento. Pois, como o presente artigo visa em parte investigar, a produção de formas de documentação a serem arquivadas e o próprio arquivo resultante – digitalizado pelo Projeto HO, instituição fundada por familiares e amigos do artista para

cuidar da sua obra – seriam mesmo a atividade artística fundamental de Oiticica naquele momento. Gesto análogo àquele, descrito por Reinaldo Marques (2008, p. 115), dos escritores cujos pertences se encontram agora em arquivos literários, mas nos quais se percebe de antemão “um empenho zeloso para guardar papéis e documentos, armazenar recortes de jornais, arquivar e ordenar originais manuscritos ou datiloscritos, correspondências (cartas, bilhetes, cartões postais, telegramas), acumular fotografias (...)”. Trata-se talvez mesmo da reminiscência no artista maduro, enfaticamente dionisíaco, daquele “jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia (...) muito organizado, disciplinado” do qual nos fala em suas reminiscências sua amiga, a artista plástica Lygia Pape (apud Jacques, 2001, p. 22).

2 ATRAVÉS DA PALAVRA

Para compreender como a escrita se tornou um dos focos principais do trabalho de Oiticica no seu período novaiorquino, precisamos antes recuperar um pouco da trajetória da relação do artista com a leitura e com a escrita. Tais relações foram analisadas minuciosamente por Frederico Coelho (2010), em trabalho focado no projeto não-acabado do livro de Oiticica, que o artista denominou primeiramente *Newyorkaises* e posteriormente *Conglomerado* – e do qual parte do material existente foi publicada em *Conglomerado Newyorkaises*, livro cujos organizadores, o próprio Coelho e César Oiticica Filho, previnem ser não o projeto original de Hélio, mas uma compilação de fragmentos que possivelmente o comporiam (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 9-17). Segundo Coelho, a questão da escrita é fundamental para a obra de Oiticica como um todo:

Quando pergunto o porquê de Oiticica escrever incessantemente textos e mais textos, estou interessado no que o levava a ver na escrita – e apenas em algumas escritas – a sua forma de expressão permanente. (...) A única prática criativa cotidiana de Oiticica, até os seus últimos dias, foi a escrita. (COELHO, 2010, p. 110).

A prática cotidiana da escrita, ainda que passando por transformações consideráveis, manteve-se constante em uma obra cuja dimensão plástica evoluiu drasticamente da pintura para proposições imateriais, passando pelo não-objeto, a apropriação de materiais nos *Bólides*, as obras vestíveis, os ambientes e a instalação audiovisual. De maneira semelhante a Coelho, os curadores da primeira grande exposição retrospectiva internacional da obra de Oiticica sublinharam que “a unidade entre o visual e os escritos, entre a prática e o pensamento constitui a base da obra de Oiticica” (apud OITICICA, 1997, p. 274). Tania Rivera acrescenta que:

Podemos afirmar que o trabalho de Oiticica *é escrita*, desde o início, pois em seu núcleo encontra-se uma sofisticada reflexão sobre a palavra e o objeto que faz com que cada obra possa ser vista como o precipitado de uma operação de linguagem. Nisso, ele não está sozinho; a rigor, toda produção artística que dá mostras de uma significativa reflexão conceitual poderia ser abordada por essa chave. Mas os escritos de Hélio vão além. Eles constituem uma complexa reflexão teórico-poética da qual irradiam operações múltiplas sobre a linguagem, a arte, o mundo e o homem. (RIVERA, 2012, p. 82).

Além de deixar claras a autonomia e a originalidade do artista, a escrita cotidiana de Oiticica é inicialmente marcada pelo desejo de deixar um testemunho da experiência de criação. Em uma entrevista para o *Jornal do Brasil* de 1961, Hélio afirma:

Acho importantíssimo que os artistas deem o testemunho sobre sua experiência. A tendência do artista é ser cada vez mais consciente do que faz. É mais fácil penetrar o pensamento do artista quando ele

deixa um testemunho verbal do seu processo criador. Sinto-me sempre impelido a fazer anotações sobre todos os pontos essenciais do meu trabalho. (MARTINS, 2009, p. 25).

Segundo Coelho (2010, p. 108), tal desejo de deixar um testemunho sobre a própria obra toma corpo a partir de 1953 através de diários de criação, “cadernos, cadernetas, folhas soltas manuscritas e datilografadas, cartões, blocos de anotação, rabiscos diversos”, sendo que o testemunho cotidiano do seu processo criativo era não apenas meticulosamente registrado, mas também copiado e arquivado. Prática essa talvez relacionada com o interesse de Hélio pelos escritos dos seus heróis artísticos, como Kandinsky e Mondrian. Uma seleção desses escritos de Oiticica foi publicada em 1986, sob o título *Aspiro ao grande labirinto*, aproximando-os assim dos diários de escritor, tal como descritos por Myriam Ávila (2016, p. 22), que além de diferirem dos diários propriamente íntimos no sentido de serem, no mínimo, rondados pela possibilidade de publicação, constituem também um repositório de ideias artísticas e críticas.

Somada a tal escrita – em certo sentido íntima, ainda que versando mais sobre o seu trabalho artístico do que a sua vida pessoal, mas conformada ao horizonte de leitura da posteridade – se acrescenta, a partir de 1964, uma produção lírica que o próprio Oiticica denomina em um dos seus cadernos, de “poética secreta”. Lemos ali o manifesto de um trabalho de escrita que paradoxalmente se propõe vetado a se manifestar publicamente:

Começo aqui e hoje o que chamarei de “Poética secreta”, ou seja, aquilo em que me expressarei em sentido verbal, poeticamente. [...] “Secreta” é o que quero, pois não sou poeta, mas uma imperiosa necessidade me leva à expressão verbal. Quando me encontro, aqui, nas vivências cotidianas, que nas obras procuro construir idealmente (vivência da obra transformando as vivências do cotidiano), aqui essas vivências constroem o pensamento ideal, e orientam-no em novas perspectivas, numa outra visão, desconcertante por certo, principalmente agora, pra mim. A

experiência do que se convencionou chamar “vida” toca aqui seu dedo no ideal das aspirações, da liberdade, da vontade, mostra certas vias, certas intuições surgem em botão, florescência do cotidiano. (Apud COELHO, 2010, p. 104-104).

Seguindo tal projeto, Hélio escreveu uma série de dez poemas, intitulada igualmente *Poética secreta*, entre agosto de 1964 e novembro de 1966. Coelho (2010, p. 105) comenta que tal produção, ao contrário de boa parte dos escritos posteriores de Oiticica, se enquadra sem dificuldade no gênero do poema lírico de inspiração modernista. Ainda que não obrigue a crítica a rever a história da poesia brasileira dos anos 1960, trata-se, a partir da amostra citada por Coelho, de um trabalho mais sólido e menos convencionalmente confessional do que o *mea culpa* de Hélio enquanto poeta-de-gaveta poderia levar a crer:

O cheiro,
tato novo,
recomeçar dos sentidos,
 absorção,
 lembrança,
oh!,
 virá o que,
 far-se-á,
 virá a ser,
 será
punhado de futuro,
 apreensão.

(Apud COELHO, 2010, p. 105).

O poema carece, porém, de ímpeto vanguardista, contrastando fortemente com a produção plástica de Oiticica de então. No período novaiorquino, Hélio também escreverá alguns poemas que, apesar de maior ousadia formal, também não chegam a confundir a fronteira entre gêneros

textuais. *Roda qu'roda*, de 1971, consiste em um poema curto composto por palavras espaçadas de maneira mallarmaica interagindo com dois conjuntos de setas desenhadas no qual fragmentos bilíngues e salpicados de palavras-valise aludem a um cotidiano composto de “cismadoubts” e “amores enclosed / in closets” – quase uma versão linguisticamente mais ousada, um pouco mais ostensivamente visual e tematicamente *queer* da lírica do cotidiano de tradição modernista (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 90-91). *Caetano*, texto datado de 1974, também não desvia demasiadamente do modelo do poema ao homenagear o cantor e amigo de Oiticica por meio de uma espécie de fala coloquial bilíngüe recortada em versos. Manuscrito em vermelho sobre papel pautado amarelo, o texto associa a cor do próprio suporte à hepatite que fez com que Hélio visse a histórica apresentação de *Alegria alegria*² de cama, o que serve de gancho para a descrição da figura do seu autor e intérprete. Mais típica do momento novaiorquino, no entanto, é a inclusão de “poemas” em certo sentido semelhantes a esses em meio aos materiais que compõem textos mais longos como *Bodywise*, *Homage to my father* e *Carta para Waly que é material para publicar*.

Como argumentam Aguilar (2006) e Coelho (2010, p. 36;44-56), o contato com os poetas concretistas do grupo paulista *Noigandres* – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – é fundamental para a escrita de Oiticica naquele momento, juntamente aos trabalhos dos seus amigos Waly Salomão e Silviano Santiago. Tal relação, documentada em uma série de trocas de cartas, além de selada por vários encontros quando da presença dos escritores em Nova York, se traduz estilisticamente em uma abundância de

2 Trata-se provavelmente da apresentação de Caetano no III Festival de Música Popular da TV Record em 1967, evento midiático que desencadeou o movimento que, a partir do ano seguinte, seria conhecido como tropicalismo. Apesar de ter conseguido apenas o quarto lugar, a apresentação de *Alegria alegria*, marcha-rancho cujo arranjo incorporava órgão, guitarra e baixo elétricos, foi um dos momentos mais marcantes do festival.

palavras-valise, de toda espécie de paronomásia e de certa invenção visual na escrita do artista carioca no período.

A essa altura, a obra plástica de Oiticica incorporava fazia tempo a palavra escrita. Apesar da trajetória como parte do grupo neoconcretista o tenha exposto à ideia do poema-objeto desde o início dos anos 1960³ e apesar ainda de incorporar poemas de terceiros (Ferreira Gullar, Lygia Pape, W. Surtan) como parte de projetos como o *Cães de Caça* já em 1961, o texto começa a se fazer presente com maior frequência na sua obra plástica em contexto posterior. Em texto de 1966, ele afirma que, dentro do seu programa ambiental, surgia naquele momento a necessidade ética de uma nova ordem de manifestação, cujos “meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social”. Típicos desse momento são trabalhos como os famosos Parangolé P 15, Capa 11, intitulado “Incorporo a revolta” e o Bólido B33 Caixa 18 Poema-caixa 2 “Homenagem a Cara de Cavalo” no qual, estampado entre duas reproduções fotográficas do cadáver do homenageado, lemos os versos:

aqui está
e ficará!
contemplai
seu silêncio
heróico

O epitáfio textualmente solene funciona exatamente pela tensão com a imagem do cadáver de Cara de Cavalo, marginal concebido como inimigo público e em relação ao qual, ainda hoje, parcela considerável da opinião

3 No final dos anos 1960, o artista fará referência ao surgimento do poema-objeto em textos como Aparecimento do Suprassensorial de 1967 (OITICICA, 1997, P. 127) e Balanço da Cultura Brasileira de 1968 (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 123 -128)

pública invocaria a máxima anti-direitos humanos, “bandido bom é bandido morto”. Ao mobilizar em relação ao seu amigo marginal o antigo *tropo* literário e artístico da homenagem ao herói caído, Oiticica encena o que outra obra do período – a bandeira “Seja marginal seja herói” que inclui a imagem de um segundo amigo marginal morto, Alcir Figueira da Silva – afirma de maneira direta. Se ainda hoje o genocídio da juventude negra e periférica, considerada pelo *status quo* como necessariamente criminosa e logo executável, segue como uma guerra civil invisível que perdurou quase inalterada durante todo o intermezzo democrático que vai da Constituição de 1988 ao golpe parlamentar de 2016, no contexto dos anos imediatamente posteriores ao golpe civil-militar de 1964 chamar atenção para a ação dos grupos de extermínio e heroicizar a figura do delinquente significava desafiar não apenas a direita defensora da paz e da ordem dos cemitérios, mas também parte da esquerda que reconhecia na população pobre brasileira apenas a figura do “bom selvagem”. Como lembra Angela Varela Loeb:

O uso de texto aparece de diferentes modos na obra de vários artistas da vanguarda do período, como, por exemplo, Rubens Gerchman e Pedro Geraldo Escosteguy. Integra as estratégias utilizadas por parte da produção de vanguarda que, aproximadamente entre 1965 e 1969, abandonando a abstração que até pouco se mostrava a tendência dominante, assume uma posição agressiva e não conformista frente ao processo repressor por que passa a sociedade após o golpe civil-militar de 1964. Nesse contexto, de um modo geral, pode-se dizer que a linguagem verbal opera na intersecção da produção artística com o campo político e social, revelando expectativas que transcendem os problemas estéticos. (LOEB, 2011, p. 64).

3 O TEXTO COMO CONTAINER

Os principais textos da edição recente organizada por César Oiticica Filho e Frederico Coelho – especialmente trabalhos como *Parangolé-síntese*, *Bodywise*, *Mundo-abrigo*, *Branco sobre branco/White on white* e *Ultimately Mick Jagger*, incluídos na primeira parte do livro pelo fato de serem considerados fundamentais pelo artista para o seu postergado livro (cf. COELHO, 2013. P, 16) – na sua surpreendente miscelânea de fragmentos líricos e teóricos, invenção verbal, visual e incorporação de inúmeras citações, registro a um tempo performático e anedotal, possuem um rendimento de leitura próprio. Tal rendimento é simultânea e paradoxalmente análogo e irreduzível à “literatura” no sentido corrente do termo – exemplos perfeitos da necessidade de um termo como literatura expandida, seguindo a proposta de Florencia Garramuño (2014), para descrever certas formas de escrita surgidas no âmago da arte contemporânea de então.

Para nos aproximarmos deles, a analogia com o trabalho plástico de Oiticica parece inescapável. Como afirma Tania Rivera,

Talvez toda escrita heliana seja um *Mergulho do corpo*, para aludir ao bólido de 1966/1967 que traz seu título gravado no fundo de uma caixa d'água industrial contendo água até mais ou menos a metade. Essa escrita realizada no objeto faz deste outra coisa, à maneira do *ready-made* de Duchamp, sem dúvida, mas vai muito além: ela ressalta o quanto a “leitura”, a recepção tem que ser um *mergulho* no objeto, na linguagem, uma entrega na qual o corpo torna-se outro lugar, *tendo lugar no objeto*. (RIVERA, 2012, p. 93).

Na sequência de tal argumento, Rivera (2012, p. 95) descreve tais trabalhos como “Textos para se vestir, textos para se dançar”. Textos-bólides, textos-parangolés, portanto. Mas nada impede falarmos também em textos-

penetráveis⁴. Guy Brett argumenta que o que ele denomina as ordens básicas da obra plástica madura de Hélio – que vão dos pequenos *bólides* manipuláveis com as mãos, passando pelas *capas-parangolé* que têm a medida do corpo, até a dimensão arquitetural dos *penetráveis* – possuem todas o mesmo fundamento:

Todas as ordens poderiam ser vistas como variações sobre o “container” – a separação primordial, retirando uma porção de matéria do fluxo universal – o que implica, talvez, a tradução do retângulo pictórico para o contexto da “vida”. (BRETT, 1997, p. 227).

Cabe investigar, portanto, se tal faceta da escrita de Oiticica poderia ser compreendida como mais uma das suas “variações sobre o *container*”. Hélio (apud CARDOSO, 2009, p. 205) se refere em determinado momento ao conjunto dos seus escritos como *Conglomerado* – “é um livro que não é um livro, é conglomerado. Nele, em vez de ter seções ou partes de um livro, eu chamo blocos”. Sua escrita parece, assim, recortar um determinado espaço, fundar um local, definindo uma topologia ainda mais material que a página em branco de Mallarmé. A foto proposta como representação de tal conglomerado, publicada na revista *Arte* de outubro de 1978 (apud COELHO, 2010, p. 223), consiste em uma série de gavetas parcialmente abertas abarrotadas de pastas, envelopes e cadernos de diferentes formatos, remetendo, para o observador familiarizado com a obra de Oiticica, inevitavelmente às várias *bólides* que possuem gavetas manipuláveis manualmente. Mais ainda, como propõe, César Oiticica Filho (2013, p. 10) a “aspiração ao grande labirinto” presente na primeira fase de escritos de Hélio dá lugar ali a um labirinto de escrita que “se materializa totalmente, enquanto forma, conceito, tempo e duração”.

4 Sobre *Bólides*, *Parangolés* e *Penetráveis* ver Celso Favaretto (2000).

No centro de tais *containers*, não o pigmento que preenche certas bóides, mas o(s) corpo(s), como nos parangolés e nos penetráveis. Trata-se talvez de um exemplo limite do programa que Jean-Luc Nancy (2000, p. 10) atribui à modernidade como um todo: “Escrever não acerca *do* corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo”. Utopia do corpo no texto, no corpo do texto, mas ainda enquanto corpo, como documento do “dia-a-dia experimentalizado”. O corpo como tal, pessoal e intransferível. Mas não se trata igualmente de transformar em escrita qualquer subjetividade “interior”. Como argumenta Coelho (2010, p. 123-124), os escritos de Hélio, pensados como registros do presente, “não são nunca uma autobiografia nem uma memória. Eles são elementos dessa escritura para além do registro pessoal, apesar de, numa relação espiralada, se alimentarem dele”. O corpo é também sempre exterioridade, especialmente o próprio corpo, ou melhor, como quer Nancy (2000, p. 20), “é a partir dos corpos que temos os nossos corpos estrangeiros a nós”. Como observa, ainda, Rivera:

a escrita de Hélio revira-se toda para fora, aponta o que é externo a ela, é *ex-crita*. Frederico Coelho nota que ela não é confessional. A vida está fora, e portanto a escrita deve se voltar para o exterior, escrita centrífuga. Escrita que se retorce como uma fita de Moebius e se transforma em Parangolé. (RIVERA, 2012, p. 94).

Mas o que pode ser corpo no texto? Em primeiro lugar, naturalmente, a mancha gráfica, a materialidade concreta (logo, em certo sentido, concretista) da escrita. Mas também – e nesse ponto Oiticica se afasta dos seus amigos e interlocutores da poesia concreta paulista – a documentação, o “registro do presente” nas palavras de Coelho (2010, p. 123), do corpo tornado verbo. Em primeiro lugar, pelo ato da fala. Cabe lembrar que a escrita nunca é exatamente duplicação da fala e, como argumenta Zumthor (2014, p. 17-18), mesmo a

gravação áudio e/ou visual possui dimensões mais próximas da escrita do que da oralidade propriamente dita. Ainda assim, o paradoxo de uma escrita que se quer fala constitui uma das marcas do desejo utópico de um texto que seja corpo – e interaja como tal com outros corpos – presente em certos textos de Oiticica do período novaiorquino.

A recuperação da fala na escrita do artista se encontra, no entanto, para além da calculada recriação textual do coloquialismo que a aproximaria de concepções artísticas naturalistas. Um precedente importante para tal escrita seria o trabalho de Gertrude Stein, uma das referências literárias fundamentais para Hélio naquele momento. Segundo ele, “ler GERTRUDE STEIN é ler-ouvir é tudo de mais importante pra quem lê pensa escreve: (...) eu e o HAROLDO [de Campos] fomos a uma leitura de 24 horas de coisas dela e vi-ouvi como é importante não só ler como ouvir” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 125). Expandindo a pesquisa de Stein, o que Oiticica tenta fixar é exatamente o que a fala tem de redundante, de excessivo, de descontínuo ao mesmo tempo que não claramente articulado – uma das marcas desses textos é sua pontuação *sui generis* que ignora a sutil notação da pontuação padrão, ora pela ausência de articulações claras, ora pela imposição de justaposições bruscas, como setas, alternância entre caixa alta e caixa baixa ou ainda o recorte mallarmaico da linha. Rivera propõe que

Tal escrita do exagero tem como principal traço uma certa verborragia, um deslocamento incessante e em direções diversas. [...] A busca de alcançar a vida, com a arte, toca no que é excessivo, no *demais* do corpo despertado pela retomada repetida do laço com o outro. A escrita é fluxo em direção ao outro e é voz, é leitura. Ela deve, como Joyce e como a poesia em geral ser lida em voz alta, confirmando a leitura como atividade endereçada ao outro [...]. Que a fala, na leitura, se aproprie da palavra (“A palavra, o que se vê, ouve-se, grita-se, cantata-se, catarsis-se”). (RIVERA, 2012, p. 105).

A falação desenfreada, verborrágica, que esses escritos de Oiticica almejam representar chega a ser celebrada em alguns deles. “Quem disse q sei parar na hora / certa ou errada? / NEVER! / I’M A BIG MOUTH!” lemos na *Carta a WALY q é material pra publicar* de 1974 (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 145-146) e, no *Texto pra Código-Risério-Bahia* do mesmo ano, Hélio justifica seu “blá blá (com charme: não?) todo blabejo porque tou [sic] farto de artigos+teorias+pretensões q acabam por serem mais acadêmicas (mitificantes) do q parecem” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 201-202). A fala como excesso aqui não marca apenas o que excede a possibilidade de escrita ou transcrição, mas também ao que é excesso mesmo em relação ao comum da fala. Em uma das suas *Heliotapes*, que tinha como destinatários os irmãos Campos, Oiticica relata o incômodo que a sua falação desenfreada causou em Mário Pedrosa por ocasião da visita do crítico e amigo a Nova York:

Eu digo: Exato, exatamente, por que, a fala lhe incomoda? Na realidade incomoda, né, porque na realidade para ele a estrutura visual e a palavra escrita é a que tem supremacia que ele se sente ameaçado com essa coisa e a fala aí é uma coisa que gerava e gera as coisas, então descobri, todas as coisas na realidade que eu tô fazendo são coisas que advêm mesmo do corpo, né? São coisas corporais e a fala é na realidade, é na realidade, não é a língua escrita. (*apud* BUCHMANN & HINDERER, 2014, p. 64).

Buchmann e Hinderer (2014, p. 64) associam tal performance verborrágica com o efeito da cocaína – elemento fundamental do dia-a-dia experimentalizado de Oiticica durante sua temporada novaiorquina – sobre a fala, o pensamento e a percepção do usuário. Concebendo todas as mídias, incluindo a escrita, como instrumentos disponíveis como veículo da invenção cotidiana, não surpreende que Hélio tenha adotado também a gravação de áudio como forma de registrar sua fala torrencial. Na série de fitas K7 denominadas, a partir de uma sugestão de Haroldo de Campos, *Heliotapes*, a fala improvisada de Oiticica discorre sobre seus mais variados interesses, ideias e teorias,

funcionando como uma quase-conversa com seus variados destinatários. Buchmann e Hinderer (2014, p. 33) defendem que a utilização de meios tecnologicamente reprodutíveis no trabalho de Hélio naquele momento pode ser compreendido como vinculado com sua posição de exilado em diálogo permanente com a “contracultura brasileira desterritorializada” dos anos de chumbo da ditadura militar – observação que podemos expandir talvez ênfase geral em direção à escrita que observamos no trabalho do artista naquele momento. O *loft* de Oiticica em Manhattan se tornara o centro de uma rede de contatos e diálogos artísticos e intelectuais e, como lembra Cesar Oiticica Filho (2013, p. 10), “uma quantidade enorme de informação passa a ser recebida e ao mesmo tempo inserida nesse processo [de confusão entre obra e vida], das mais diversas formas, principalmente por meio escrito ou falado, muitas gravadas em fitas K7, outras fotografadas e até filmadas”.

Ainda que o áudio fosse naquele contexto um meio entre outros – encontramos, por exemplo, 33 páginas de caderno com anotações de Hélio a respeito de cada um dos aspectos técnicos e organizacionais envolvidos em uma produção cinematográfica⁵, chama a atenção a sensibilidade do artista carioca para a dimensão sonora das mídias audiovisuais. No texto *Bloco experiências in COSMOCOCA* lemos inclusive que

[audiovisual é um] termo que detesto: afinal não é tudo audio-visual? E mais? Então porque a definição isolando tão especificamente esses dois sentidos? Não seria o termo algo que queira indicar uma intenção uma intenção de manter a supremacia da IMAGEM em vez de deslocá-la. (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 54-55).

Oiticica comenta especificamente a utilização criativa que Godard faz do gravador Nagra em *Vladimir e Rosa*: “o NAGRA percorre percursos idênticos na

⁵Projeto HO 0511.71

quadra de tênis ao contraponto seco da bola de tênis – o NAGRA e ELE emitem fala desintegrante” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 51). Verdadeira revolução no âmbito sonoro do cinema, os gravadores portáteis da linha Nagra (especialmente o III, lançado em 1958, e o IV que se tornaram standards internacionais) possibilitaram, junto com novas câmaras leves e menos ruidosas surgidas no mesmo período, a gravação de áudio em locação (cf. GUIMARÃES, 2008).

No começo dos anos 1970 bastava um microfone na mão e um Nagra a tiracolo para capturar os sons do mundo – dos quais tanto falava o compositor John Cage, figura de interesse especial para Oiticica naquele momento⁶ – para uso integrado a novas formas cinematográficas. Mas botar as mãos em um Nagra ainda implicava um gasto descomunal, além de exigir uma *expertise* própria. O *tape* com o qual Hélio de fato expandia seu trabalho para o âmbito sonoro seria a humilde fita cassette, versão compacta e de baixa qualidade de reprodução através da qual a tecnologia da gravação em fita magnética, que em meados dos anos 1940 ainda estava restrita ao uso experimental em alguns poucos estúdios da Europa e dos EUA, chegaria ao terreno do consumo amador e de massa. Se, como propõe Liz Kotz (2010), o contato com a fita magnética representara para John Cage um caminho para conceber o tempo na música e mesmo na fala/escrita para além dos paradigmas métricos tradicionais, para Oiticica o contato com a mesma parece ter sido chave para a reconsideração da escrita como um instrumento entre outros. Sendo o cerne das suas preocupações o corpo, a possibilidade de registro da fala – de maneira muito mais material e específica, ou seja, corporal, que a escrita – significava um interesse bastante específico dos projetos de Oiticica envolvendo sons. No mesmo texto em que Oiticica descreve a escrita como instrumento, menciona,

6 Sobre as relações de Oiticica com a obra de John Cage ver DUARTE, Miguel de Ávila. Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2017.

novamente a respeito do trabalho de Martine Barrat, “usar o INSTRUMENTO VIDEOTAPE provocando conversa-falação contínua” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 212). É interessante notar que o registro em áudio da performance oral do corpo quimicamente aditivado mobiliza naquele contexto não apenas as *Héliotapes*, mas também um projeto como *a:a novel* de Andy Warhol⁷.

A analogia e o modelo da gravação não esgotam, porém, a ideia de registro do agora, do corpo inscrevendo e registrando o momento presente. Coelho (2010, p. 120) observa que “uma escrita ancorada no presente é uma escrita feita com notas e fragmentos” e lembra que, segundo Roland Barthes, ainda que seja impossível fazer “um romance com a vida presente” seria viável construir a partir do agora uma *escritura* outra. Rivera discute a mesma questão:

A escrita imediata de Oiticica [...] não faz qualquer apologia do automatismo e muito menos do inconsciente, mas aposta no tempo como condição fundamental – daí o seu caráter apressado, suas abreviações, seu esquematismo que frequentemente se aparenta a notas tomadas em vista de uma texto futuro. [...] Trata-se de uma escrita cotidiana, heterogênea e incompleta, no sentido de que muitas vezes parece desenhar esquemas apressados que deveriam talvez um dia se desenrolar como texto acabado. Escrita lembrete, ou melhor: dobra da escrita, potência de criação de outras frases, outras palavras – que vêm do outro e devem ser citadas, parodiadas, apropriadas nesse instante. Já. (RIVERA, 2012, p. 102).

7 Kotz (2010, p. 255) descreve tal livro da seguinte maneira: “Publicado pela Grove Press em 1968, *a: a novel* de Andy Warhol consiste na gravação transcrita de vinte e quatro horas de Warhol e sua superstar Ondine sob o efeito de anfetaminas enquanto passeiam entre a Factory [*atelier* e quartel general do artista], locais na cidade baixa [downtown], festas na cidade alta [uptown], no que é apresentado como uma longa jornada diurna-noturna de tagarelice e delírio. Começada em agosto de 1965, a gravação só terminaria cerca de dois anos depois; de tal forma que a natureza continua da gravação é de certa forma falsificada pela montagem de múltiplos takes, de maneira semelhante ao recurso a loops e refilmagens que Warhol utilizara em seu filme *Eat* de 1963”

Seria possível argumentar que quase toda forma de escrita surge de anotações, fragmentos e esboços. Na maioria das vezes, no entanto, ela será lapidada com vistas a produzir um efeito de continuidade e organicidade. Através do arquivo disponibilizado pelo Projeto HO, é possível ter acesso a vários dos textos de Oiticica em múltiplos estados de acabamento e notar as muitas variações entre esboços manuscritos, textos datilografados e versões traduzidas do ou para o inglês. O que se conserva – ou melhor, se acentua – nas versões mais acabadas (como, em sua ampla maioria, esses textos não foram publicados pelo artista, não podemos falar propriamente em versão final) em relação às iniciais é exatamente o caráter fragmentário e aparência de anotação descompromissada. Se considerarmos, abusando talvez um pouco da teoria de Compagnon (1996), a construção de um texto a partir de notas como uma forma de autocitação, em certos textos de Oiticica, a forma como a anotação é enxertada no texto visa explicitar, ao invés de amenizar, o caráter heterogêneo do mesmo. Heterogeneidade essa presente também na obra plástica de Hélio, pelo menos desde os primeiros Bólides e Capas-parangolé. Encontramos novamente aqui a analogia com o diário de escritor, tal como descrito por Ávila (2016, p. 27 e 31), pois “é justamente a sua (des)organização fragmentária que garante sua autenticidade, seu ar espontâneo e verídico”, irmanado com a “atração que a ideia de inacabamento exerce sobre as vanguardas”.

Um índice do caráter de documentação ou registro presente na quase totalidade de seus escritos do período, incluindo os textos-partitura discutidos anteriormente, é a presença de um pequeno cabeçalho incluindo uma data. Trata-se à primeira vista de uma reminiscência do costume de manter um diário de criação, ponto inicial da trajetória do artista com a escrita. Implica igualmente na participação de cada um desses textos no processo contínuo de arquivamento e registro das atividades criativas de Oiticica. Em alguns textos –

*Bodywise*⁸, *Mundo-abrigo*⁹, *Homage to my father*¹⁰, *Carta ao Waly que é material para publicar*¹¹, *Texto pra código-risério-bahia*¹², entre outros – tal lógica se vê reduplicada no interior do texto: a cada fragmento encontramos, normalmente alinhada à esquerda, uma datação própria, por vezes acrescida mesmo de um horário. As múltiplas datações constituem uma segunda ordem de *containers* no interior do texto, texto esse que se propõe como o registro de uma performance, aquela do pensamento/falação do “dia-a-dia experimentalizado”.

Observando mais de perto tais datas, nota-se que, ao invés de uma série de notações em ordem cronológica, temos em *Mundo-abrigo* uma montagem não-linear de fragmentos produzidos com meses de intervalo – a um trecho de 16 de julho de 1973 se segue outro de 27 de outubro que, por sua vez antecede outro de 4 de agosto etc. A articulação do texto *containers* de experimentalidade cotidiana tem aqui uma dimensão metalinguística. O mundo-abrigo do qual fala Oiticica nada mais seria do que um *container* de proporções comunitárias e globais, a experimentalização do cotidiano em proporção massiva, cujo protótipo seriam festivais como Woodstock, mas que se conectariam também ao pensamento utópico das vanguardas e do anarquismo históricos:

meu avô [o líder anarquista José Oiticica] tinha um sonho: transformar morar numa casa q fosse TEATRO de PERFORMANCE MUSICAL: não importa: muita gente já viveu SONHO VIDA-TEATRO q na verdade seria como CASA-TEATRO comunizar palco-platéia-performance no dia-a-dia: tão distante e tão perto do q eu quero: SHELTER/BARRACÃO/MANIFESTAÇÕES AMBIENTAIS/BABYLONESTS > [...] mas SHELTER-PERFORMANCE não estaria tão perto do antigo sonho do meu avô? e tão longe!?: porque houve WOODSTOCK e como minha amiga ANNE me dizia ontem houve mil e uma 'de ruas' AMSTERDAM WIGHT LONDRES e TODA A INGLATERRA USA DINAMARCA ALEMANHA etc. e

-
- 8 Programa HO 0200.73
 9 Programa HO 0194.73
 10 Programa HO 0451.72
 11 Programa HO 0151.74
 12 Programa HO 0257.74

WOODSTOCK é o ambiente planetário (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 40).

Entre as múltiplas figuras do *container* comunitário proposto no trecho, cabe destacar o Barracão – ideia de comunidade artística que Hélio pretendeu fundar no Rio de Janeiro após o retorno de Londres, abortada devido não só a dificuldades materiais, mas principalmente devido à atmosfera repressiva do governo ditatorial de Médici – e o *shelter*, abrigo evocado na canção dos Rolling Stones, *Gimme Shelter*. Parte considerável do texto consiste em uma glosa da letra da canção, da qual Oiticica se apropria “não como investigador estético (that would be a joke!) mas para intencionalmente utilizá-los como sample de argumentos q veem [sic] ao encontro do q quero explicitar” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 40). A canção acaba se tornando uma espécie de trilha sonora do texto, seus trechos servindo de amálgama para fragmentos escritos em dias diferentes sobre assuntos por vezes vagamente relacionados com a temática principal do mundo-abrigo.

A referência a uma trilha sonora específica para o pensamento/falação do “dia-a-dia experimentalizado” aparece de maneira mais explícita em outros textos. Em *Homage to my father*, o fluxo de ideias é interrompido pela referência à música radiofônica que acompanha Hélio na madrugada de 2 para 3 de abril de 1972. Em *Carta ao Waly que é material para publicar* (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 139-152) lemos em vários momentos qual o som emitido pelos *headphones* do artista carioca: Hendrix em 23 de janeiro de 1974, a fita do álbum *Sticky Fingers* dos Rolling Stones na manhãzinha (o trecho inicia com a indicação 6:40 AM e termina mencionando que são 8:20) escura (“l’après-midi quase evening”) de inverno de 28 de janeiro de 1974. Comparando a relação de tais textos com suas respectivas “trilhas” com aquela estabelecida nas

Cosmococas¹³, pode-se mesmo sugerir que as proposições de instalação são como um recorte, mais uma variação sobre o *container*, no âmbito do dia-a-dia experimentalizado que os textos analisados aqui dramatizam enquanto escrita.

Carta a Waly... talvez seja o melhor exemplo da tentativa de traduzir o corpo em linguagem e de fundir arte e vida que atravessa a escrita de Oiticica. O estatuto do texto é ambíguo já no seu título: por um lado carta informal entre amigos, porém, concebida desde sempre para publicação, como documento público. O suposto registro de fala tem aqui um interlocutor definido, o poeta Waly Salomão, mas se encontra aberto para qualquer um que possa lê-lo. A conversa de feição íntima e afetiva que abre o texto é logo substituída – no segundo fragmento, datado 25 de janeiro – por um devaneio poético em torno das imagens poéticas do sol e da neve, no qual se agregam referências a Nietzsche, Rimbaud, Silviano Santiago, Malievitch, Haroldo de Campos e Yoko Ono. Tal trecho se assemelha sobremaneira a outro escrito que Oiticica compôs como um dos blocos-seção para *Newyorkaises, Branco no branco*¹⁴ texto-homenagem a Malievitch, que evoca também Haroldo, Artaud e Mallarmé, partindo de uma argumentação quase teórica para uma formulação essencialmente poética do seu objeto. Retomando o fragmento de *Carta a Waly...* em questão: ele se encerra interpelando o leitor/Waly – “toma o q lhe dou!” –, apresentando um desenho rudimentar que pode ser interpretado tanto como um sol quanto como um ânus e registrando de maneira inesperadamente burocrática: “aqui paro às / 9:30 PM do / mesmo dia / assinalado / acima-

13 Compostas sempre de projeções de fotos, trilha sonora e um ambiente que desafia a passividade corporal característica das salas convencionais de cinema, as Cosmococas, individualmente classificadas pela sigla CC seguida de um número, tomaram forma em primeiro lugar como textos. Contendo instruções de performances privadas e públicas das instalações, esses textos possuíam, enquanto textos, características semelhantes às próprias instalações, devido ao caráter plenamente reprodutível de todos os elementos: slides fotográficos, projeção, tapes de trilha sonora, ambientes descritos em termos genéricos. Cinco destes trabalhos se encontram instalados permanentemente no Instituto Inhotim em Brumadinho (MG), segundo as orientações do seu co-autor Neville D’Almeida.

14 Projeto HO 0095.74

último” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 145). A seção seguinte, de 28 de janeiro, cronometra de maneira precisa o tempo de sua própria produção enquanto passeia por assuntos variados de conversação, da letra de *Sister Morphine* – novamente dos Stones – à publicação póstuma do livro de Torquato Neto. É interessante notar, na versão datilografada, instruções precisas para a inclusão de fotos rasgando um texto que se propõe imediato, marca de quão cuidadosamente construído é o seu caráter descompromissado. De maneira coerentemente discordante, a última seção do texto, datada de 24 de fevereiro entre 11:00 e 11:30, consiste em um poema de palavras valise plurilinguísticas recortado à maneira mallarmaica.

Em certo sentido, tal produção textual se aproxima do que Boris Groys denomina “documentação de arte”. Segundo Groys,

hoje, nos espaços de arte, somos confrontados não só com obras de arte, mas também com documentação de arte. Esta pode tomar a forma de pinturas, desenhos, fotografias, vídeos, textos e instalações – ou seja, todas as formas e mídias pelas quais a arte é tradicionalmente apresentada. [...] No entanto, classificar a documentação de arte como “simples” obra de arte seria compreendê-la mal, negligenciando sua originalidade, sua característica identificadora, que é exatamente o fato de documentar a arte em vez de apresentá-la. Para quem se dedica à produção de documentação de arte e não às obras de arte, a arte é idêntica à vida, porque esta é uma atividade pura que não tem resultado final. A apresentação de qualquer que seja o resultado final – na forma de obra de arte – implicaria num entendimento da vida como mero processo funcional cuja duração é negada e extinta pela criação do produto final – o que equivale à morte. (GROYS, 2015, p. 74-75).

As semelhanças entre a prática da documentação de arte que Groys descreve na primeira década do século XXI e o uso instrumental que Hélio faz das mais diversas mídias durante os 1970 saltam à vista. Cabe, porém, registrar diferenças fundamentais: Oiticica tinha por propósito naquele momento escapar o mais totalmente possível ao que Groys denomina “espaços de arte”,

sejam eles galerias e *marchands* comerciais ou museus e curadores ligados a instituições públicas. Como para parte dos artistas conceituais estadunidenses do mesmo período, a opção por publicar em forma de livro/impresso seus trabalhos por oposição a expor os mesmos significava eliminar os atravessadores do mundo da arte, atingindo possivelmente um público maior e mais variado do que aquele que costuma frequentar espaços de arte e, especialmente, aquele capaz de adquirir e colecionar obras únicas de alto valor monetário.

Se, como temia Hélio, a *performance art* acabou por se tornar um gênero artístico de certa maneira simétrico à pintura de cavalete, o mesmo pode ser dito hoje a respeito da documentação de arte. Podemos, assim, suspeitar que a atividade sem nome que Oiticica desenvolveu no interior de seus *containers* textuais de experimentalidade, encontra-se agora domesticada pelo *container* conceitual predileto do mercado em todas as suas figurações, o rótulo.

Na sua reflexão clássica sobre a relação entre documento, enquanto matéria-prima e ferramenta do trabalho do historiador, e monumento, aquilo que os poderes de uma sociedade elegem para representá-la no futuro, o historiador Jacques Le Goff (1992) termina por concluir que todo documento constitui simultaneamente um monumento, dado que o próprio arquivamento, a criação e a manutenção dos arquivos, que possibilita o acesso ao documento pelo pesquisador, constitui em si um ato de monumentalização. No caso em questão, tal conclusão se torna particularmente paradoxal. Pois a parte mais significativa da obra de Oiticica contém em si uma espécie de mecanismo de autodestruição – um dispositivo marcadamente anti-monumental ou ainda, em termos benjaminianos, anti-aurático – que a impede de ser completamente reduzida ao modelo museológico e/ou mercadológico: feitos para a interação, *Bólides*, *Parangolés* e *Penetráveis* só podem ser expostos de maneira incompleta quando se evita o desgaste das peças originais isolando-as do público. A solução, praticada desde os anos 1980 pelo Projeto HO é a construção de réplicas com

as quais o público possa interagir de maneira mais livre. Sucede assim que, mais do que de peças únicas ou mesmo múltiplas, porém autênticas, sua obra é constituída atualmente por ideias, proposições, modelos, projetos, plantas baixas etc No entanto, especialmente nesses tempos neo-fascistas – nos quais, como diria Walter Benjamin (1985, p. 224-225), nem “os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer” – a monumentalização da obra de Oiticica enquanto arquivo é exatamente o que possibilita que essa, simultaneamente na sua face originalmente visível, quando naquela tornada visível (legível) somente através de tal arquivo, permaneça. Permanência na qual, ainda que sob o aspecto da ruína, se vislumbra um lampejo de utopia.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado – La aspiración a lo blanco. In: *O eixo e a roda*, vol. 13. Belo Horizonte, 2006.
- ÁVILA, Myriam. *Diários de escritor*. Belo Horizonte: Abre, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985
- .BUCHMANN, Sabeth; HINDERER CRUZ, Max Jorge. *Hélio Oiticica & Neville D'almeida: cosmococa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014
- COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- COELHO, Frederico; OITICICA FILHO, César (org.). *Conglomerado Newyorkaises*. São Paulo, Azougue, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica*. Tese (doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2017.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. (dissertação). São Paulo: USP, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

LOEB, Angela Varela. Os Bóides do programa ambiental de Hélio Oiticica. In: *ARS*, vol.9 no.17 São Paulo, 2011.

MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. In: *Aletria*, v. 18. Belo Horizonte, 2008.

MARTINS, Vera. A transformação dialética da pintura. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/RIOARTE, 1997.

OITICICA, Hélio; OITICICA FILHO, César. *Hélio Oiticica: o museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

OITICICA FILHO, César. Translivro. In: COELHO, Frederico; OITICICA FILHO, César (org.). *Conglomerado Newyorkaises*. São Paulo: Azougue, 2013.

RIVERA, Tânia. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Niterói: UFF, 2012.

Recebido em 14/07/2021.

Aceito em 28/09/2021.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

TOTALIDADE DO OBJETO HISTÓRICO: UMA LEITURA LUKACSIANA DE *A EMPAREDADA DA RUA NOVA*

TOTALITY OF THE HISTORICAL OBJECT: A LUKACSIAN READ OF *A
EMPAREDADA DA RUA NOVA*

Edson José Rodrigues Júnior¹

Brenda Carlos de Andrade²

RESUMO: O objetivo do presente estudo é analisar, a partir da perspectiva lukacsiana, como o romance *A emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela, mobiliza aspectos formais e temáticos para alcançar a totalidade do objeto ao retratar, com riqueza em detalhes e minúcias, a cidade do Recife durante a década de 1860: seus habitantes, seus costumes, modos de vida, vícios, virtudes e como eles estão intrinsecamente condicionados pela realidade histórica em que estão inseridos. Intentamos também relacionar a construção do romance de Vilela a um conceito da estética hegeliana tomado de empréstimo por Lukács (2011), a totalidade do movimento.

PALAVRAS-CHAVE: Lukács; totalidade; romance histórico.

ABSTRACT: This paper aims to analyze, from a lukacsian perspective, how *A emparedada da Rua Nova*, written by Carneiro Vilela, mobilizes formal and thematic aspects to achieve the “totality of the object” by portraying, with rich details and minutiae, the city of Recife during the 1860s: its inhabitants, their customs, ways of life, addictions, virtues and how they are intrinsically conditioned by the historical reality surrounding them. We also aim to relate the construction of Vilela's novel to a concept of Hegelian aesthetics borrowed by Lukács (2011), the totality of the movement.

KEYWORDS: Lukács; totality; historical romance.

¹ Mestrando em Letras na Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Bolsista CNPq – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9710-2756>. E-mail: edsonrjunior4@gmail.com.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil, com período sanduíche em Universidad Nacional Autonoma de México – México. Realiza estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal Rural de Pernambuco – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8228-725X>. E-mail: brenda.carlosdeandrade@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

É improvável que, hoje, um leitor que tenha em mãos um exemplar de *A emparedada da Rua Nova*, do pernambucano Carneiro Vilela, irá lê-lo como um romance histórico. Publicada pela primeira vez em 1886 e reeditada em folhetins – forma pela qual ficou mais conhecida – a partir de 1909, a macabra história de uma jovem moça selada viva dentro das paredes de um sobrado da antiquíssima Rua Nova chama a atenção do público principalmente por seu valor de choque, sobretudo na cidade em que se passa: Recife. Na capital pernambucana, a emparedada se tornou um mito, uma lenda urbana que faz parte do imaginário popular e que há mais de um século é perpetuada principalmente pela oralidade. Segundo Lucilo Varejão Filho (2013), em seu prefácio à 4ª edição do romance, *A emparedada da Rua Nova* é um livro mítico da literatura pernambucana, ainda que o mito tenha superado por muito o alcance da obra literária. Ele prossegue:

Sem ter alcançado uma repercussão propriamente nacional (Sílvio Rabelo diz que o seu autor “é um caso típico da glória da província”), o romance permaneceu vivo – talvez devido à dramaticidade dos fatos de que pretende ser a simples transposição literária – na lembrança de grande número de pernambucanos. Nem todos talvez sejam capazes de identificar o seu autor, mas o conhecimento da existência do romance pertence a essa massa comum de informes acumulados que constitui a cultura mediana do pernambucano (VAREJÃO FILHO, 2013, p. 22).

Em seu prefácio, o ensaísta articula *A emparedada* à tradição dos romances de sensação franceses, ao drama shakespeariano e até à tragédia grega, mas em nenhum momento faz menção ao seu caráter histórico. É apenas Anco Márcio Tenório Vieira, no prefácio à 5ª e mais recente edição, que irá defender a qualidade do romance enquanto “fonte documental dos costumes e

dos modos de ser daqueles que viviam no Brasil do Segundo Império, particularmente, no Recife” (VIEIRA, 2013, p. 13).

Beatriz Curia (1983), em seu estudo acerca do romance *Amalia*, do argentino José Mármol, traça alguns parâmetros para definir uma obra como ficção histórica. Uma vez que *Amalia* e *A emparedada* compartilham a pouca distância entre a data de publicação e a época pretérita que se pretende figurar, esses parâmetros servem também a esta, a saber:

- Porque o autor queria que fosse histórico;
- Porque é presidido por uma visão historicista;
- Porque o mundo configurado é passado;
- Porque Mármol narra [...] com uma perspectiva histórica;
- Porque o público lê e leu como histórico.

(CURIA, 1983, p. 8)³.

Excetuando questões hermenêuticas que fogem à literatura, como a intenção do autor, o único critério que *A emparedada da Rua Nova* não atende diz respeito à recepção. Ainda que seu público, nas quatro reedições ao longo do último século, tenha acompanhado a trama menos por sua historicidade que pelas reviravoltas folhetinescas e pela curiosidade mórbida incitada pelo destino da moça emparedada, o romance é presidido por uma visão historicista; o mundo nele figurado é pretérito; e sua narrativa é feita a partir de uma perspectiva histórica – que excede o mero uso dos tempos verbais. No mais, o mundo figurado no romance é anterior à época de publicação por mais ou menos duas décadas; Vilela narra de uma perspectiva histórica, fazendo sempre um contraponto entre o ontem, época representada, e o hoje, época da

³ Tradução nossa. No original: -porque el autor la ha querido histórica; -porque la preside una visión historicista; -porque el mundo configurado es pretérito; -porque Mármol narra, rasgo capital, con una óptica histórica; -porque el público la lee y la ha leído como histórica.

publicação; e tudo isso constrói, ao fim e ao cabo, a visão historicista do romance.

Todavia, para além de tudo isso, nossa hipótese é que o principal motivo pelo qual *A emparedada da Rua Nova* se configura como um romance histórico é sua pretensão de revelar a totalidade do processo social e histórico da época retratada: o Recife na década de 1860. A busca do romance – enquanto forma literária – pela totalidade, tal como a virtude do romance histórico pós-século XVIII em figurar de maneira total um determinado estágio do processo histórico da sociedade humana são objetos da teoria de Györgi Lukács (2000; 2011), destrinchados em suas obras seminais para a teoria literária: *A Teoria do romance e O romance histórico*.

Em vista disso, o objetivo do presente estudo é analisar, a partir da perspectiva lukacsiana, de que forma *A emparedada da Rua Nova* mobiliza aspectos formais e temáticos para alcançar a “totalidade do objeto” ao retratar, com riqueza em detalhes e minúcias, a cidade do Recife durante a década de 1860: seus habitantes, seus costumes, modos de vida, vícios, virtudes e como eles estão intrinsecamente condicionados pela realidade histórica em que estão inseridos. Objetivamos também relacionar a construção do romance de Vilela a um conceito da estética hegeliana tomado de empréstimo por Lukács (2011): a “totalidade do movimento”. Contudo, a aplicação da categoria à obra estudada é um pouco mais elusiva, visto que tanto Hegel quanto Lukács concebem a “totalidade do movimento” como uma característica intrínseca à forma dramática, não à grande épica de que faz parte o gênero romance.

2 LUKÁCS E A TOTALIDADE: O MODUS OPERANDI DA FORMA ROMANESCA

Para György Lukács (2011), a grande épica – epopeia e romance – retrata o mundo objetivo exterior, isto é, tem um compromisso com a representação da realidade. A vida interna do homem é apresentada apenas até o ponto em que

seus sentimentos e pensamentos se mostram, em obras e ações, em uma correlação visível com essa realidade objetiva e externa. Seria este o traço decisivo a separar a épica e a dramática dos gêneros líricos, immanentemente voltados para o interior do ser. Afunilando um pouco mais suas teorizações, o autor aponta para uma certa distinção entre os próprios gêneros da grande épica. Segundo ele, epopeia e romance diferem de todos os outros subgêneros da épica por traçarem – ou pretenderem traçar – um retrato total da realidade objetiva (LUKÁCS, 2000). Isso os distanciaria, por exemplo, da novela e do conto. Ambos se distinguem, inclusive, entre si:

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 59)

Esta pretensão de retratar a totalidade da vida, para Lukács (2011), estaria evidente nos modos de figuração dos gêneros épicos, nos interessando aqui, especificamente, o romance. Toda a estrutura artística do gênero e sua concentração formal voltada ao espelhamento artístico dos traços essenciais da realidade objetiva seriam dedicados à busca pela totalidade. Todavia, essa não seria apenas uma questão formal dos gêneros épicos, mas tocaria também seu conteúdo. Para retratar a vida em sua totalidade, seria necessária também uma apreensão dos contextos legítimos essenciais da vida. Tais traços essenciais e legítimos, contudo, não seriam o suficiente para outorgar a uma obra de arte o alcance da totalidade. Não basta apenas replicar a realidade objetiva tal como é,

não basta o mero conhecimento dos contextos essenciais. Esses traços essenciais, esses aspectos constitutivos mais importantes da vida, têm de aparecer em uma nova imediaticidade, criada pela arte, como traços e conexões pessoais únicos de homens concretos e situações concretas. [...] Essa produção de uma imediaticidade

artística nova, essa reindividualização do universal no homem e em seu destino é justamente a missão da forma artística. (LUKÁCS, 2011, p. 119).

Mesmo lançando mão de vários requisitos essenciais à forma artística para que possa alcançar o retrato da totalidade da vida, Lukács (2011) tem, em relação a eles, importantes ressalvas. A proximidade entre a forma romanesca e a vida não significa, necessariamente, que o romance deverá copiar a realidade empírica tal como é, não significa sequer que ele seja capaz de tal façanha. O realismo enquanto modo de figuração não seria, pois, elemento inato ao romance. Além disso, para o autor, mesmo o mais perfeito e acabado romance forneceria, em sua extensão limitada, apenas “uma pequena parte evanescente da incomensurável realidade social de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 173).

Portanto, a figuração literária resulta sempre em um recorte, um fragmento incompleto em si, de maneira que o espelhamento artístico da infinitude da vida não deve ser, em hipótese alguma, mensurado em termos quantitativos, mas qualitativos. O romance, mesmo o realista-naturalista⁴, não se propõe, pois, a reproduzir de forma verossímil um simples recorte da vida, mas quer antes – com sua caracterização de uma parte limitada da realidade, por mais vasta que possa ser a riqueza descritiva do mundo figurado – despertar no leitor a impressão da totalidade do processo da vida.

Os problemas formais do romance surgem justamente do fato de que todo espelhamento da realidade objetiva é necessariamente relativo. Ao romance é incumbido o posto de despertar uma impressão imediata da extensa abundância da vida, da complexidade e dos elusivos detalhes de seus caminhos de desenvolvimento, de seus movimentos incomensuráveis, sem que possa

⁴ O romance naturalista é comparado por Lukacs ao mito de Sísifo. Tal como a rocha de Sísifo volta à base da montanha ao fim do dia, a pretensão de realismo do escritor naturalista seria sempre fugidia pelo fato de que a totalidade do mundo a ser espelhado pela arte sempre se perde em sua transição para a forma artística (LUKÁCS, 2011, p. 174).

fazê-lo de maneira totalmente objetiva. Para Lukács (2011, p. 118), é axiomático que “por princípio, a totalidade real, substancial, extensiva e infinita da vida só pode ser reproduzida pelo pensamento de modo relativo”. Complementa o autor que,

no espelhamento artístico da realidade, essa relatividade recebe uma forma peculiar. Pois, para ser arte, esse espelhamento jamais pode trazer em sua manifestação a marca dessa relatividade. Um espelhamento puramente intelectual dos fatos ou leis da realidade objetiva pode admitir abertamente essa relatividade, e deve até fazê-lo, pois, se uma forma de conhecimento se pretende absoluta e ignora o fator dialético da reprodução apenas relativa, isto é, incompleta da infinitude da realidade objetiva, resulta necessariamente em uma distorção da imagem, em algo falso. Na arte, a coisa é totalmente diferente. É evidente que nenhum ser humano figurado na literatura pode conter a riqueza infinita e inesgotável dos traços e exteriorizações que a vida contém. Mas a essência da figuração artística consiste precisamente em que esse retrato relativo e incompleto funcione como se fosse a própria vida, e até como uma vida mais elevada, intensa e viva que aquela da realidade objetiva (LUKÁCS, 2011, p. 118).

É buscando compreender o problema da forma e diferir as maneiras pelas quais os gêneros literários buscam transpor a barreira da relatividade para alcançar a totalidade do processo vital que Lukács toma emprestados dois conceitos da estética hegeliana, pois, para ele, a “estética clássica alemã, que foi certamente pioneira [...], deu um tratamento verdadeiro a essas questões, penetrando no essencial” (LUKÁCS, 2011, p. 119): são eles: “totalidade do objeto” e “totalidade do movimento”. Essas terminologias estão presentes, também, nos *Cadernos sobre a dialética de Hegel*, de Vladimir Lenin, autor com o qual Lukács partilhava grande afinidade intelectual e ideológica.

A “totalidade do objeto” é a coerência do objeto figurado na literatura para com seu “solo substancial”, isto é, a realidade objetiva empírica. Na grande épica – o que inclui o romance – esse solo substancial nunca deve ser mero pano de fundo decorativo ou instrumento de condução narrativa. A totalidade do objeto parte do preceito de que é impossível retratar a sociedade humana de

maneira total se não forem retratadas as bases que a cercam e o seu ambiente material. Portanto, a exigência de que o romance tenha de figurar a totalidade dos objetos que retrata significa, em outras palavras, a exigência de “um retrato da sociedade humana tal como ela se produz e se reproduz cotidianamente em seu processo de vida social” (LUKÁCS, 2011, p. 120).

A “totalidade do movimento”, por outro lado, concentra-se em um centro bem definido e inequívoco: o conflito dramático. Ao passo que a “totalidade do objeto”, na grande épica, é alcançada através de “momentos significativos que são figurados como partes, como elementos de uma totalidade mais ampla, extensa e abrangente, em seu complexo processo de gênese e crescimento” (LUKÁCS, 2011, p. 159), figurada por movimentos lentos e intrincados que simulam e espelham a complexidade da vida social, a “totalidade do movimento”, comum ao drama, seria alcançada através de um número conciso de personagens, cenas e objetos cênicos. Para Lukács (2011), estes elementos formariam um sistema totalmente fechado, que, em sua dialética, esgota todos os possíveis posicionamentos humanos acerca do conflito dramático. Seria

por meio dessa riqueza psicológica das partes em luta, agrupadas em torno do conflito, e dessa totalidade exaustiva com a qual, completando-se mutuamente, elas espelham todas as possibilidades desse conflito vital, que surge a “totalidade do movimento”. [...] Concentrando o espelhamento da vida na figuração de um grande conflito, agrupando todas as manifestações vitais em torno desse conflito e fazendo-os viver apenas nessa relação com o conflito, o drama simplifica e generaliza os possíveis posicionamentos dos homens em relação a seus problemas vitais. A figuração é reduzida à representação típica dos posicionamentos mais importantes e característicos dos homens, àquilo que é indispensável para a configuração dinâmica e ativa do conflito (LUKÁCS, 2011, p. 121-122).

Os “posicionamentos” a que o autor se refere seriam “as grandes tendências e os grandes movimentos humanos e morais” (LUKÁCS, 2011, p. 121), “aqueles movimentos morais e psicológicos nos homens que provocam o

conflito e sua resolução” (LUKÁCS, 2011, p. 122), ou seja, diferentes pontos de vista e construções psicológicas pelas quais os personagens do drama incitam e desenvolvem o conflito dramático, espelhando os conflitos humanos e sociais da realidade objetiva. Enquanto a “totalidade do objeto” permite um modo de figuração mais expansivo que comporta a “infinidade confusa da vida” (LUKÁCS, 2011, p. 59), para a “totalidade do movimento”, concisão é a chave. Toda personagem ou mesmo todo traço psicológico de uma personagem que ultrapasse a necessidade dialética do conflito deve ser evitado, sob pena de cair em tautologias.

Mesmo que, em *O romance histórico* (1955), Lukács (2011) defina a “totalidade do movimento” como característica intrínseca ao drama, o próprio autor, noutras obras, reconhece o crescente entrelaçamento entre os princípios épicos e dramáticos nas formas literárias modernas desde o *Fausto* (1808) de Goethe. No drama do autor weimariano, Lukács enxerga a “forma mais concisa e paradoxal” da dualidade épico-dramático, mas atesta que tal dualidade é a tônica do romance pós-setecentista e vê no elemento dramático um “importante sinal distintivo do novo romance em oposição àquele do século XVIII” (LUKÁCS apud ARAÚJO, 2016, p. 63).

Araújo (2016), em *Georg Lukács e o espectro do realismo*, aponta que a inserção do elemento dramático no romance é um advento de Walter Scott, a quem Lukács (2011) atribui a criação do grande romance histórico moderno. Isto tem relação direta com uma das principais razões que levam Lukács a congratular o romance histórico de Scott e destacá-lo de seus predecessores: o fato de as particularidades psicológicas das personagens – isto é, seus “posicionamentos, ou ainda, “movimentos” – derivarem da especificidade histórica de seu tempo.

Na perspectiva lukacsiana, o real romance histórico surgiu no início do século XIX⁵. O solo social e ideológico que outorgou o surgimento do romance histórico scottiano e seus legatários foi a revolução francesa juntamente à virada iluminista. Esses dois marcantes acontecimentos teriam propiciado uma “ascensão consciente do historicismo”. Em vários países como França, Inglaterra e Alemanha, houve uma tomada de consciência histórica por parte de escritores e intelectuais, o que originou, além do romance histórico, o drama histórico de Goethe e os escritos de Lessing a defender a íntima relação entre o literato e a história (LUKÁCS, 2011, p. 36).

Tudo o que havia até o século XVIII, em termos de ficção histórica, seriam romances de temática histórica ou cuja roupagem histórica não tinha importância central para o desenvolvimento da trama ou para os elementos nela figurados, além de adaptações de histórias e mitos antigos na Idade Média (LUKÁCS, 2011, p. 34). Nesse sentido, nos romances “históricos” anteriores ao século XIX, não só a psicologia das personagens, mas também os costumes retratados eram inteiramente da época do escritor. A título de exemplo, Lukács cita *O castelo de Otranto* (1764), romance gótico do britânico Horace Walpole que, tal como seus sucessores da tradição gótica, vislumbrava no passado apenas sua excentricidade bárbara e seus mistérios encobertos pela névoa do tempo.

A grande inovação determinante do romance histórico de Scott é sua dedicação ao “elemento especificamente histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 33): a “verdade” histórica na descrição ficcional da realidade e também – talvez até principalmente – na determinação historicamente ancorada das psiquês dos personagens, de seus costumes, atos, anseios. Ainda que a existência de uma “verdade” histórica uma seja amplamente questionada pela historiografia

⁵ Lukács (2011) define *Waverly* (1814) de Walter Scott como marco inicial do verdadeiro romance histórico.

contemporânea, compreendemos da conceituação de Lukács que um legítimo romance histórico deve, a rigor, ser dotado de verossimilhança social e psicológica em relação aos elementos históricos que pretende figurar. Em outras palavras, deve haver uma forte dedicação à representação da “totalidade do objeto” e, também, uma certa “totalidade do movimento” ao escrever personagens inscritos em um processo histórico. Esse equilíbrio teria sido alcançado *a priori* por Walter Scott, outorgando-lhe o epíteto de pai do romance histórico moderno.

3 A EMPAREDADA DA RUA NOVA: UM ROMANCE HISTÓRICO-NATURALISTA-DE-FOLHETIM

Hoje um mito ou lenda urbana que faz parte do imaginário popular da cidade do Recife, a história da garota emparedada pelo pai num casarão da Rua Nova, centro da cidade, foi publicada em livro pela primeira vez em 1886. De autoria do pernambucano Joaquim Maria Carneiro Vilela (1846 – 1913), *A emparedada da Rua Nova* foi publicado primeiramente pela Typographia Central do Recife, mas não caiu nas graças do público leitor até sua reedição em formado folhetinesco, veiculada nas páginas do Jornal Pequeno – também do Recife – entre 1909 e 1912. Mendonça (2008) justifica esse sucesso tardio pelas páginas do folhetim por conta da composição do romance de Vilela, que era extremamente favorável às páginas de variedades: capítulos curtos e sucintos, numerosos, recheados de ação e de mistério.

Dividido em duas partes e um longo epílogo, o romance conta a história de uma série de personagens residentes do centro do Recife, ainda que pertencentes a classes sociais bastante díspares; mas antes que as urdiduras da trama se desenrolem e levem ao emparedamento da jovem Clotilde, tudo começa com uma notícia, aliás, uma notícia real. Nela, lê-se:

“QUEM SERÁ? – No dia 20 do corrente e dentro de umas capoeiras em terras do Engenho Suaçuna, distrito de Jaboatão, foi encontrado já em estado de putrefação o cadáver de um homem branco, tendo uma facada sobre o peito esquerdo. [...] Segundo se supõe, o infeliz fora assassinado para ser roubado, visto que não se lhe encontrou dinheiro algum, e ele o tinha quando fora comprar estes últimos objetos. (VILELA, 2013, p. 36)

Segundo o prefácio de Anco Márcio Vieira (2013) à 5ª edição do romance, o fato descrito na notícia de fato ocorreu e foi noticiado no Diário de Pernambuco no dia de 23 de fevereiro de 1864 – cerca de duas décadas antes da data de publicação. A partir do mistério engatilhado pelo aparecimento do cadáver desconhecido, Vilela conduz o leitor por uma trama que mescla as traições e triângulos amorosos do folhetim às investigações e reviravoltas inesperadas do romance policial. Somos apresentados primeiramente ao comerciante português Jaime Favais e ao seu sucinto núcleo familiar: D. Josefina, a esposa fiel e casta; Clotilde, a filha mulata acometida pelos vícios da miscigenação; Antônio Braga, o sogro comendador de quem herdou a fortuna e o comércio; e o sobrinho João Paulo, que lhe almeja os bens e a mão da filha.

Ao redor do núcleo burguês gira uma série de outros personagens de castas menos favorecidas, os quais estão sempre prestando serviços ou favores aos mais poderosos, bem como realizando com as próprias mãos o serviço sujo em nome deles. Compondo este núcleo heterogêneo e plural estão o Jereba, o Zarolho, Bigode de Arame, Calu, Marocas e outros. Como se pode perceber, esses personagens raramente são referidos por nomes de batismo, Vilela prefere atribuir-lhes apelidos chulos e populares. Sobre esse segundo agrupamento de personagens subservientes – tanto em termos sociais quanto em termos narrativos, Varejão Filho (2013) comenta:

Em torno a esse núcleo familiar e como que atraídos pela podridão moral que dele emana, volteiam figuras menores, mas nem por isso menos importantes, pois serão os instrumentos da tragédia, do fatum, da mão cega do Destino: Zarolho, Bigode de Arame, Jereba ou

Zé Romão – simples comparsas, mas com definidas atribuições no encaminhamento e na precipitação dos acontecimentos (VAREJÃO FILHO, 2013, p. 23).

Transitando entre os dois polos está a excêntrica figura de Leandro Dantas, um *bonvivant* baiano, filho da meretriz Calu, que vive de trambiques e percorre os salões festivos da burguesia se envolvendo com as esposas dos comerciantes, políticos e aristocratas. É em seus encontros amorosos com Celeste, cônjuge de um senhor de engenho e amiga da família Favais, que Leandro desperta a atenção de mãe e filha: tanto D. Josefina quanto Clotilde se apaixonam perdidamente pelo vigarista. Contudo, para a infelicidade das moças, o amor de Leandro tem prazo de validade curto. Sua verdadeira paixão é a conquista, o jogo de sedução. No decorrer do romance, ele flerta com as três senhoras e, tão logo as tem na palma da mão, parte imediatamente para a próxima empreitada amorosa. Trata-se, como aponta Mendonça (2008), de um comportamento digno do mito de Don Juan, um “Don Juan da Rua Nova”.

Em virtude dos múltiplos triângulos e quadriláteros amorosos cujo vértice é Leandro Dantas, a trama d’*A emparedada* descamba para o trágico capítulo após capítulo. Em consequência de uma sucessão de traições de alcova, chantagens, descobertas por trás das portas, ambições e amores tempestuosos, o comendador Jaime Favais descobre a paixão de sua esposa e filha pelo mesmo homem. D. Josefina enlouquece quando sua desonra chega aos ouvidos do marido e do pai. Sua loucura acarreta na morte de Antônio Braga, seu pai, por doença. Clotilde, grávida, é emparedada viva pelo desonrado Jaime num banheiro aos fundos do casarão na Rua Nova. Leandro, por sua vez, já havia sido morto no início da trama e é seu o cadáver desovado no engenho Suaçuna que desencadeia o principal conflito do romance.

Como aponta o prefácio de Vieira (2013), *A emparedada* é uma obra que encerra o espírito intelectual da Geração de 70, mesmo por isso, seu objetivo

último é denunciar as mazelas sociais, políticas, econômicas e culturais da sociedade recifense. As ideias dessa geração, ancoradas pelas recentes descobertas nos campos médico e científico, se voltavam para o positivismo, o evolucionismo social e o determinismo. Esse ânimo cientificista que contagiava não apenas as ciências exatas, mas também as humanas e as letras, “subordinava ou domava a fantasia da ficção à “objetividade científica”” (VIEIRA, 2013, p. 11). Em vista disso, Carneiro Vilela tenta explicar pela via naturalista as vicissitudes dos personagens que transitam pela Rua Nova. Tem culpa no cartório o sangue mulato, que é a causa da personalidade tempestuosa e arredia de Clotilde, da malandragem do Jereba e da promiscuidade de Calu, Marocas e Celeste; há ainda as explicações psiquiátricas para a histeria feminina e para o furor uterino, causador das inúmeras traições de alcova comuns à burguesia entediada da época.

Todavia, provavelmente *A emparedada* não teria sido alçada ao patamar de lenda urbana, tampouco teria sido reeditada sucessivamente ao longo dos últimos dois séculos se fosse apenas mais um romance de tese. Meyer (1996) e Vieira (2013) concordam que, sem sua estrutura folhetinesca, a obra provavelmente não teria perdurado, e completam:

Mas nasceu um autor, salvou-se um esqueleto: a exceção honrosíssima fica por conta de um escritor e jornalista pernambucano, Carneiro Vilela, autor de um excelente romance-folhetim, de tema regionalista e escrita folhetinesco-policia. Grande, grosso cativante livro como sói ao gênero: *A Emparedada da Rua Nova* (MEYER, 1996, p. 310).

O sopro de vitalidade que, ainda hoje, *A emparedada da Rua Nova* promove naqueles que leem as suas páginas – o que a leva a ser reeditada e, a cada reedição, ter os seus volumes esgotados –, passa pelos ingredientes que a compõem: seja na sua forma, na sua estrutura narrativa e nos temas abordados; seja como fonte documental dos costumes e dos modos de ser daqueles que viviam no Brasil do Segundo Império, particularmente, no Recife. E quais são esses ingredientes formais, estruturais e temáticos? Primeiro, a forma do romance-folhetim; segundo, a estrutura do romance policial; terceiro, a figura de um sedutor compulsivo (Leandro Dantas), ao modo de Don Juan; quarto: crimes, traições maritais e

descrições minuciosas do cotidiano social, político, religioso, e dos preconceitos sociais, linguísticos e de raça do seu tempo (VIEIRA, 2013, p. 13).

Ademais, além de um romance de tese naturalista, folhetinesco e policial – além de outras categorizações que sua vastidão formal e temática pode proporcionar com o devido escopo de análise –, *A emparedada da Rua Nova* é, ainda, um romance histórico. Ainda que o recuo entre o tempo de publicação e o tempo da narrativa seja de apenas duas décadas, há uma grande preocupação de Carneiro Vilela em traçar um retrato fidedigno não apenas dos costumes sociais e culturais da época figurada – a década de 1860 no Recife –, mas também das vicissitudes sociais e até psiquiátricas dos homens e mulheres que nela viveram. Sua pena logra tanto a descrição arquitetônica e paisagísticas do centro do Recife e do vilarejo de Jaboatão dos Guararapes quanto a descrição minuciosa das mazelas psicossociais que culminam na tragédia do emparedamento de uma jovem moça grávida pelas mãos do próprio pai.

Em outras palavras, o romance histórico de Carneiro Vilela, como os demais desde Walter Scott, visa a alcançar a totalidade do processo vital por meio do espelhamento de uma realidade histórica objetiva. Nesse sentido, todos os artifícios formais, narrativos, temáticos de que o autor lança mão, da estrutura folhetinesca às explicações científicas, culminam para a consecução da “totalidade do objeto” e, em certa medida, da “totalidade do movimento”.

4 TIJOLO POR TIJOLO, A TOTALIDADE

Para tratar da amplitude de detalhes e minúcias pela qual *A emparedada da Rua Nova* busca alcançar a totalidade da realidade histórica que retrata, é preciso proceder por partes. Com isso em mente, a análise será dividida em dois momentos: no primeiro, nos debruçaremos sobre a “totalidade do objeto”; no segundo, sobre a “totalidade do movimento”.

Em relação à “totalidade do objeto”, não há melhor ponto de partida para iniciarmos a análise que a notícia que é também ponto de partida para a trama do romance. Como citado na seção anterior do artigo, *A emparedada da Rua Nova* abre, em seu primeiro capítulo, com a repercussão ficcional de uma notícia real veiculada pelo *Diário de Pernambuco* na terça-feira, 23 de fevereiro de 1864. Funcionando como um elo entre realidade histórica e ficção, a notícia do misterioso cadáver encontrado em Jaboatão dos Guararapes atribui à trama o que Lukács (2011) defende como a coerência do objeto figurado na literatura para com seu “solo substancial” – a realidade objetiva. Ao ficcionalizar um fato verídico acontecido décadas antes da primeira publicação de seu romance, Carneio Vilela “[nos leva] a crer que a narrativa que estamos a ler é verdadeira por se apoiar em testemunhos documental e oral”, como aponta o professor Anco Márcio Vieira (2013, p. 15). Ele complementa: “Do mesmo modo que um texto não ficcional se firma em um referente, pois [...] se plasma na realidade empírica, a narrativa de *A emparedada* também busca fontes documentais que lhe fundamentem” (VIEIRA, 2013, p. 15).

Ainda que o desenrolar do mistério em torno do cadáver e do Engenho Suaçuna, onde foi encontrado, aconteça inteiramente no campo da ficção, fica estabelecido já nas primeiras páginas do romance que aquela é uma história de fortes pretensões a um retrato fidedigno e total da época mimetizada. Do contrário, não haveria sentido que Carneiro Vilela realizasse tamanho trabalho de pesquisa documental para fundamentar sua figuração. A pretensão de contar uma história verídica é marca característica do discurso do narrador, que diversas vezes interrompe o prosseguir da trama para reforçar a veracidade do que está contando.

Fosse qual fosse, porém, a verdade, o que é certo é que estas e outras versões enchem a cidade. Qual delas é a verdadeira, verá o leitor no decurso deste romance (VILELA, 2013, p. 35).

Justamente a uma destas casas vamos conduzir o leitor; unicamente porém, como escrevemos um romance real e verídico, não declaramos aqui, por escrúpulo bem entendido e por conveniências que todos compreenderão, nem o gênero de negócio nem o número dessa casa (VILELA, 2013, p. 46).

Como, porém, ainda assim, ficariam obscuros muitos pontos desta história, aliás, verídica, temos de nos remontar a uma época mais remota e entrar na narrativa de fatos que têm íntima ligação com o que se tem passado, e que são como que a causal de todos os acontecimentos que fazem objeto do presente episódio [...] (VILELA, 2013, p. 213).

Ademais, *A emparedada* é um romance que demonstra uma forte visão histórica e cuja narrativa é calcada numa perspectiva que enxerga as transformações físicas, sociais e culturais da cidade do Recife e de seus moradores como um processo histórico. Em diversos momentos, o narrador conta a história desse sobrado ou daquela praça por onde os personagens transitam e as intrigas se desenvolvem. Pode-se destacar um excerto que trata da história da Rua Nova, cenário principal da trama e quase um personagem vivo desta.

A rua, que antigamente se chamava Nova e que hoje, graças ao crisma municipal, concorre para perpetuar o nome de um dos mais valentes soldados do nosso exército – o Barão da Vitória, – além de ter sido sempre, como ainda hoje é, uma das principais artérias da cidade, onde se fixou o comércio e por onde quotidianamente deslizava a lavoura representada por uma fileira não interrompida de cargas de algodão e de açúcar, tem tido também as suas horas de celebridade e tem sido testemunha de fatos que nem honram a civilização, nem abonam muito a humanidade (VILELA, 2013, p. 38, grifo nosso).

Ainda que muitos dos comentários do narrador sejam voltados para as ferrenhas críticas aos costumes e aos vícios da burguesia recifense – conforme o trecho grafado na citação acima –, que são a tônica de todo o romance, outros dizem muito mais respeito à descrição minuciosa da realidade histórica e revelam, através de acontecimentos reais, parte do processo histórico de

transformações sociais e culturais no Recife. É contado, por exemplo, como o cadáver do revolucionário João de Souto Maior foi exposto na Rua Nova após uma tentativa de assassinato do então governador de Pernambuco, Luiz do Rego. A arquitetura de época também é descrita em detalhes, com suas calçadas ladeadas “de elegantes, vistosas e bem sortidas casas de comércio” (VILELA, 2013, p. 45).

Outros dois espaços que são descritos minuciosamente em suas arquiteturas e paisagens históricas são o vilarejo de Jaboatão:

Jaboatão não era então o que é hoje. Não tinha sido ainda elevada à categoria de cidade e – o que mais é – à de comarca especial. Por entre a sombra de suas matas pitorescas não tinha ainda a locomotiva rasgado novos caminhos à civilização e ao progresso, e nem substituído o rumorejar suave dos arvoredos, o ciciar dos canaviais e o cascalhar poético das cachoeiras pelo barulho prosaico das oficinas e pelo silvo agudo e estridente do vapor. A praça, como as ruas que o carro havia atravessado, estava completamente deserta (VILELA, 2013, p. 125).

E o centro da cidade do Recife: bairros da Boa Vista e do Recife.

No tempo em que se passava esse verídico episódio, era o beco das barreiras uma viela estreita e lamacenta, que ia da Rua do Cotovelo, hoje Visconde de Goiana, para um braço do Rio Capibaribe, que serve de caminho marítimo a umas Olarias, e para uns terrenos pantanosos e alagados, cobertos de mangues, que davam para os fundos do Hospital Pedro II. Era um lugar de má fama e de perigosíssima abordagem, onde se abarracava essa população heterogênea, formada de mulheres de soldado, de maridos de prostituta, de ladrões noturnos e de indivíduos de todas as espécies e profissões inconfessáveis. Esse lugar prestava, no Bairro da Boa Vista, os mesmos serviços que prestavam, no do Recife, – Fora de Portas, e em S. José, – a Cabanga. Era um viveiro de capangas e de malfeitores, e só tinha nisto uma rival: a Rua do Cisco, lá para as bandas do Campo Verde, entre a Soledade e os fundos da antiga Faculdade de Direito, à Rua do Hospício. (VILELA, 2013, p. 363).

Durante o romance, também é comum que o narrador trace paralelos entre o Recife do passado – época retratada no romance – e do presente – época de escrita da obra, evidenciando por marcas na superfície do texto sua perspectiva historicista conforme sugere Beatriz Curia (1983). Essas comparações trazem explicitamente comentários não apenas acerca das mudanças físicas e arquitetônicas da cidade, mas também da degradação moral arraigadas no processo histórico. Citamos uma delas: “Fosse hoje um tal fato e por quaisquer trinta dinheiros, o corpo, o nome, a família, [...], tudo que pertencesse àquele morto seria revelado [...] sem grandes demoras [...]. Antigamente, não. Outros tempos, outros costumes!” (VILELA, 2013, p. 38). Outras possuem um tom notadamente pessimista e dão a entender que ambos os momentos da história recifense eram igualmente ruins. Sobre a classe política provinciana, comenta-se: “ocupados uns no gamão, outros no voltarete, e outros finalmente na resolução de alguns problemas intrincados da política de então, que é a mesma de hoje e que será a mesma de amanhã, desgraçadamente!” (VILELA, 2013, p. 293).

Fazem parte da figuração do Recife na década de 1860 também os costumes provincianos da população, sobretudo da classe burguesa e, em menor grau, da classe subalterna. Como afirma Vieira (2013), o romance é rico em narrar o cotidiano da cidade do Recife: o trajar dos ricos e dos pobres, das senhoras e dos rapazes, os bailes, as festas, os comércios, as tabernas. Os costumes burgueses são responsáveis não apenas por determinados momentos-chaves para o andamento da trama e para o desenlace do conflito, mas também por dar a tônica da psiquê e das atitudes de certos personagens. A “totalidade do objeto” se revela à medida que os hábitos e ritos culturais socialmente ancorados daqueles homens e mulheres têm forte impacto em suas maneiras de pensar, agir e se relacionar. Isso corrobora com o que aponta Lukács sobre as virtudes do romance histórico pós-Walter Scott: figurar “o amplo retrato dos

costumes e das circunstâncias dos acontecimentos” (LUKÁCS, 2011, p. 47) e “dar vida humana a tipos sociais históricos” (LUKÁCS, 2011, p. 51).

O narrador, em mais de uma ocasião, revela abertamente que “escrevendo essa história, temos o dever de dar uma ideia, senão exata, ao menos aproximada dos nossos costumes” (VILELA, 2013, p. 329). Entre os costumes figurados no romance com riqueza em detalhes e pormenores, podemos destacar: os bailes nos palacetes dos novos-ricos; as noites de flerte e cultura no Teatro de Santa Isabel, as relações entre senhores; escravos e libertos; as jogatinas e bebedeiras nos bairros pobres e marginais da cidade, como os Coelhos; os dialetos e idioletos frutos da mescla entre o português, as línguas indígenas e africanas⁶; as conversas nos bancos laterais da ponte que liga o bairro da Boa Vista ao de Santo Antônio, “onde se sentavam, desde as ave-marias, os velhos críticos da terra que tesouravam sem piedade a vida dos seus semelhantes” (VILELA, 2013, p. 204).

Todavia, como mencionado acima, são dois os ritos da burguesia recifense da década de 1860 que possuem grande relevância para o desenrolar da trama d’*A emparedada*: as férias de verão nos arrabaldes longe do centro da cidade e a festa de Nossa Senhora da Saúde no bairro do Poço da Panela. Sobre aquele, o narrador revela ser um costume burguês, reservado àqueles que tinham como manter uma casa de veraneio, a fuga, durante as férias, para o silêncio remansoso de bairros ainda não urbanizados à época; diz ele:

Em 1862, o arrabalde, que a moda havia consagrado e para onde emigrara quase toda a população da capital, foi o Monteiro. Como, porém, o número de suas casas não era suficiente para conter todos os fugitivos da calma e todos os amantes mais ou menos fiéis das águas do Capibaribe, os outros arrabaldes e lugarejos circunvizinhos haviam obtido suas concessões vantajosas e reuniam em seu seio grande cópia de famílias. Entravam nesse número dos arrabaldes

⁶ Em seu prefácio, Anco Márcio Vieira cataloga alguns dos termos coloquiais mais presentes no romance, a saber: “fornaditas” (pessoa almoçada), “calisito do Porto”; “bost’ardes” (boa tarde), “oxente”, “s’outro dia”, “alamão”.

favorecidos o Poço da Panela, a Casa Forte, o Caldeireiro e Apipucos (VILELA, 2013 p. 209).

Dois desses arrabaldes são cenários onde ocorrem importantes eventos para a trama. No Monteiro, onde está localizada a casa de veraneio da família Favais e da família de Celeste, D. Josefina cai nos encantos de Leandro Dantas e tem com ele seus primeiros encontros adúlteros. É lá também que Leandro, inadvertidamente, desperta a paixão na jovem Clotilde, filha de sua amante. No Poço da Panela, durante o hasteamento da bandeira de N. S. da Saúde, acontece o climático desenlace da trama, no qual a traição de Josefina é descoberta pela família de Leandro e o comendador Jaime Favais conhece aquele que virá a ser seu fiel capataz e ordenado dos crimes que porão fim à história: o venal Zarolho.

Faz-se necessário ressaltar novamente como os costumes, os ritos e o cotidiano da época influenciam diretamente nos modos de pensar e agir dos personagens de *A emparedada da rua nova*. As características individuais e peculiares de seu caráter são postas, como aponta Lukács (2011), em uma relação muito complexa e viva com o tempo em que vivem. Jaime Favais, o vingativo e desalmado pai e marido, age como age pela certeza da impunidade. Seus crimes resultam, quase sempre, da conivência dos agentes da lei e da subserviência da classe subalterna; são sempre estes a levar a cabo o trabalho sujo. Confiante em seu status de homem acima da lei, resultado de suas posses e de seu prestígio social, Jaime mente, omite, manipula e mata com pouco ou nenhum remorso. Só demonstra medo nos momentos em que está em vias de ser pego, como quando o delegado de Jaboaão desconfia de sua relação com o Zarolho e o cadáver. Contudo, para sua felicidade, “o delegado, apenas soubera da qualidade e da posição social do Comendador, começara a tratá-lo com toda a deferência e obsequiosidade” (VILELA, 2013, p. 139), logo descartando sua suposta culpa.

Outro que possui características muito marcadamente condicionadas pela realidade histórica é o comendador Antônio Braga. Quando intimado pela polícia, o sogro de Jaime Favais se surpreende, afinal, deveria estar acima desse tipo de baixeza. “Não se é chamado à polícia impunemente. E este vexame torna-se ainda maior quando quem o sofre [...] se acha colocado numa dessas posições respeitáveis e elevadas, que, parece, devem pô-lo a coberto de tais intimações” (VILELA, 2013, p. 107). Por sua vez, D. Josefina, esposa de Jaime e filha de Braga, possui um orgulho tamanho de sua condição social que a leva a desdenhar da profissão de seu marido. Seu pai, que antes de se tornar comendador e agiota era um simples mascate imigrado de Portugal, fez fortuna com o comércio e deixou a gerência de suas lojas, para o desgosto de Josefina, nas mãos de Jaime.

A educação mimosa e excepcional da filha do taberneiro ainda concorrera mais para desenvolver o gérmen daquele orgulho. Se, pelo muito amor que tinha a seu pai, não se enojava dele, o seu espírito, contudo não pudera habituar-se com a ideia de que fosse ele um tendeiro que, para adquirir a fortuna, que possuía, tivesse tido necessidade de enodoar-se com o contato das gorduras do toucinho e da manteiga, de sofrer a fedentina das cebolas podres e do bacalhau deteriorado, enfim de aturar muitas vezes os ditérios e as insolências da freguesia reles e dos escravos que frequentam as tabernas (VILELA, 2013, p. 47).

A ascensão social da família Favais e a rejeição de D. Josefina em relação à fortuna conquistada pelo pai através de uma atividade ordinária como comércio aponta para um fato histórico do fim de século recifense: a derrocada da economia açucareira com o fim dos engenhos e a elevação da classe mercante à qualidade de burguesia. Nessa época, como faz questão de salientar o narrador, a aristocracia se via obrigada a conviver com um novo e malnascido tipo de vizinho nos bairros nobres, nas fileiras dos teatros e nos arrabaldes: o comerciante pequeno burguês.

A sala do espetáculo regurgitava de gente e nos camarotes de primeira e segunda ordem se ostentava a fina flor da aristocracia e

da burguesia dinheirosa do Recife. Tinham-se transportado para ali a Rua da Aurora e a Rua da Cadeia, isto é, os representantes da fidalguia e os representantes do comércio; o orgulho e o dinheiro; a fatuidade e o peso; os devedores e os credores” (VILELA, 2013, 223).

Representando a decadente aristocracia açucareira estão a caprichosa e adúltera Celeste e seu marido, um atarefado senhor de engenho. Celeste, apesar de ser secundária à trama, é um dos mais cabais exemplos de personagem cujo modo de agir e pensar é historicamente condicionado. Em um capítulo dedicado apenas a ela, o narrador conta – com requintes anticlericistas – como Celeste se tornou, graças à educação falha dada a todas as moças da época e de uma criação machista e excessivamente mimosa no berço da aristocracia, uma voluptuosa e infeliz esposa dada às traições de alcova.

Celeste frequentara o colégio e passara por ali tal qual como todas as outras daquele tempo e de hoje ainda e de amanhã talvez, sem um ensinamento útil para o coração e sadio para a consciência, mas eivada desses preconceitos piegas, cheia dessas credices estultas, imbuída dessa fé falsificada e embrutecedora, vítima desses vícios, que se adquirem ao pé dos confessionários ao ouvir a palavra insignificante. Se desse estabelecimento saíra mal-educada, piores exemplos foi ela encontrar na própria casa paterna. Seu pai era um senhor de engenho, para os lados de Paudalho. Casara já aos quarenta anos com a filha mais velha de um seu lavrador e desse consórcio desigual tivera Celeste e dois rapazes. [...] Ao chegar ao engenho, depois da retirada do colégio, Celeste tornou-se a senhora absoluta, a dominadora imperiosa, cheia de caprichos e, contudo querida e adorada por todos. [...] Os escravos adoravam a sinhazinha e a sinhazinha fazia deles o que queria (VILELA, 2013, p. 216-217).

Há no romance, ainda, uma busca pelo que se pode considerar uma “totalidade do movimento”. *A emparedada da Rua Nova* se trata de uma história trágica e dramática, não é à toa que Lucilo Varejão Filho (2013), em seu prefácio, lhe aproxima do drama shakespeariano e da tragédia grega. Basta lembrar, também, que apesar do retrato total e acabado que o romance apresenta da realidade histórica, não foi seu caráter de fonte documental ou sua historicidade

que o fez perdurar nas estantes e no imaginário dos leitores, sobretudo os recifenses. O que ficou de *A emparedada* para a posterioridade foi menos sua acurácia histórica que o desfecho trágico e macabro da jovem selada viva dentro das paredes de um sobrado pelas mãos do próprio pai. Varejão Filho (2013) não exagera em suas colocações: há no romance folhetinesco de Carneiro Vilela uma dramaticidade que aponta para a tragédia e para o drama; em termos lukacsianos, parece haver nele uma busca também pela “totalidade do movimento”.

No entanto, Lukács (2011) ressalta que um dos principais parâmetros para se alcançar a “totalidade do movimento” no conflito dramático é o laconismo. Está claro que esta é uma característica que *A emparedada da Rua Nova* não tem nem pode ter, afinal, para atingir a “totalidade do objeto” e figurar de maneira sólida e acabada toda uma realidade histórica, o romance lança mão de uma vastidão de personagens protagonistas, antagonistas, secundários e terciários, além de destrinchá-los com riqueza de detalhes em seus modos de agir e de pensar. Sobra espaço para o desenvolvimento até mesmo de Calu, mãe de Leandro, uma concubina já velha, passado o auge de sua beleza, que sente profunda inveja da forma como Celeste tem sua volúpia e seus vícios resguardados pelo prestígio da aristocracia e pelo sobrenome do marido.

Contudo, é importante destacar que todos os inúmeros personagens do romance, sem exceção, têm função e impacto em relação ao conflito principal: o adultério de D. Josefina com Leandro Dantas e os crimes do comendador Jaime Favais após descobri-lo. Esse aspecto, ainda que não escuse a ausência de laconismo na obra, está em consonância com o que o que Lukács prega acerca da “totalidade do movimento”: “agrup[ar] todas as manifestações vitais em torno desse conflito, fazendo-os [os personagens] viver apenas nessa relação com o conflito” (LUKÁCS, 2011, p. 121). Mesmo a supracitada Calu, que a princípio não parece ter muita relação com a ação principal do romance, ganha grande importância ao descobrir o caso de Leandro e Celeste, o que

eventualmente leva à loucura de D. Josefina e aos acontecimentos finais da trama.

Essa importância ímpar do conflito e das fortes emoções que o romance busca causar sedimentou a hipótese de Daniel Pereira Silva (201x), que associa *A emparedada* à tradição do romance de sensação europeu, afirmando: “O livro de Carneiro Vilela não foi apenas a descrição de hábitos de Recife do final do século XIX ou mera literatura de fruição. Trata-se sim de um romance de sensação”. Tendo em vista que, segundo Alessandra El Far (2004), uma das características seminais do romance de sensação é o drama acentuado e a busca pelo mais impactante efeito estético, a aproximação entre romance, drama e “totalidade do movimento” se apresenta como uma leitura possível.

O desenrolar trágico da trama folhetinesca deixa a sensação de uma “totalidade que tudo esgota” (LUKÁCS, 2011, p. 12) em relação aos posicionamentos dos personagens em torno do conflito. A ambição de João Paulo pela fortuna do tio e pelo dote da prima o leva a colocar o Jereba no enalço de Jaime, que descobre a traição da esposa apenas ao entreouvir uma conversa de Calu, que, por dinheiro, incentiva os flertes adúlteros do filho Leandro, que por sua vez é companheiro de boemia do Jereba. Por reconhecer as roupas do conviva no cadáver de Suaçuna, o Jereba descobre o crime de Jaime Favais, e nesse complexo labirinto de tramas e subtramas, encontros e coincidências trágicas, o conflito esgota todos os possíveis posicionamentos humanos, sem tautologias psicológicas, tampouco morais – afinal, todos os personagens são, em menor ou maior grau, moralmente viciosos, frutos da decadente realidade histórica em que estão inseridos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que *A emparedada da Rua Nova* encerra em si as qualidades de um real romance histórico tal como preconizado por György Lukács (2011).

O romance aspira a um retrato total da realidade histórica que figura em suas páginas e o faz através de uma dedicada e ostensiva descrição dos aspectos arquitetônicos, sociais, culturais, cotidianos e humanos da cidade do Recife na década de 1860. A pena crítica e de feição naturalista de Carneiro Vilela logra em figurar de maneira total um determinado estágio do processo histórico da sociedade recifense, ainda que o romance não seja, até os dias de hoje, lembrado por sua acurácia história ou por sua qualidade de documento, mas pelas sedutoras reviravoltas folhetinescas, policiais e trágicas de deixar qualquer leitor vidrado, assombrado e ansioso pelo próximo capítulo. Mesmo assim, *A emparedada da Rua Nova* é um romance presidido por uma perspectiva histórica, narrado sob uma ótica histórica e que pode, esquecendo-se o mito da jovem emparedada, ser lido de uma maneira histórica.

Mais do que apenas um – muito detalhado – pano de fundo, a “totalidade do objeto” figurado em *A emparedada da Rua Nova* é elemento vital para a construção do romance e para o seu sucesso em permanecer até hoje como “um livro mítico da literatura pernambucana” (VAREJÃO FILHO, 2013, p. 22). A Rua Nova, o centro do Recife, os bairros dos Coelhos, Monteiro e Poço da Panela e o vilarejo de Jaboatão são muito mais que apenas cenários para os desdobramentos labirínticos da trama. Da mesma forma, Jaime Favais, D. Josefina, Clotilde, Celeste, Leandro Dantas, o Jereba e os demais não se resumem a meros personagens-tipo de composição naturalista. São antes sujeitos complexos e intrinsecamente inscritos em um processo histórico. Carneiro Vilela, através da “totalidade do objeto”, é bem-sucedido em “dar vida humana a tipos sociais históricos” (LUKÁCS, 2011, p. 51).

Quanto à possibilidade do alcance da “totalidade do movimento” em *A emparedada da Rua Nova*, assume-se que se trata, ainda, de uma questão em aberto. Apesar do crescente entrelaçamento entre romance e drama proposto por Lukács (Cf. ARAÚJO, 2016), ainda há certos entraves à atribuição da “totalidade do movimento” ao romance de Vilela, sendo o principal deles a

questão do laconismo. A “totalidade que tudo esgota” e que exaure todos os posicionamentos humanos parece estar presente no conflito central de *A emparedada*, mas, tendo em vista a limitada extensão deste artigo, estudos futuros se fazem necessários para colocar os últimos tijolos sobre essa questão.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, P. A. M. *Georg Lukács e o espectro do realismo*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

CURIA, B. Amalia: novela histórica. In: *Biblioteca de autor José Mármol*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/00163ebf5e635.html#I_0. Acesso: 07 out. 2013.

EL FAR, A. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LENIN, V. *Cadernos sobre a dialética de Hegel*. Trad. José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

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

MENDONÇA, H. M. R. *O Don Juan da Rua Nova: um estudo-itinerário sobre A Emparedada da Rua Nova, de Joaquim Maria Carneiro Vilela*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco, 2008.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, D. A. P. Romance de sensação: Os monstros morais de *A emparedada da Rua Nova*. In: BARROS, F. M.; FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (Orgs.). *O medo como prazer estético: (re)leituras do gótico literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

VAREJÃO FILHO, L. Carneiro Vilela e seu famoso romance. In: VILELA, J. M. C. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: CEPE Editora, 2013.

VIEIRA, A. M. T. Mistérios e costumes em um romance-folhetim: A emparedada da Rua Nova, de Carneiro Vilela. In: VILELA, J. M. C. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: CEPE Editora, 2013.

VILELA, J. M. C. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: CEPE Editora, 2013.

Recebido em 22/06/2021.

Aceito em 21/08/2021.

UM BREVE PERCURSO PELO ROMANCE HISTÓRICO POR MEIO DA LEITURA DE *IVANHOÉ*, *XICOTÉNCATL*, *MERCEDES OF CASTILE* E *CRÓNICA DEL DESCUBRIMIENTO*¹

A SHORT TRAJECTORY ALONG THE HISTORICAL NOVEL MADE THROUGH
THE READINGS OF *IVANHOÉ*, *XICOTÉNCATL*, *MERCEDES OF CASTILE*, AND
CRÓNICA DEL DESCUBRIMIENTO

Jorge Antonio Berndt²

Gilmei Francisco Fleck³

Leila Shaí Del Pozo González⁴

Ana Maria Klock⁵

¹ Neste artigo, enquanto para a análise das obras com traduções disponíveis à língua portuguesa, foram utilizadas as edições *Ivanhoé* (SCOTT, [1819] 2003) e *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, [1826] 2020), para as sem tradução, as primeiras edições *Mercedes of Castile: Or, The Voyage To Cathay* (COOPER, 1840a; 1840b) e *Crónica del Descubrimiento* (PATERNAIN, 1980).

² Mestrando em Letras -Linguagem e Sociedade na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6691-1777>. E-mail: jorgeberndt@outlook.com.ar.

³ Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura Comparada na Universidade de Vigo – Espanha. Professor na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4228-2566>. E-mail: chicofleck@yahoo.com.br.

⁴ Mestra em Letras -Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. Doutoranda em Letras -Linguagem e Sociedade na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2654-0414>. E-mail: leilashai@hotmail.com.

⁵ Doutora em Letras -Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9925-3857>. E-mail: anamariaklock@hotmail.com.

RESUMO: *O romance histórico* (2011), de Lukács, obra publicada, originalmente, em russo, entre 1936 e 1937, tem como ponto fulcral a análise das obras do romance histórico scottianas. A partir daí são vários os estudos que versam sobre o romance histórico contemporâneo. No entanto, somente em 2017, de forma didática, Fleck oferece a organização das diferentes designações dadas anteriormente a essa produção narrativa por vários estudiosos, especificando quais seriam as características do romance histórico tradicional, além de introduzir o estudo da modalidade romance histórico contemporâneo de mediação. O artigo visa apontar, de forma breve, as estratégias utilizadas para construir ou reconstruir a história em romances históricos clássicos, tradicionais e de mediação. Pretende-se abordar *Ivanhoé* (SCOTT, 2003), *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), *Mercedes of Castile: or, The voyage to Cathay* (COOPER, 1840a; 1840b) e *Crónica del Descubrimiento* (PATERNAIN, 1980), com o intuito de contrastá-los sob a perspectiva da Literatura Comparada e dos estudos sobre o romance histórico clássico, tradicional e contemporâneo de mediação, de acordo com Fleck (2017), de modo a verificar a presença das diferentes características que marcam a trajetória da evolução do romance histórico, explicitadas com exemplos retirados das obras elencadas. Como resultado, são apresentadas as diferenças entre as características das modalidades do romance histórico clássico, tradicional, do romance histórico contemporâneo de mediação, além das contidas no romance de ruptura *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), com respeito ao clássico.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; História; Romance histórico clássico; Romance histórico tradicional; Romance histórico contemporâneo de mediação.

ABSTRACT: Lukács' *The Historical Novel*, originally published in Russia between 1936 and 1937, had as one of its gists the analysis of Scott's historical novels. However, only in 2017, Fleck provided, in a didactic way, a systematisation of the distinct designations previously given by several scholars to this narrative production. In his work, the author also specified the characteristics of the Traditional Historical Novel and introduced the study of the Mediation Contemporary Historical Novel. This paper aims, thus, to briefly point out the strategies used to construct or reconstruct History in Classic, Traditional and Mediation historical novels. The narrative discourse of *Ivanhoé* (SCOTT, 2003), *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), *Mercedes of Castile: or, The voyage to Cathay* (COOPER, 1840a; 1840b), and *Crónica del Descubrimiento* (PATERNAIN, 1980) are evaluated — by the means of Comparative Literature and studies on the Classic, Traditional and Mediation Contemporary Historical Novel, according to Fleck —, in order to verify the existence of the different attributes that marked the evolution of the Historical Novel, with examples taken from the mentioned literary texts. As a result, the disparities between how the Classic modality and the breaking novel *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020) dealt with the historical subjects are given, as well as between the Mediation Contemporary Historical Novel and the former ones.

KEYWORDS: Comparative Literature; History; Classic Historical Novel; Traditional Historical Novel; Mediation Contemporary Historical Novel.

1 INTRODUÇÃO

Neste texto, almeja-se juntar teoria e prática, para fazer mais próxima e inteligível a teoria sobre o romance histórico em três de suas modalidades: a

clássica, a tradicional e a de mediação, segundo os pressupostos dos estudos de Fleck (2017). Desse modo, o objetivo é o de apontar, brevemente, o modo pelo qual a história, acessada pelo artista somente por intermédio do monumento ou do relato historiográfico, foi incorporada, escritural e ideologicamente, pelo romance histórico clássico, a sua passagem à modalidade tradicional – pelas rupturas estabelecidas por obras excepcionais à época de sua publicação – e à modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação, mediante a leitura de *Ivanhoé* (SCOTT, 2003), *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), *Mercedes of Castile: or, The voyage to Cathay* (COOPER, 1840a; 1840b) e *Crónica del Descubrimiento* (PATERNAIN, 1980).

Nesse sentido, busca-se discutir os pontos de cisão entre o romance histórico clássico e um dos romances de ruptura que deram início à fase tradicional – que, para Fleck (2017), é acrítica por ser apologética em relação ao discurso historiográfico –, para logo, deslindar as características do romance histórico tradicional, cujo discurso é contrastado ao do romance histórico contemporâneo de mediação – que, nos termos do estudioso, é a modalidade que constitui a fase crítica/mediadora, dedicada às visões não contempladas pela historiografia tradicional –, na perspectiva da Literatura Comparada.

2 DA SUBMISSÃO EM IVANHOÉ E MERCEDES OF CASTILE: OR, THE VOYAGE TO CATHAY À RUPTURA EM XICOTÉNCATL: PERSPECTIVAS ENTRECRUZADAS

Segundo Lukács (2011), Sir Walter Scott (1771-1832) é o criador da forma clássica do romance histórico. Comumente identificado como o iniciador desse gênero híbrido, tal tipo de narrativa recebe essa denominação pelo esforço de reconstruir, arqueologicamente, em sua intriga uma época passada. Isso se confirma pela enunciação do próprio autor em relação ao seu objetivo de recriar a história de seu país por meio da linguagem literária, no primeiro parágrafo de *The Antiquary*:

o presente trabalho encerra uma série de narrativas fictícias que buscaram ilustrar os modos da Escócia em três períodos diferentes. *Waverley* englobou a era de nossos pais, *Guy Mannering* aquela de nossa própria juventude e *The Antiquary* refere-se aos últimos dez anos do século dezoito (SCOTT, [1816] 2002, p. 3, nossa tradução livre).

Dentre o conjunto de artifícios empregados por Scott para a tessitura de suas narrativas híbridas, destaca-se o equilíbrio alcançado ao misturar nelas pressupostos da história com as especificidades da ficção. Como Fleck (2017) indica, as personagens puramente ficcionais são tão bem caracterizadas nos distintos níveis de suas narrativas que se tornam homólogas àquelas de extração histórica. A título de exemplo, ainda não se sabe com absoluta certeza se a personagem Locksley/Robin Hood que aparece em *Ivanhoé* (SCOTT, 2003) é parte de uma renarrativização com base em documentos históricos ou se é concebida ficcionalmente.

Não obstante, a motivação desse escritor escocês na elaboração dos romances históricos provavelmente se encontra, de acordo com Fleck (2017), nas circunstâncias sociopolíticas da Europa do século XIX. Isso se daria porque, quando Napoleão foge da sua prisão, renasce a ameaça das nações europeias sucumbirem, novamente, diante do poder de *Le petit Caporal*. Verifica-se que os romances scottianos fazem, conseqüentemente, alusão à luta do povo diante de um inimigo comum da nação e utilizam os acontecimentos do passado como modelo de reação às situações de perigo nacional. Assim, a grande massa poderia aprender com a história, lembrada a partir da leitura dos romances, e proceder, adequadamente, diante de circunstâncias graves, como a possível invasão napoleônica.

Similarmente, as diegeses tecidas ao modo de *Waverley* (SCOTT, [1814] 1985), aquela que seria a obra inaugural do romance histórico, empregam,

conforme Induráin (1995), elementos oriundos do discurso oficializado, ditos verdadeiros/factíveis, como via de apresentar ao leitor o caráter exemplar histórico, além de mostrar valores e exemplos universais. Daí que o romance histórico clássico possua um tom que exalta a história oficial.

Nas obras de Scott, da mesma forma que nos romances históricos que Spang (1995) denomina de ilusionistas, “O homem é a força motriz da história [...] explicando o desenvolvimento histórico e as mudanças sociais através de influências pessoais e individuais no curso dos acontecimentos” (SPANG, 1995, p. 88, nossa tradução livre). Desse modo, para Scott, o sujeito individual tem importância e, por meio de sua ação, é capaz de desencadear mudanças sociais. Tal preferência é observada, por exemplo, na seleção do título das obras scottianas, como em *Ivanhoé* (SCOTT, 2003), título que remete a um homem comum ou, como Lukács (2011) define, a um herói mediano.

Outro aspecto a observar nas obras scottianas é a presença de dois fios narrativos, sendo o principal o nível totalmente ficcional, que tem como centro o triângulo amoroso, e o nível narrativo secundário, cujo conteúdo é a contextualização histórica ou o pano de fundo. Segundo Rodríguez, é, então, precisamente do “enfrentamento entre as personagens principais [...] e as secundárias [...] que se originam alguns dos argumentos fundamentais da diegese” (RODRÍGUEZ, 1991, p. 21, nossa tradução livre). Como preconiza Induráin (1995), o resultado disso é que a ficção pode estar presente sem falsear as proposições da história estabelecida pela intelligentsia⁶.

Em *Ivanhoé* (SCOTT, 2003), por exemplo, encontra-se, no plano ficcional, o triângulo Ivanhoé, Rowena e Rebeca. O pano de fundo histórico é a luta entre saxões e normandos na Inglaterra de 1194. Ivanhoé, como todo herói scottiano, é situado num momento de crise histórica para mostrar como é levado pelas

⁶ A palavra intelligentsia é tomada com a ideia de elite que orientou as propostas sociais e políticas.

circunstâncias e obrigado a agir. Finalmente, toma partido por Ricardo III e o ajuda a recuperar o trono. Assim, o herói mediano serve de espelho ao herói de extração histórica, Ricardo III, por apresentar a mesma ideologia: desejar uma Inglaterra saxã e derrotar os normandos – imagem homóloga à da situação do leitor scottiano do século XIX, que espera a reorganização do exército de Napoleão. Por outro lado, o verdadeiro rei, uma figura de extração histórica, é uma personagem tipo que chega no momento exato para resolver a crise histórica, questão que a narrativa deseja enfatizar.

Foi tal o sucesso da vertente inaugurada pelos escritos do autor escocês que o cenário da literatura europeia foi dominado entre 1815 e 1850 por uma série de imitadores seus. Ao integrar os paradigmas perpetrados em *Waverley* (SCOTT, 1985) e, sobretudo, *Ivanhoé* (SCOTT, 2003), os seguidores reproduziram o modelo estabelecido sobre o passado de suas nações, o mesmo que Scott fizera com as do Reino Unido. Dentre os seguidores do britânico localizados no “Velho Mundo”, Induráin (1995) enumera Herculano (1810-1877), Hugo (1802-1885), e Hauff (1802-1827). Por sua vez, no “Novo Mundo”, James Fenimore Cooper (1789-1851) é, segundo Fleck (2017), aquele que se dedica a escrever essa modalidade específica de romances híbridos de história e ficção.

Especificamente em *Mercedes of Castile: Or, The Voyage to Cathay* (1840a; 1840b), o leitor acompanha a trajetória de Luis de Bobadilla, um nobre espanhol que deseja se casar com Mercedes de Valverde. Porém, por conta da rejeição de sua responsável, Beatriz, e da promessa feita à rainha Isabel I de Castela de se casar somente com o seu consentimento, isso não acontece. Com o objetivo de retornar com honra o bastante para receber a mão da jovem, o nobre parte, junto de Cristóvão Colombo, em busca do caminho para Catai. Ao chegar à ilha *La Espaniola* (*Guanahaní*, na língua dos povos originários tainos que a habitavam), Luis conhece e salva da captura de Caonabo, um indígena rebelde, uma princesa nativa do Haiti, Ozema. Ele traz consigo a nativa à

Espanha e, no navio, entrega-lhe um crucifixo. Ao chegar a Barcelona, enquanto o cavaleiro estava ocupado, Ozema afirma a Mercedes que havia se casado com Luis. O embarço se encerra com a morte da irmã de Mattinao (ao reconhecer que o crucifixo não era um símbolo de casamento), o matrimônio dos castelhanos e a vida feliz dos dois.

Como pode-se observar pelo resumo dos principais movimentos do relato assinado pelo romancista estadunidense, há a conjunção de atributos ficcionais e históricos. Mediante o discernimento dos procedimentos utilizados na forja das peripécias – notoriamente na inserção de Cristóvão Colombo, da rainha Isabel e do rei Fernando –, sequências espaciais e temporais, do ambiente e da atmosfera, por exemplo, identifica-se a estruturação de uma trama que, concebida por vias artísticas, imiscui-se a um pano de fundo responsável por simular/recriar determinados episódios e personalidades do passado.

Com efeito, o leitor descobre nas aventuras de *Mercedes of Castile: Or, the Voyage to Cathay* (COOPER, 1840a; 1840b), mas, também, de *Ivanhoé* (SCOTT, 2003), que as personagens genuínas, emolduradas pelo senso de especificidade/fidelidade histórica, como denomina Lukács (2011), compartilham experiências com outras, fictícias, condicionadas sob os mesmos protótipos de caracterização. Na medida em que os tipos narrativos, as vozes das figuras protagonistas e coadjuvantes e os acontecimentos centrais e laterais normalizam-se na preparação do texto, surge uma imagem relativamente uníssona na mente do leitor: há, principalmente pela aplicação dos parâmetros demarcados nesta análise, o enredamento natural entre os traços que simulam a “realidade” e a pura invenção.

É precisamente do choque dos dois níveis da narrativa que surge a questão dos documentos tomados como fonte primária para a formulação artística. Por um lado, Cooper (1840a; 1840b) parafraseia ou copia, como

analisa Goodfellow (1940), passagens inteiras de obras como *The History of the Reign of Ferdinand and Isabella* (PRESCOTT, 1838) ou *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* (IRVING, 1828). O resultado de tal processo de colagem observa-se na exultação de Saintsbury, ao cotejar as estratégias escriturais da modalidade clássica do romance social do século XVIII: “Os lugares foram reais, não o cenário de papelão de um teatro de brinquedo; as pessoas também foram reais, não mais personagens extravagantemente coloridas e postas no palco como ornamentos” (SAINTSBURY, 1912, p. 679, nossa tradução livre).

Por outro lado, o escritor omite ou suaviza certas proposições não aceitas pela historiografia eurocentrista. Tal distinção é explorada no caso do delineamento da relação entre os “descobertos” e os “descobridores” para a literatura e para o documento textual de uma testemunha dos eventos figurados. Na perspectiva de Las Casas, frei que acompanhou o próprio navegador em suas viagens, nota-se como “a ilha de Hispaniola foi a primeira a testemunhar a chegada de europeus e a primeira a padecer pela carnificina massiva de sua população, bem como a devastação e o despovoamento da terra” (LAS CASAS, [1552], 2004, p. 14, nossa tradução livre). Na ótica ostentada pelo discurso do narrador do trabalho de Cooper (1840b, p. 92, nossa tradução livre), há, no entanto, uma outra versão dos eventos:

e, pela primeira vez, eles tocaram nas terras do Haiti. Ao longo de toda a viagem, houve o tanto de comunicação com os aborígenes que as circunstâncias permitiram. Nesse ínterim, os espanhóis fizeram amizades por onde foram, como uma consequência das medidas humanas e prudentes do almirante. É verdade que violência foi feita em algumas instâncias [...] mas este fato foi facilmente reconciliado aos modos praticados naquela época, da mesma forma que faziam com o pagamento de respeito à autoridade real e a justificativa de que as capturas eram realizadas para o bem da alma dos cativos.

No trecho, o leitor contempla o modo pelo qual os espanhóis interagem ao descer sobre a ilha: o signo da afeição guiada por Colombo é predominante. Logo em seguida, cita-se a violência, evidente nas apreciações de Las Casas (2004), mas ela é justificada pelo narrador a partir da ideia de que esses seriam os modos da época e de que tais ações fariam bem às almas dos indígenas. Destaca-se, ainda, que essa disposição se dá, a todo momento do fragmento, por meio da interferência de um narrador extradiegético que, como Prieto aponta sobre o romance histórico clássico, busca “desenvolver as suas funções metanarrativa e ideológica (esclarecimentos sobre a fidelidade do manuscrito que serve de fonte, o contraste entre o passado e o presente, comentários ou digressões morais, filosóficas etc.)” (PRIETO, 2003, p. 102, nossa tradução livre).

A luz lançada sobre a incorporação de certos “monumentos” que privilegiam uma imagem heroica do marinheiro e de seus atos em detrimento de outras cujo teor poderia ser considerado danoso a todos os conquistadores ilumina o recorte “documental” do texto cooperiano. De acordo com Le Goff (2013, p. 485), os “materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os *monumentos*, heranças do passado, e os *documentos*, escolha do historiador” ou do romancista histórico, que elege os testemunhos, as análises ou os objetos arqueológicos não impessoalmente, mas intencional e ideologicamente.

No caso de *Mercedes of Castile: Or, the Voyage to Cathay* (COOPER, 1840a; 1840b), que integra em sua forma os parâmetros da modalidade scottiana do romance histórico, constata-se que os documentos levados para o interior do texto projetam na imagem de Colombo um almirante solene e determinado, capaz de, com praticamente nenhum auxílio, convencer a todos e vencer os desafios postos em seu trajeto, sempre sob os desígnios da potestade que avaliza as suas ações contra os reinos nativos. Além disso, as suas realizações no interior da intriga servem de modelo para a personagem mediana, Luis de

Bobadilla, que se espelha no “descobridor”, replicando os seus atos ao conseguir casar-se com a donzela, Mercedes de Valverde, por intermédio do perecimento de Ozema.

Dessa forma, o papel da trama de amor problemática – mais uma das características constituintes da modalidade scottiana, segundo Rodríguez (1991) – não é de somente entreter o leitor do século XIX. Através da utilização do modo imitativo baixo na construção do protagonista que reproduz o modelo de *self-made man*, os leitores podem ver-se refletidos nas ações gerais do “herói”, Luis, bem como na coragem, determinação e perseverança do ser humano comum. Tal como em Scott (2003), o feitio popular da escritura impele, então, os próprios leitores a agirem como a personagem mediana fez em relação ao indivíduo histórico-mundial efabulado em segundo plano, Colombo.

Em razão de haver um denominador comum entre o teor do trecho que privilegia a unidade/pureza nacional/racial e a ideologia dos movimentos político-filosóficos integrantes do “expansionismo estadunidense” (WEINBERG, 1963, p. 2), em meados do século XIX, é possível postular, em tal linha de raciocínio, uma homologia entre o chamamento intrincado na estrutura narrativa de *Mercedes of Castile: Or, The Voyage to Cathay* (COOPER, 1840a; 1840b) e o *Manifest Destiny*. Nesta visada, a narrativa se associaria a um projeto colonial/moderno responsável por celebrar o sujeito autônomo e capaz de construir tanto o seu próprio destino quanto o da nação como uma via para naturalizar a superioridade dos valores de uma determinada sociedade e justificar toda sorte de desapropriações de terra, saques e morticínios, durante a expansão continental da nação estadunidense.

Logo, a função dos arquivos selecionados pelo artista e recriados em seu romance histórico é fulcral. *A priori*, eles servem, como já mencionado, de base material para os componentes de fundo cujo raio de ações inclui a determinação da trama principal. Não obstante, *a posteriori*, são eles que sustentam a

renarrativização da história pela ficção e fundamentam a composição discursiva acrítica e laudatória da narrativa histórica tradicional sobre o “descobrimento” da América, o que “significa marginalizar, silenciar e menosprezar as gentes das terras conquistadas, silenciadas, aculturadas e, na maioria das vezes, dizimadas” (FLECK; OLIVEIRA, 2021, p. 1).

Em contrapartida, *Xicoténcatl* é uma obra anônima da literatura mexicana que foi publicada na Filadélfia, Estados Unidos, em 1826. São muitos os estudos sobre a autoria⁷ da obra, porém ainda não há um consenso sobre o assunto. Quintero (2012) aponta que são várias as motivações para o anonimato e publicação do romance fora do então Império Espanhol. Sem adentrar nos detalhes, no entanto, constata-se que essa obra dispõe de características muito particulares, altamente críticas.

Por esse motivo, junto com *Cinq-mars* (VIGNY, [1826] 1975), a obra *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020) é considerada como um romance que rompe com o esquema desenvolvido por Walter Scott para os romances históricos clássicos da época. Ambas as produções vieram a público no mesmo ano, sem ter alguma relação. Nelas, pela primeira vez, o pano de fundo histórico scottiano se converte no único nível narrativo da obra e as personagens históricas, dessa vez, são o centro e protagonizam a narrativa.

Outra questão comum entre *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020) e *Cinq-mars* (VIGNY, [1826] 1975) está no fato de ambas instaurarem, em concordância a Fleck (2017), leituras relativamente críticas do passado pela ficção. Essa característica torna as duas obras de 1826, a partir desse momento, narrativas de ruptura, por não configurar uma forma de escrita decorrente, ou melhor, uma nova modalidade. A partir dessa cisão, todos os romancistas históricos acolhem a nova forma de escrever. Desse modo, de *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020) e *Cinq-mars* (VIGNY, [1826] 1975) são tomadas apenas as seguintes

⁷ Para mais informações, sugere-se a leitura de González (2017, p. 23-26).

estruturas: 1) a historiografia oficial é o plano narrativo principal; 2) a maioria das personagens são extraídas da história, inaugurando, assim, a modalidade do romance histórico tradicional.

Ao tomar-se os conceitos de Spang (1995), os romances históricos clássicos e os romances históricos tradicionais podem ser chamados de romances históricos ilusionistas, pois essas narrativas tentam a reprodução autêntica do acontecer histórico, pelos registros oficiais, portanto, essas narrativas apresentam uma visão totalizada, contínua, um bloco imutável, um olhar de cima. A esse conjunto de obras, Fleck (2017) denomina de ‘modalidades acrílicas’.

Ainda nesse sentido, Spang (1995) chama de romances históricos anti-ilusionistas aqueles:

nos quais se reflete mais claramente a atitude fundamental do historiador que considera a história contingente e, portanto, pouco coerente, e que justifica seu trabalho precisamente pela obrigação de selecionar, organizar e interpretar eventos não relacionados através de procedimentos narrativos e ficcionistas para que, dessa forma, adquiram significado; nesse sentido, por definição, é provisório, falsificável ou, pelo menos, modificável. Assim, assume-se que parte-se do pressuposto de que, por um lado, os eventos no tempo não são unívocos, nem a história que os historiadores projetam e elaboram sobre eles. (SPANG, 1995, p. 91, nossa tradução livre).

Para esse conjunto de obras, Fleck (2017) utiliza o nome de modalidade crítica, agrupando, desse modo, obras que são ou desconstrucionistas (segunda fase, produções do *boom* latino-americano com o novo romance histórico latino-americano e a metaficção historiográfica) ou mediadoras (terceira fase, produções do *pós-boom* latino-americano). Nessas narrativas, portanto, pode-se verificar um tom que mostra desacordo, totalmente ou em parte, com o que ficou registrado pela história oficial. Esse tom anti-ilusionista (SPANG, 1995),

ou crítico (FLECK, 2017), está presente nas duas obras de ruptura, seja em *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), seja em *Cinq-mars* (VIGNY, [1826] 1975).

Ao aproximar-se da característica fundamental escritural nas duas obras de ruptura mencionadas, é possível comprovar uma leitura crítica do passado desde o título. No caso de *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), por exemplo, o centro da narrativa se dá a partir de uma personagem, já não mediana, mas de extração histórica necessariamente periférica, *Xicoténcatl*. A escolha pode ser entendida como uma inovação, já que, por muito tempo, essa personagem histórica foi considerada traidora por se opor à empresa de Cortés.

Verifica-se, nessa eleição de configurações, dois tons. O tom elevado é assignado ao herói da narrativa: “distinto jovem *Xicoténcatl* que, devido a seus talentos militares, suas boas qualidades e seu puro e desinteressado patriotismo, obtivera a preferência sobre os outros candidatos, embora ele fosse ainda muito jovem” (ANÔNIMO, 2020, p. 102). Em oposição, com tom rebaixado, verifica-se a configuração de Cortés: “-Bárbaro assassino e monstro mais detestável que o inferno jamais vomitou: teus crimes inauditos serão expiados pelas mãos...” (ANÔNIMO, 2020, p. 245).

Desse modo, a narrativa anônima se distingue das narrativas clássicas scottianas, pois elas regularmente empregam heróis ficcionais para os papéis das protagonistas e as personagens de extração histórica ficam no plano histórico secundário. No caso dos romances históricos tradicionais, os protagonistas tendem a ser personagens de extração histórica conhecidos.

Outra estratégia narrativa presente em *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), que, como pode-se observar, será retomada pelas narrativas de mediação, é a ênfase posta em criar verossimilhança. Para tal, no caso de *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 1826), a voz narrativa segue o relato da história hegemônica e utiliza passagens inteiras copiadas do documento histórico oficial, *História da conquista do México* (SOLÍS, 1632), escrito por Antonio de Solís, cronista oficial

do Império Espanhol do século XVII, nomeado pelo rei para o cargo oficial de historiador da coroa espanhola no Novo Mundo. O leitor pode verificar tal aspecto ao observar ao longo da leitura a presença de textos citados mantidos em itálico nas edições de 1964, na língua espanhola, e 2020, na primeira tradução à língua portuguesa. A digressão com a história oficial se encontra nas entrelinhas citadas dos registros oficiais.

Enquanto isso, na narrativa dos romances históricos clássicos scottianos, prefere-se selecionar um momento histórico chave da nação, isto é, instantes críticos em que a voz narrativa pode mostrar como as massas agem diante de circunstâncias de confronto entre correntes sociais e poderes históricos nas quais se revela que, segundo Lukács (2011), o povo é guiado pela figura histórico-mundial que cumpre com sua missão de modo preciso. Tal é o caso da obra *Ivanhoé* (SCOTT, 2003), apontada no seguinte excerto:

As condições da nação inglesa eram, nessa época, bastante miseráveis. O Rei Ricardo estava ausente e prisioneiro, em poder do pérfido e cruel Duque d'Áustria. Até mesmo o lugar do seu cativo era incerto, e a sua sorte pouco menos que desconhecida para a maioria dos seus súditos, os quais, durante esse tempo, permaneciam sujeitos a toda espécie de opressões subalternas. O Príncipe João, ligado ao rei da França, inimigo mortal de Ricardo Coração de Leão, usava de toda a classe e influência, junto ao Duque d'Áustria, para prolongar o cativo do seu irmão Ricardo, a quem devia tantos favores (SCOTT, 2003, p. 68).

No trecho citado, é apresentado o momento em que o narrador extradiegético enfatiza a necessidade de Ricardo Coração de Leão retornar para remover do trono seu irmão, o usurpador, príncipe João, aliado da França, para uma Inglaterra inglesa e unida.

Já nos romances históricos tradicionais, a preferência é a de seguir a história oficial, em um único nível narrativo, histórico, sem apresentar alguma crítica à construção dos seus registros, ao corroborá-los. Portanto, o ponto de

vista será euro-falo-cêntrico. Assim, se *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020) fosse um romance histórico tradicional, não levaria esse título, não apresentaria o olhar periférico da história e exibiria um tom narrativo exaltador do herói da história oficial daquele contexto: Hernán Cortés.

Aponta-se, igualmente, para a perspectiva periférica em *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), apoiada pelos comentários da voz narrativa extradiegética que se empenha em demonstrar diferentes aspectos, por meio de comentários como: “Estava escrito no fatídico livro do destino a queda do grande Império de Moctezuma e, sob suas ruínas, juntamente com ele, seriam sepultadas a república de Tlaxcala e outros governos de uma esplêndida parte da América” (ANÔNIMO, 2020, p. 99). Tal trecho mostra o momento em que a voz narrativa anuncia o trágico final da nação tlaxcalteca e a queda do mundo indígena como segue no início do livro primeiro, de maneira a imprimir o tom no romance todo.

Depois das observações mencionadas, concorda-se, portanto, com o apontado por Fleck quando afirma que o que houve foi: “a transição da modalidade clássica à tradicional, ambas apologéticas em relação ao discurso historiográfico” (FLECK, 2017, p. 35). Em outras palavras, depois de *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020) e de *Cinq-mars* (VIGNY, [1826] 1975), a receita scottiana é modificada, porém a ideologia acrítica (FLECK, 2017), ilusionista (SPANG, 1995), permanece. Essas obras de ruptura não conseguiram, à época, angariar um grupo de escritas seguidoras que continuasse o projeto crítico de escrita e ficção que elas desenvolveram.

3 DE XICOTÉNCATL À CRÓNICA DEL DESCUBRIMIENTO: O ROMANCE DE MEDIAÇÃO A PARTIR DA “POÉTICA DO ‘DESCOBRIMENTO’”

Xicoténcatl (ANÔNIMO, 2020), além de ser obra de ruptura com a modalidade europeia dominante no Romantismo e com as expressões do

Realismo/Naturalismo em solo americano, é, também, gênese da “Poética do ‘descobrimento’” entre as manifestações romanescas híbridas aqui produzidas.

Esse amplo universo temático reúne obras voltadas às releituras das ações de Cristóvão Colombo – desde expressões líricas, dramáticas e romanescas, de perfil apologético ao crítico – e que apresentam distintas formas de tratamento literário dessa figura histórica, aos eventos protagonizados por ela em 1492 e à documentação legada, como o *Diário de Bordo* (1492-1493), cartas, relações e testamentos. Por extensão, também engloba a história da conquista e colonização do continente americano pela parcela europeia, a luta e as formas de resistência das populações nativas e a formação dos povos mestiços aqui originários.

Ao constituir-se como uma possível via para retratar os enfrentamentos entre as forças do colonizador e as do colonizado na literatura – que compõe uma das linhas da supracitada categoria e que tem a obra mexicana como deflagradora – essa temática “se reiterará completamente no romance latino-americano posterior, quando já consolidado como um dos gêneros mais expressivos de nossa literatura” (FLECK, 2017, p. 47-48). É nesse sentido que são identificadas muitas aproximações do romance de mediação *Crónica del descubrimiento* (PATERNAIN, 1980) com *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020).

Igualmente pertencente ao conjunto de romances da “Poética do ‘descobrimento’”, *Crónica del Descubrimiento* (PATERNAIN, 1980), do uruguaio Alejandro Paternain (1933-2004), sustenta a mesma intenção crítica de *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020). Ainda que não seja uma obra de ruptura, uma vez que as narrativas críticas/desconstrucionistas do gênero seguem sendo produzidas e recebidas pelo público leitor na contemporaneidade, esse romance é, conforme postula Fleck (2017), obra inaugural da modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação, instaurador da terceira fase da

trajetória do romance histórico em terras americanas, fenômeno que ocorre, inclusive, dentro da temática supracitada.

Lê-se em *Crónica del descubrimiento* (PATERNAIN, 1980) uma ressignificação crítica e verossímil dos eventos ocorridos em 1492. Para isso, o romancista inverte a ordem dos acontecimentos, compondo um “descobrimento” ao revés: narra-se a apócrifa aventura empreendida por expedicionários autóctones da tribo *mitona* que, ao se anteciparem à viagem de Colombo, cruzam o oceano Atlântico e descobrem a Europa, que passa a ser território inédito e “Novo Mundo” para as personagens das tribos originárias da América.

Nela a atenção do leitor é capturada pelo foco dado aqueles sujeitos que não tiveram protagonismo ou destaque na historiografia tradicional, isto é, sintetiza nas personagens os diversos nativos que habitaram e habitam o continente americano e que, por muito tempo, ocuparam condição de “excêntricos”. Da mesma forma como é visto o protagonismo centrado em Xicotécatl, personagem que ocupa a condição periférica/marginalizada, em *Crónica* encontra-se, outrossim, figuras de semelhante condição, porém de elaboração puramente ficcional, personagens metonímicas que reúnem em suas ações e enfrentamentos as condições de todo um grupo social e cujas características predominantes estão amalgamadas na sua própria construção discursiva.

É entre elas também que se destaca a voz enunciativa do discurso: uma personagem-narrador, que se identifica apenas como *cronista* da tribo *mitona*, que acompanha a jornada com a obrigação de observar e registrar tudo o que nela ocorrer para, assim, legar à posteridade, conforme expressa: “a norma primordial de meu ofício: registrar os fatos à medida que se produzem” (PATERNAIN, 1980, p. 42, nossa tradução livre). A partir de seu ponto vista, o discurso sustenta-se a nível intradieético por essa voz autodieética, que

reelabora os acontecimentos históricos recriados na tessitura do romance, processo alicerçado na leitura paródica/intertextualizada do registro primeiro: o *Diário de bordo* (1492-1493), de Cristóvão Colombo.

O *Diário*, considerado o primeiro documento escrito sobre as terras e as gentes da América dado a conhecer na Europa, tem grande relevância dentro da “Poética do ‘descobrimento’” justamente por ser a gênese da produção escritural no continente americano e fonte inédita do primeiro testemunho acerca do encontro e das relações entre europeus e nativos, documento que, pelo seu conteúdo e pela natureza do seu registro, serve tanto à análise histórica, por fornecer uma imagem do inédito contato entre duas culturas que se ignoravam completamente, quanto à literária, pelo caráter ficcional que marca certas passagens com remissões provenientes do imaginário europeu do século XVI.

O documento que chega a nós não é uma versão autêntica, já que foi submetido a cópias, reescritas, manipulações, além de ser voltado a interlocutores interessados nos lucros da empresa exploradora, o que, portanto, confere certo tom propagandista ao que é lido. Na visão de Hulme (2001, p. 19), “embora sua forma genérica seja náutica, o *Diário* é, também, em turnos, memória pessoal, ‘diário de campo’ (*ethnographic notebook*) e um compêndio de fantasias europeias a respeito do Oriente: um verdadeiro palimpsesto.”.

Esse palimpsesto a que se refere o estudioso é, ainda, alimentado pelas leituras anteriores feitas por Colombo e que o guiaram e inspiraram o seu projeto, como os escritos de Marco Polo (1254-1324), do frei Pierre D’Ailly (1351-1420), de Caio Plínio Segundo (23-79) e de Enea Silvio Piccolomini/Pio II (1405-1464). Toda a visão de Colombo, mais esse substrato anterior que incidiu sobre o seu imaginário, amalgamados em seus escritos, marca as

concepções em torno da formação do continente americano e das sociedades que aqui se constituíram.

Mais do que isso, serve, do mesmo modo, como material à criação escritural dos romancistas que parodiam essa obra inaugural das escritas sobre a América, suas terras, gentes e riquezas, como ocorre, inclusive, na obra uruguaia.

É em virtude dessa dimensão ficcional, que marca o *Diário*, que aparece estampado em diferentes momentos no discurso da personagem-narrador a preocupação com o seu ofício e com a natureza do seu registro – “como cronista me devo à verdade, ainda que seja algo triste” (PATERNAIN, 1980, p. 11, nossa tradução livre); “como cronista sou obrigado a saber tudo e a não esquecer nada” (PATERNAIN, 1980, p. 12, nossa tradução livre); “Para que mentir? Sou cronista e minha obrigação é referir-se à verdade, não me dar por herói” (PATERNAIN, 1980, p. 25, nossa tradução livre) – a ponto de essas passagens voltarem-se como comentários acerca da própria composição do discurso (metanarração).

Esse recurso, outro traço do romance de mediação, não interfere no sentido global do texto, mas contribui na sua criticidade por situar o leitor sobre a preocupação acerca da construção do discurso, receio que, inclusive, pode ser estendido ao trabalho do historiador no que toca ao decoro necessário para compor a narrativa do passado.

Atento ao seu dever, o cronista descreve a partida da comitiva de expedicionários *mitones* comandada por Yasubiré, personagem que, por suas características físicas e biográficas, revela ser uma versão autóctone de Colombo. Dentre os diversos paralelos que aparecem na obra, toma-se o seguinte fragmento para constatar como o romancista aproxima-se da biografia do marinheiro europeu para construir o expedicionário autóctone:

Yasubiré não tem sangue *mitona*. Há que diz que nasceu em terras onde não canta o sabiá, há quem afirma que é mestiço. [...]. Basta observá-lo com um mínimo de atenção para comprovar que seus traços não são de um *mitón* autêntico. Sua pele denuncia uma cor branca infrequente; suas maçãs do rosto estão um pouco afundadas; seus olhos são quase redondos [...]; e desde que o conheço jamais o vi usar trajes hierárquicos, nem cobrir-se com pele de veado ou de pantera. [...]. Jamais adornou sua cabeça com as populares plumas, orgulho de nossa tradição (PATERNAIN, 1980, p. 13, nossa tradução livre).

Nesse trecho, a descrição da personagem-narrador acerca da genealogia, constituição física e modos do comandante Yasubiré revela traços que descaracterizam a personagem dos seus iguais e lança dúvida quanto à sua origem, aproximando, em vários pontos, o estrangeiro autóctone do marinheiro europeu. Tal estratégia composicional segue distintas intenções: sugerir uma versão da história do “descobrimento” sob a perspectiva do autóctone e ainda protagonizada por ele; retomar e reelaborar parodicamente uma personagem histórica pelo espelho deformador da ficção paródica; aproveitar esse limbo histórico para imaginar vias não convencionais para um evento que não encontra paralelo. Independentemente do seu propósito, destaca-se a intenção de abolir qualquer intenção de distanciar o discurso histórico e o ficcional e de privilegiar as perspectivas excluídas do discurso histórico hegemônico.

Ainda para dar sustentação a essa aventura às avessas e à construção de um fluxo contrário à história que é conhecida, Paternain estabelece um diálogo intertextual direto com o *Diário de Bordo* (VARELA, 1986)⁸, como vê-se no recorte seguinte em que se lê a descrição de Colombo acerca dos nativos destas terras:

⁸ Neste artigo, a edição organizada pela pesquisadora Carmen Varela do conjunto de documentos históricos escritos por Cristóvão Colombo, no *Diário de bordo*, foi utilizada para consulta. Ver as referências.

Eles andam nus como a mãe lhes deu à luz [...]. E todos os que vi eram jovens, nenhum com mais de trinta anos, muito bem-feitos, de corpos muito bonitos e cara muito boa, os cabelos grossos quase como o pelo do rabo de cavalos, e curtos. Mantem os cabelos compridos, sem nunca cortar. Eles se pitam de preto, e são da cor dos canários, nem negros nem brancos, e se pintam de branco, e de encarnado, e do que bem entendem, e pintam a cara, o corpo todo [...]. Todos, sem exceção, são de boa estatura, e fazem gesto bonito, bem feitos (VARELA, 1986, p. 62-63, nossa tradução livre).

Agora tome-se um fragmento da obra que revisita parodicamente o trecho acima, dando sustentação a esse jogo de inversão com o *Diário colombino*:

E começamos a distinguir os selvagens que viajavam nessas máquinas. Levavam seus corpos inteiramente cobertos por trapos multicoloridos e deixavam apenas à mostra a face e as mãos. Muito perto agora, mudos todos nós, tensos e palpitações, reparamos naquelas mãos e naquelas faces. Eram de uma palidez incomum, como a dos enfermos. Mais ainda: como a dos homens desangrados pelos feitiços dos *añang*, como espectros amaldiçoados que perambulam nas noites enluaradas as *tolderías*. Lembrei-me das palavras de minha tia, alertando-me, quando criança, para fugir dos pálidos porque são fantasmas perversos ou doentes contagiosos (PATERNAIN, 1980, p. 43, nossa tradução livre).

Da forma como os europeus são vistos e interpretados pelos autóctones, designados como “gente brutal e selvagem” (PATERNAIN, 1980, p. 47, nossa tradução livre) que constantemente dão “mostras de selvageria” (PATERNAIN, 1980, p. 48, nossa tradução livre), o leitor pode pensar que, nessa inversão de valores, realiza-se apenas uma troca de olhares rancorosos. Todavia, o romancista faz, justamente, aquilo que a literatura latino-americana aprendeu a fazer no seu processo de antropofagia cultural/literária, isto é, “brinca[r] com os signos de um outro escritor, de uma outra obra” (SANTIAGO, 2000, p. 20). Paternain faz isso para relativizar os modelos e ideais de civilidade europeia

aqui impostos, mas agora contestados, principalmente, pelo efeito da ironia e da paródia.

Todo o encadeamento das ações segue um desenvolvimento linear, cronológico, coerente às características do gênero crônica. Seguindo as características do romance de mediação, embora o título da obra sustente a premissa de apresentar justamente uma *crônica* do “descobrimento”, isto é, descrição de fatos e acontecimentos de forma organizada e encadeada, seguindo a disposição de como eles se deram, gênero que ainda pressupõe, necessariamente, a existência de interlocutores, destinatários, o cronista é, ao mesmo tempo, voz enunciadora do discurso e narratário, visto que a comitiva não conseguirá cumprir seu segundo objetivo: além de conhecer novas terras e povos, também conquistá-los e entre eles difundir sua maneira de viver.

Antes de chegar a esse desfecho, são criadas na obra imagens que contrastam a visão do europeu sobre a América e a visão do nativo sobre a Europa. O “Novo Mundo” é descrito como um lugar paradisíaco, com belas praias, vegetação densa, animais exóticos, pessoas alegres, jovens e bem alimentadas, efeito recuperado do *Diário*. Ao contrário, a descrição apresentada da Europa, segundo a visão dos expedicionários, mostra um cenário deprimente em todos os seus âmbitos: “pelo o que vimos, impera um atraso maiúsculo. Os nativos devem estar em um período que passamos há luas atrás sem conta. Ignoram o prazer de se ir aonde lhes ocorra, de dormir em qualquer lugar, de investigar sobre outras criaturas diferentes” (PATERNAIN, 1980, p. 63, nossa tradução livre).

Os aventureiros consideram, ainda, que aquelas gentes são ingovernáveis diante de tantas mostras de selvageria, além de violentos, incontroláveis e fanáticos, ao que leva a personagem a sentenciar: “Há manhãs [...] em que prefiro não ter descoberto lugares como este. Eu me sinto impotente

para os colocar no caminho certo” (PATERNAIN, 1980, p. 99-100, nossa tradução livre).

Ainda que apoiada nessa subjetivação livre da história, uma vez que não se encontra equivalências nos anais para uma aventura dessa natureza e propósito, *Crónica* é uma criação verossímil do passado, cujo alicerce na voz de um narrador autodiegético, “ex-cêntrico”, e que reelabora os registros do passado, principalmente atrelado ao *Diário de Bordo*, fornece aos eventos históricos recuperados nessa ficção um tom de autenticidade, traços que confirmam as especificidades do romance histórico contemporâneo de mediação.

Na recepção dessa modalidade narrativa híbrida de história e ficção, a exemplo de *Crónica del descubrimiento* (1980), o leitor não se depara com grandes desafios em relação à linguagem, à estrutura e à forma, porém a sustentação de um aberto enfrentamento com as versões eurocêntricas registradas pelos colonizadores, assim como é lido em *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), assegura a sua criticidade.

4 COMENTÁRIOS FINAIS

Observa-se, pois, que as características, destacadas por Fleck (2017), apontadas nesse estudo para cada modalidade do romance histórico atendem a diferentes formas de revisitar a história pela literatura. Neste artigo, foi realizada uma breve revisão das características do romance histórico scottiano que ajudam a credenciar Scott como o inaugurador do romance histórico contemporâneo (INDURÁIN, 1995).

Enquanto que nos romances históricos clássicos, como verificado em *Ivanhoé* (SCOTT, 2003) e, sobretudo, em *Mercedes of Castile: Or, The Voyage to Cathay* (COOPER, 1840a; 1840b), a intenção é a de mostrar um fato histórico,

de modo a servir de exemplo, ao mesmo tempo se comprova a existência de um discurso exaltador da história hegemônica e de seus heróis oficiais. No romance histórico tradicional continua o mesmo discurso oficial exaltador, somente muda a estratégia de ter dois níveis narrativos para um só e os heróis oficiais. Dessa vez, os protagonistas continuam a ser construídos como elevados, sujeitos dignos de serem imitados.

Com a exposição dos recursos escriturais em *Xicoténcatl* (ANÔNIMO, 2020), verifica-se como se deu o processo lento de mudança da modalidade do romance histórico clássico ao tradicional. E, também, constata-se porque o primeiro romance histórico latino-americano é uma obra de ruptura. Da mesma forma, foram apontadas as características que viriam a ser frequentemente utilizadas nas obras da terceira fase, a mediadora (FLECK, 2017).

A análise foi encerrada com *Crónica del descubrimiento* (PATERNAIN, 1980), narrativa que inaugura o romance histórico contemporâneo de mediação, no contexto do pós-*boom*, modalidade que apresenta uma tendência conciliadora entre as características e concepções de escrita presente nas expressões anteriores. Foi demonstrado pela sua leitura como a narrativa estabelece o seu enfrentamento com as versões eurocêntricas acerca da conquista e colonização da América não por meio de um enfrentamento aberto aos registros passados, mas por meio da atenção e protagonismo dado àqueles que não foram contemplados pela historiografia tradicional.

REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. *Xicoténcatl: o primeiro romance histórico latino-americano*. Trad. Gilmei Francisco Fleck. Curitiba: CRV, 2020.
- COOPER, J. F. *Mercedes of Castile: or, the voyage to Cathay: vol. I*. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1840a.
- COOPER, J. F. *Mercedes of Castile: or, the voyage to Cathay: vol. II*. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1840b.

FLECK, G. F. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.

FLECK, G. F.; OLIVEIRA, M. S. Apresentação do dossiê: ressignificações do passado pela literatura. *Revista Fermentum*, v. 31, p. 1-5. Mérida: Universidad de Los Andes, Centro de Investigaciones HUMANIC, 2021. Disponível em: <http://www.saber.ula.edu.ve/bitstream/handle/123456789/47405/presentacion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acessado em 15/07/2021.

GONZÁLEZ, L. S. D. P. *Malinche no espelho das traduções de Xicoténcatl (1826): [1999 – 2013]*. 2017. 212 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel. 2017.

GOODFELLOW, D. M. The sources of Mercedes of Castile. *American Literature*, v. 12, p. 318-328. Chicago: Duke University Press, 1940. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2921031>. Acessado em 10/07/2021.

HULME, P. Colombo e os canibais. Trad. Guilherme Amaral Luz. *História Social*, n. 8/9, p. 13. Campinas: História Social, 2001/2002.

INDURÁIN, C. M. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: SPANG, K.; INDURÁIN, C.; ARELLANO, I. (Org.). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Navarra: Eurograf, 1995. p. 13-63.

IRVING, W. *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus*. New York: G. & C. Carvill, 1828.

LAS CASAS, B. *A short account of the destruction of the Indies*. Trad. Nigel Griffin. London: Penguin Books, 2004.

LE GOFF, J. Documento/monumento. In: *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora Unicamp, 2013. p. 485-198.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

PATERNAIN, A. *Crónica del descubrimiento*. Montevideo: Banda Oriental, 1980.

PRESCOTT, W. *The History of the Reign of Ferdinand and Isabella*. London: Richard Bentley, 1838.

PRIETO, C. F. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2. ed. Barañáin (Navarra): EUNSA, 2003.

QUINTERO, G. F. Edición, estudio preliminar y notas de Gustavo Forero Quintero. In: ANÓNIMO. *Xicoténcatl*. Madrid: Vervuert, 2012. p. 9-86.

RODRÍGUEZ, A. M. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

SAINTSBURY, G. *A short history of english literature*. London: Macmillan & Co., 1912.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCOTT, W. Advertisement. In: *The antiquary*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 3-11.

SCOTT, W. *Ivanhoé*. Trad. Roberto Nunes Whitaker. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SCOTT, W. *Waverley*. London: Wordsworth, 1985.

SOLIS, A de. *Historia de la conquista de México*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

SPANG, K. Apuntes para una definición de la novela histórica. In: SPANG, K.; INDURÁIN, C. M; ARELLANO, I. (Org.). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Navarra: Eurograf, 1995. p. 65-114.

VARELA, C. *Cristóbal Colón: los cuatro viajes. Testamento*. Madrid: Alianza, 1986.

VIGNY, A. de. *Cinq-Mars ou uma conjura no reinado de Luís XIII*. Trad. Pedro Reis. São Paulo: Otto Pierre Editores, 1975.

WEINBERG, A. K. *Manifest Destiny: a study of nationalist expansionism in American history*. Chicago: Quadrangle paperbacks, 1963.

Recebido em 15/07/2021.

Aceito em 07/10/2021.

LA POLYPHONIE POUR DIRE LA VIOLENCE DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE FRANCOPHONE

POLYPHONY AS A MEANS OF NARRATING VIOLENCE IN CONTEMPORARY FRANCOPHONE LITERATURE

POLIFONIA PARA EXPRESSAR VIOLÊNCIA NA LITERATURA FRANCÓFONA CONTEMPORÂNEA

Natalia Lorena Ferreri¹

RESUME: Cette contribution propose une analyse des formes de l'hétérogénéité énonciative – montrée et constitutive– (Authier-Revuz, 1984) dans deux romans francophones contemporains : *Après nous les nuages* (Bruxelles, 2017) de Marc Meganck, et *Belle merveille* (Paris, 2017) de l'auteur haïtien James Noël, dans le but de mettre en évidence comment à partir des énoncés polyphoniques l'on construit un discours collectif sur la violence. Ces textes racontent des événements qui ont eu lieu récemment et où la violence provoque la mort, la peur, l'horreur et le chagrin. Dans les deux cas, le temps du récit se situe après les événements, c'est-à-dire une fois que les paysages urbains et naturels ont été modifiés par la violence. Face à ces images effrayantes, la voix narrative se démultiplie en raison d'une violence qui n'est pas individuelle, personnelle ou intime mais collective et plurielle, et qui touche une communauté tout entière. D'une part, Noël raconte une catastrophe, le tremblement de terre en Haïti en 2010, à travers une multitude de voix —des survivants et des témoins—, ainsi qu'à travers le narrateur appelé « Bernard » ; d'autre part, Meganck décrit les attentats déclenchés à Paris et à Bruxelles en 2015 et 2016, respectivement, en employant une voix anonyme qui retransmet ce qu'elle voit et entend dans les villes. Nous postulons ici que la polyphonie devient l'instrument esthétique pertinent pour aborder un sujet actuel, urgent et collectif. Dans les deux romans, la polyphonie ne sert pas de marqueur de distance par rapport à l'énoncé, mais sert à souligner le thème, car chaque voix ajoute son point de vue pour mettre l'emphase sur la manière de raconter la violence. Ainsi l'objectif de cette étude est-il d'analyser les traces de la polyphonie dans les deux romans aux niveaux syntaxique, lexical et typographique —des marques venant interférer le fil du discours sous la forme d'une autre langue, d'un autre interlocuteur ou d'un autre registre— en vue de distinguer les identités narratives (Ricoeur, 1990) qui assument le récit dans les deux romans. Pour ce faire, nous partons du concept de dialogisme développé par Bakhtine (1989) au moyen duquel l'auteur exprime que « la plurivocalité et le plurilinguisme pénètrent dans le roman de telle sorte qu'ils sont organisés dans un système artistique » (116). Nous identifierons également les différents *je* du discours et les façons de les nommer ; de même que l'usage de l'italique, des guillemets et du discours indirect libre. Chemin faisant, nous

¹ Doutora em Letras pela Universidad Nacional de Córdoba – Argentina. Bolsista pós-doutoral do CONICET – Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4001-9462>. E-mail: naferreri@hotmail.com.

mettrons en évidence comment ces voix construisent un sens collectif sur la violence, et même à quel point il faut dire la violence à plusieurs voix pour pouvoir la supporter. C’est dans l’intention de mettre à jour les concepts de polyphonie, d’hétérogénéité énonciative et de narrateur/énonciateur que nous proposons une approche analytique dans la littérature francophone principalement contemporaine.

MOTS-CLES: polyphonie ; violence ; identité(s) narrative(s) ; hétérogénéité énonciative ; littérature francophone contemporaine.

ABSTRACT: This article analyzes the ways in which enunciative heterogeneity —shown and constitutive— (Authier-Revuz, 1984) is depicted in two contemporary Francophone novels: *Après nous les nuages* (Brussels, 2017), by Belgian writer Marc Meganck, and *Belle Merveille* (Paris, 2017), by Haitian author James Noël, in order to show how polyphonic utterances help build a collective discourse around violence. Both novels narrate recent events where violence has caused death, fear, horror and distress. These events are told after they have occurred, i.e. once the relevant urban and natural landscapes have been reshaped by violence. In the face of these appalling images, a need for multiple narrative voices emerges which can bespeak a violence that is not individual, personal or intimate, but rather collective and plural, and which has had an impact on an entire community. In one of the novels, Noël focuses on a natural disaster, i.e. the earthquake that hit Haiti in 2010, by means of multiple voices (survivors’ and witnesses’) brought together by Bernard, the narrator. In the other novel, Meganck describes the terrorist attacks that took place in Paris and Brussels in 2015 and 2016, respectively, using an anonymous voice which echoes what it has seen and heard in both European capitals. Polyphony is understood here as an aesthetic tool which proves relevant to the narration of a current, urgent and collective theme such as violence. In these two novels polyphony is not used to increase the distance from the utterance — rather, it is used to underscore the underlying theme. Every voice that plays a part in the narrative adds a unique point of view to emphasize the way violence is narrated. Thus, the aim of this study is to analyze the use of polyphony (and how it interferes with the narrative by introducing another language, another interlocutor or another register) in both novels at the syntactical, lexical and typographical levels in order to identify the narrative identities (Ricoeur, 1990) behind the stories. In pursuing this objective, it is important to point out that the concept of dialogism, as expressed by Bakhtin (1989), will be employed here, insofar as “la plurifonía y el plurilingüismo penetran en la novela, y en ella se organizan en un sistema artístico armonioso. En esto reside la característica específica del género novelesco”² (116). The different discursive selves and the way in which they are named will be identified, as well as the use of italics, quotation marks or free indirect speech. Finally, we will show how these voices build a collective sense around violence, and to what extent narrating violence through many voices becomes critical as a coping mechanism. With the intention of bringing a fresh perspective around the concepts of polyphony, enunciative heterogeneity and narrator/enunciator, this analytical approach will be mainly applied to contemporary Francophone narratives.

KEYWORDS: polyphony; violence; identity/identities; narrative(s); enunciative heterogeneity; contemporary Francophone literature.

RESUMO: Esta contribuição oferece uma análise das formas de heterogeneidade enunciativa —mostradas e constitutivas— (Authier-Revuz, 1984) em dois romances contemporâneos de

² “Plurivocality and plurilingualism penetrate the novel and, in it, organise themselves into an harmonious artistic system. Herein lies this most specific feature of the novel as a genre.” (This is our own translation for the purpose of the paper.)

língua francesa: *Après nous les nuages* (Bruxelas, 2017) de Marc Meganck, e *Belle Merveille* (Paris, 2017), do autor haitiano James Noël, com o objetivo de evidenciar como a partir de enunciados polifônicos construímos um discurso coletivo sobre a violência. Esses textos falam de eventos recentes em que a violência causa morte, medo, horror e tristeza. Em ambos os casos, o tempo da história é depois dos acontecimentos, ou seja, depois que as paisagens urbanas e naturais foram alteradas pela violência. Diante dessas imagens assustadoras, a voz narrativa se multiplica por uma violência que não é individual, pessoal ou íntima, mas coletiva e plural, e que atinge toda uma comunidade. Por um lado, Noël fala de um desastre, o terremoto no Haiti em 2010, através de uma multidão de vozes —sobreviventes e testemunhas— bem como através do narrador chamado “Bernard” ; por outro lado, Meganck descreve os ataques em Paris e Bruxelas em 2015 e 2016, respectivamente, usando uma voz anônima que transmite o que vê e ouve nas cidades. Postulamos aqui que a polifonia se torna o instrumento estético relevante para enfrentar um sujeito atual, urgente e coletivo. Em ambos os romances, a polifonia não serve como marcador de distanciamento do enunciado, mas serve para enfatizar o tema, pois cada voz acrescenta seu ponto de vista para enfatizar como a violência é contada. Assim, o objetivo deste estudo é analisar os traços de polifonia nos dois romances nos planos sintático, lexical e tipográfico —marcas que interferem no fio do discurso na forma de outra língua, de outro interlocutor ou de outro registro— a fim de distinguir as identidades narrativas (Ricoeur, 1990) que assumem a narrativa nos dois romances. Para tanto, partimos do conceito de dialogismo desenvolvido por Bakhtin (1989) por meio do qual o autor expressa que a “plurivocidade e o plurilinguismo permeiam o romance de forma que se organizam em um sistema artístico”³ (116). Também identificaremos os diferentes eus do discurso e as formas de nomeá-los; bem como o uso de itálico, aspas e discurso indireto livre. Ao longo do caminho, destacaremos como essas vozes constroem um sentido coletivo de violência e, até mesmo, como a violência deve ser dita em várias vozes para ser capaz de suportá-la. É com o intuito de atualizar os conceitos de polifonia, heterogeneidade enunciativa e narrador / enunciador que propomos uma abordagem analítica principalmente na literatura francófona contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: polifonia; violência; identidade(s) narrativa(s); heterogeneidade enunciativa; literatura francófona contemporânea.

1 INTRODUCTION

Cette contribution propose une analyse des formes de la polyphonie dans deux romans francophones contemporains : *Après nous les nuages* (2017) de l'écrivain belge Marc Meganck et *Belle merveille* (2017) du poète haïtien James Noël. Nous avons organisé ce travail en trois parties dont la première est consacrée au corpus ; la deuxième, au cadre théorique, et la troisième, à l'analyse.

³ A tradução é nossa.

2 QUEL CORPUS ?

Ce n'est pas évident que ces deux romans constituent un corpus : il est donc nécessaire de justifier notre choix. Dans ce but, nous nous concentrerons sur divers aspects, à savoir : le champ littéraire où ils s'inscrivent, la période à laquelle ils appartiennent, les sujets dont ils s'occupent, le genre discursif distingué et la présence de la polyphonie.

Pour commencer, il est à préciser que les romans choisis —*Après nous les nuages* (dorénavant, *ANLN*) et *Belle merveille* (dorénavant, *BM*) — s'inscrivent dans la littérature francophone du fait qu'ils ont été écrits en français.⁴ *ANLN* appartient à l'auteur belge Marc Meganck ; *BM* est le premier roman du poète haïtien James Noël. Les deux romans sont sortis en 2017 : le premier a été publié à Bruxelles et, le deuxième, à Paris. En outre, les deux romans racontent des événements qui ont eu lieu récemment dans leurs pays : dans *ANLN*, Meganck décrit les attentats déclenchés à Paris et à Bruxelles en 2015 et 2016, respectivement, en employant une voix anonyme qui retransmet ce qu'elle voit et entend dans les villes. Dans *BM*, l'auteur haïtien raconte trois catastrophes qui touchent Haïti en utilisant plusieurs voix, dont une correspond au narrateur appelé « Bernard » : le tremblement de terre en 2010, le foyer du choléra qui a été l'une des conséquences du séisme et l'ouragan *Matthew* en 2016. Face à ces images effrayantes où la mort, la peur, l'horreur et le chagrin sont le bilan de ces événements, la voix narrative dans les deux romans se démultiplie en raison d'une violence qui n'est pas individuelle, personnelle ou intime mais collective et plurielle, et qui touche une communauté tout entière. Au-delà des événements réels que racontent les textes, *ANLN* et *BM*

⁴ « [...] désigner par 'francophonies littéraires' des oeuvres écrites en français par des auteurs dont la langue française n'est ni leur langue maternelle ni leur langue première, distinguant cette particularité littéraire d'une conséquence juridique (on aurait la nationalité de la langue dont on fait usage). Les littératures francophones apparaissent ainsi plutôt comme un corpus à construire en fonction des contextes et dans une dynamique évolutive, à analyser et à différencier plutôt qu'une preuve d'une 'communauté' littéraire homogène et apaisée, telle que peut la définir le dictionnaire usuel. » (Chaulet Achour, 2016 : 28).

appartiennent sans aucun doute au genre romanesque, dit secondaire ou complexe (Bajtín, 2008), dont l'intention est notamment esthétique et où la polyphonie constitue l'un des outils de ce devenir esthétique. D'après Rancière, dans *Aisthesis* (2013), il semble que ce qui s'opposait à l'idée de beauté, comme la violence, peut se métamorphoser en art dans le cadre d'un régime de perception, d'affectation et de pensée (Rancière, 2013 : 12).

En effet, nous savons que le corpus est un « ensemble de textes faisant partie de ce que, sous le nom de littérature, une époque déterminée fait circuler de manière légitime, [...] ». (Montaldo, citée dans Dalmaroni, 2009 : 70).⁵ C'est-à-dire que *ANLN* et *BM* peuvent être considérés comme un corpus littéraire.

3 QUELLE THEORIE?

Nous venons de dire que la polyphonie devient l'instrument esthétique pertinent pour traiter d'un sujet actuel, urgent et collectif. Dans les deux romans, la polyphonie ne sert pas de marque de distance par rapport à l'énoncé mais elle sert à souligner le thème,⁶ car chaque voix ajoute son point de vue pour mettre l'emphase sur la manière de raconter la violence.⁷ Ainsi, l'objectif de

⁵ « [un corpus es] el conjunto de textos que conforman lo que bajo el nombre de literatura una determinada época pone a circular de manera legítima, [...] aquella escritura permitida que ha pasado las pruebas de autorización de los agentes del campo intelectual [...] » (Montaldo citado en Dalmaroni, 2009: 70).

⁶ Dans le domaine de la littérature, les exemples de l'emploi de la polyphonie utilisée comme marque de distance sont très nombreux. Nous trouvons dans *Lettres persanes* (1721), de Montesquieu, un des antécédents les plus riches. Dans ce roman épistolaire, des voix différentes composent la polyphonie : au niveau de l'énoncé, un auteur « anonyme » qui se donnait pour le simple « traducteur » des lettres persanes ; et au niveau du récit, les voyageurs persans (Usbek, Rica, etc.), auteurs de celles-là. Paru pour la première fois à Amsterdam, ce roman permet à Montesquieu de se cacher derrière ces voix et de donner son avis notamment sur les mœurs, sur la monarchie et sur les institutions françaises.

⁷ Nous disons *énoncé* d'après Bakhtine : « L'énoncé (en tant que vérité verbale) ne peut être admis comme une identité du niveau ou de l'étage dernier et supérieur de la même structure linguistique (au-dessus de la syntaxe), car il entre dans un univers de relations entièrement autres (dialogiques), qui sont incompatibles avec les relations linguistiques des autres niveaux. (Sur un certain plan, seule est possible la confrontation de l'énoncé entier avec le *mot*.) L'énoncé

cette étude est d'analyser les traces de la polyphonie dans les deux romans aux niveaux syntaxique, lexical et typographique —des marques venant interférer le fil du discours sous la forme d'une autre langue, d'un autre interlocuteur ou d'un autre registre— en vue de distinguer les identités narratives (Ricoeur, 1990) qui assument le récit. Dans ce but, nous partirons du concept de dialogisme chez Bakhtine où l'auteur exprime que la plurivocalité et le plurilinguisme pénètrent dans le roman de telle sorte qu'ils sont organisés dans un système artistique. (Bajtín, 1989). Nous identifierons également les différents *je* du discours et les façons de les nommer ; de même que l'usage de l'italique, des guillemets et du discours indirect libre. Chemin faisant, nous mettrons en exergue comment ces voix construisent un sens collectif sur la violence, et même à quel point il faut dire la violence à plusieurs voix pour pouvoir la supporter.

Nous allons donc continuer par la délimitation et, en même temps, la justification du cadre théorique dont nous nous servons. Chez Bakhtine, le roman est un genre discursif complexe ou secondaire qui « absorbe et retravaille divers genres primaires (simples) constitués dans la communication discursive immédiate. » (Bajtín, 2008 : 247). Le fait que le roman s'approprie d'autres discours (primaires) montre qu'il établit un dialogue, un échange entre énoncés, mais avec une intention esthétique. D'après Jacques Rancière : ⁸

entier est une entité, non plus de la langue (ni du 'flux verbal', ni de la 'chaîne verbale'), mais de la *communication verbale*. » (Todorov, 1981 : 78).

⁸ Aquello que lo singular del "arte" designa es el recorte de un espacio de presentación mediante el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Y aquello que vincula la práctica del arte con la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (Notre traduction). (Rancière, 2011: 32).

Ce que le singulier de « l'art » désigne est le découpage d'un espace de présentation par lequel les objets de l'art sont identifiés comme tels. Et ce qui lie la pratique de l'art à la question du commun est la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'une suspension par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible. L'art n'est pas politique ; d'abord, pour les messages et les sentiments qu'il transmet à propos de l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus, par la façon dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. *Il est politicien par la même distance qu'il prend par rapport à ses fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la façon dont il coupe ce temps et qu'il remplit cet espace.* (2011 : 32).⁹

Cet aspect politicien de l'art lui est donné par l'usage intentionnel de la voix ou des voix dans un énoncé ; plusieurs locuteurs partagent l'espace textuel et se disputent le pouvoir de la voix. La polyphonie apparaît donc quand, dans un texte, on distingue au moins deux procédures : d'un côté, les rapports entre un énoncé et les discours précédents ; cela veut dire, l'intertextualité d'après Bakhtine. D'un autre côté, à l'intérieur de cet énoncé, les formes d'interaction de plusieurs voix, autrement dit, la présence de l'altérité dans un même énoncé et dont le discours est signalé par des formes linguistiques différentes : le discours rapporté, la connotation autonymique, le non-explicite et les figures rhétoriques. Chez Jacqueline Authier-Revuz (1982), ces deux procédures correspondent aux formes d'hétérogénéité énonciative : la première à l'hétérogénéité constitutive et la deuxième à l'hétérogénéité montrée : « Les formes de l'hétérogénéité montrée, dans le discours, ne sont pas un reflet fidèle, une manifestation directe —même partielle— de cette réalité incontournable qu'est l'hétérogénéité constitutive du discours ; elles sont des éléments de la représentation —fantasmatique— que le locuteur (se) donne de son énonciation. »¹⁰ (Authier-Revuz, 1982 : 142).¹¹ Alors, ce sera la présence de

⁹En romain dans le texte original.

¹⁰Souligné dans le texte original.

¹¹Souligné dans le texte original.

l'hétérogénéité énonciative dans le discours que nous allons analyser pour dévoiler les façons de dire la violence dans les deux romans.

4 L'ANALYSE

Lorsqu'on arrive au seuil des textes,¹² on peut reconnaître la présence des « mots des autres », appelée *hétérogénéité constitutive*. Tout d'abord, il est nécessaire de commencer ce travail par les titres des romans car nous y trouvons deux intertextes importants.

Dans le roman de Marc Meganck, l'auteur prend un intertexte provenant de l'expression belge « après nous les mouches » qui est l'équivalente de la phrase « après moi le déluge » que Madame de Pompadour, amoureuse de Louis XV, prononça en 1757 au moment de la défaite de la France par l'armée prussienne. Cette phrase qui est à l'origine de l'autre, déclare « peu importe ce qui se passera ensuite, car nous ne serons pas là pour le voir ». Avec cet intertexte, l'auteur place le lecteur temporellement après les événements de violence et dès la hauteur des nuages :¹³ cela annonce le point de vue à partir duquel le narrateur va regarder, entendre et raconter tout ce qui arrivera. Il s'agit d'un point de vue qui fixe une manière très spécifique de « concevoir le monde » (Bajtín, 1989 : 88), de se prononcer par rapport à la violence.

D'ailleurs, le titre du premier roman de James Noël reprend, comme exprime l'auteur, « une expression créole, une expression haïtienne qui traduit l'extraordinaire, qui traduit un événement malheureux, mais... Belle merveille ! C'est là quand on dit *belle merveille !* »¹⁴. Cet intertexte est très important parce

¹²D'après Gérard Genette, le titre fait partie du paratexte, dit *seuil* par l'auteur. (Genette, 2011 : 10).

¹³ Nous parlons ici d'auteur puisque dans *Seuils*, Gérard Genette affirme que tout message paratextuel est responsabilité de l'auteur et/ou de l'éditeur (Genette : 2011, 14).

¹⁴ Voir entretien avec James Noël à l'occasion de la présentation de *Belle Merveille* dans le festival de Saint Malo, en juin 2017.

qu'il dévoile l'intention de l'auteur, d'une part, de lier son récit au discours oral haïtien ; et, d'autre part, d'annoncer le malheur et la catastrophe au lecteur qui connaît déjà l'expression. De même que Meganck, Noël commence le récit après les événements : s'il peut crier cette expression, c'est à cause d'une narration ultérieure. Il s'agit d'une phrase qu'on ne peut prononcer qu'après avoir été témoin de la mort, de l'horreur et de la peur.

Jusqu'à ici, les deux romans ont employé de façon semblable l'intertexte, avec une intention similaire et en marquant leurs interlocuteurs. En effet, les deux phrases expriment à travers le langage une réaction après des événements violents ; en plus, elles servent à annoncer au lecteur le malheur; en outre, elles s'adressent notamment aux interlocuteurs qui connaissent d'avance leurs significations de façon qu'ils puissent compléter le sens.

Ensuite, nous, lecteurs, nous trouvons d'autres intertextes cette fois sous forme de citations. *ANLN* ouvre son récit de la manière suivante : « Il avait une petite douleur pour seule mémoire, et peut-être quelques fantômes dans ses tiroirs. » C'est l'extrait d'une chanson du musicien français Jacno (Denis Quilliard 1957-2009) dont le sujet principal est la mémoire. De quelle façon est-il possible de créer un vestige de la douleur, de la peur ? Nous soutenons que l'auteur a l'intention de placer la littérature en tant que patrimoine culturel, dans une certaine communauté, c'est-à-dire, d'après Meganck, c'est la littérature qui construit la mémoire. L'auteur, né en 1975 à Bruxelles, y vit, y écrit et y publie son ouvrage ; il est historien et travaille à la *Direction des monuments et des sites des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* de cette ville. Dans la plupart de sa production littéraire composée de polars et de fictions, l'action se déroule dans la capitale belge ; ville qu'il étudie et connaît dans ses dimensions historiques, archéologiques et patrimoniales. L'une des actions développées dans le cadre de la Direction des monuments et des sites est celle qu'il appelle le principe de « l'archéologie préventive » :

L'archéologie étudie les traces du passé conservées dans le sol et les bâtiments. La mise à jour de ces vestiges permet d'appréhender les activités de l'homme, ses comportements sociaux ou religieux, son environnement. La meilleure manière de préserver ce patrimoine archéologique est de le maintenir en place pour les générations futures.

Cependant, lors des travaux menés sur ces sols ou dans ces bâtiments, une partie des vestiges archéologiques est susceptible d'être mise au jour... mais aussi d'être rapidement détruite ! Pour sauvegarder ce patrimoine, la Direction des Monuments et Sites organise des recherches archéologiques. Ce principe est appelé « archéologie préventive ». (Degraeve et Meganck, 2013 : 1).

Pour que l'archéologie préventive soit ainsi le témoignage d'un souvenir à venir et que, en ce sens, la littérature fasse également partie de cet héritage collectif et d'un souvenir ultérieur.

Pour sa part, James Noël, né en 1978, est poète, chroniqueur, acteur et écrivain. Bien que *Belle merveille* soit son premier roman, Noël a décroché en 2017 le prix des Caraïbes de l'ADELF (Association des écrivains de langue française). Dans ce roman, nous notons deux citations dont l'une correspond à un chant populaire haïtien écrit en créole et transcrit en français : « Papa loko ou se van, ou se papiyon wa pouse n'ale, wa pote nouvèl bay Agwe. »¹⁵ (Noël, 2017 : 9). Encore une fois, l'auteur fait référence aux savoirs et aux connaissances d'où il provient car il invoque des divinités du vaudou : *Agwe* (Agoué/Agoueh) qui est le maître des flots de la mer ; protecteur des gens de mer, des marins ou des pêcheurs et des bateaux mais aussi bien des animaux et des végétaux qui y habitent (Marcelin, 1947 : 72). *Papa Loko* (Loco Atissou, Loco Atissougwe, Papa Loco, Azagon Loco, Loco Miwa (miroir), Loco Dayifre, Loco Mayifado) est le gardien des sanctuaires, mais surtout le loa de la végétation et c'est lui qui confère aux feuilles des arbres leurs propriétés magiques.

¹⁵ « Papa Loko, tu es vent et tu es papillon, pousse-nous, et tu donneras la nouvelle à Agoué. » (Noël, 2017 : 9).

(Marcelin, 1947 : 101). Rappelons que le roman raconte trois catastrophes dont deux sont provoquées par la nature : le tremblement de terre et l'ouragan. Les tragédies naturelles servent dans le roman à remémorer la poignante histoire d'Haïti :

Les exilés ne comprennent pas, eux, qui ont fui en masse la dictature atroce de Papa Doc. Ils n'en reviennent pas devant les chiffres qui affolent les compteurs des grandes tragédies de l'Histoire. Papa Doc le sanguinaire, et plus tard son fils, passent avec leurs trente mille victimes pour bouchers de seconde zone. Le séisme a eu besoin de trente-cinq secondes pour avaler trois cent mille vies. Trois cent mille vies en avalanche, l'espace d'un battement d'aile. (Noël, 2017 : 66).

La citation suivante appartient au poète maudit, Rimbaud ; il s'agit des deux premiers vers du poème « Les poètes de sept ans » écrit en 1871. Là-bas le poète évoque sa propre enfance et en plus il décrit sa première tâche en tant que jeune écrivain. Dans ce cas, Noël s'adresse à un interlocuteur plutôt proche de la poésie. Ces deux intertextes près du titre annoncent au lecteur trois éléments liés dans le roman : un pays, quelque chose d'extraordinaire et le chant ou même la poésie.

Maintenant, nous allons analyser les marques de l'hétérogénéité énonciative dans la diégèse des romans. Dans *ANLN*, nous rencontrons un narrateur qui s'adresse à une femme, sa bien-aimée. Elle habite la ville de toutes les lumières ; et lui, la petite ville désenchantée, dite Bruxelles. Dans les premiers chapitres, il lui parle depuis cette ville, où les événements violents viennent de se produire. Plus tard dans l'histoire, il se rend à Paris alors qu'elle, sa femme, s'installe dans la capitale belge. Cette alternance par rapport aux espaces à partir desquels le narrateur énonce, lui permet dans le roman de construire différentes manières de percevoir la violence, cette perception est attachée aux liens d'appartenance à l'espace. C'est depuis cette liaison que le narrateur décrit les conséquences de ces événements et met l'homme face à la

peur de mourir. Ainsi, en trente chapitres, ce narrateur sans nom raconte ce qui s'est passé après les événements ; il ne parle pas d'attaques et, en tant que lecteurs, nous ne connaissons que les conséquences de ces faits anonymes.

Nous pouvons distinguer dans ce roman des formes d'hétérogénéité montrée d'une façon très subtile en raison de la prééminence de la voix du narrateur qui cède la parole aux personnages anonymes : à Paris, la momie qui est une survivante des attentats ; à Bruxelles, le clodo qui habitait dans le ventre d'une des stations, et une serveuse qui lui sert dans un resto. Les énoncés de la momie et de la serveuse entrent sous la forme de discours indirect libre :

La momie s'exprime en anglais. [...] Elle parle de lumière éblouissante, de rivières au fond desquelles gisent des arches qui n'ont sauvé personne. Elle parle de paysages accidentés, de prairies verdoyantes mais sans herbe, de gens en blanc buvant du vin transparent. [...] Personne n'ose l'interrompre, ni lui demander de quoi il s'agit exactement. (Meganck, 2017 : 44).

D'ailleurs : « Elle [la serveuse] était de nouveau là avec son calepin. Dessert ? J'ai tapé du poing sur la table. Sacrilège ! Jamais du sucre après la viande rouge. Encore du vin ? » (Meganck, 2017 : 88). En revanche, l'autre voix, celle du clodo, pénètre dans l'énoncé à l'aide du discours direct et de l'emploi de l'italique. Cette manière différente de faire entrer cette voix dans l'énoncé a à voir avec le fait du décès du clodo : quand il parle, il est déjà mort, mort de faim car il est resté enfermé dans le ventre à cause de la fermeture des portes pendant plusieurs semaines :

Avant [les événements], ça sentait meilleur dans le ventre. Maintenant, il y a l'odeur de cramé en permanence, comme si c'était incrusté dans la structure des tunnels. [...] Certains événements ont marqué mon existence. Ils n'ont rien à voir avec ce qui paralyse cette ville. Rien du tout !" (Meganck, 2017 : 48-49)¹⁶.

¹⁶ En italique dans le texte original.

La présence de l’alternance des voix vient à remplir le roman d’images sous forme de vestige ; et elle interrompt l’énoncé du narrateur qui apparemment est un dialogue adressé à sa copine, grâce à l’usage des pronoms de la deuxième personne représentant l’interlocutrice ; par contre, il s’agit d’un soliloque parce que personne ne peut lui répondre, il n’y a personne : en effet, tous sont morts. D’une façon paradoxale, la polyphonie met donc en évidence notamment le silence provoqué par la mort, un silence symbolique qui veut dire « après la mort, le néant ».

Par ailleurs, dans *BM* la polyphonie prend plusieurs apparences. Il y a un narrateur qui s’appelle Bernard et qui a la fonction de fil conducteur dans le récit. C’est lui qui raconte les trois catastrophes, et toutes les autres voix y arrivent pour donner leurs témoignages. Introduits par le titre [Répliques],¹⁷ les témoins du séisme sont assumés par plus d’une dizaine de personnages sous la forme d’un discours direct : Sacha, Bernard, Paloma, Amore, l’aveugle, Roman, l’évangéliste, l’athée, Alfredo, le psychiatre, le guerrillero,¹⁸ etc. Lorsqu’ils parlent, ils le font dans le cadre d’une séance de psychothérapie de groupe ; c’est-à-dire, ils partagent le traumatisme, ils vivent l’expérience de la mort de façon très rapprochée. Puis, comme ce roman raconte aussi une histoire d’amour, c’est la voix de la femme de Bernard qui est toujours présente sous forme de dialogue. Amore, c’est le nom de l’italienne qui sauve le narrateur de la mort de même que de la dépression : « –Réfléchis bien, Bernard, ça ferait beaucoup de bien de partir... D’ailleurs, tous tes amis sont partis, eux ils sont allés de l’autre côté, par enjambement, paix à leur âme, c’est le moment pour toi de sortir, pour souffler un peu. » (Noël, 2017 : 15). En plus, nous trouvons d’autres formes d’hétérogénéité qui sont à la fois montrées et constitutives.¹⁹

¹⁷ Tous les titres dans le roman sont entre crochets.

¹⁸ En espagnol dans le texte original.

¹⁹ « Mon hypothèse est la suivante : l’hétérogénéité montrée n’est pas un miroir, dans le discours, de l’hétérogénéité constitutive du discours ; elle n’en est pas plus ‘indépendante’ ;

Précédemment, nous avons donné notre avis par rapport aux trois éléments liés dans le roman : en premier lieu, un pays qui est Haïti, invoqué par des expressions et des phrases en créole ; en deuxième lieu, les événements extraordinaires racontés par les survivants et leurs témoins toujours en discours direct ; en dernier lieu, la chanson ou bien la poésie. C'est justement dans cette dernière que les deux formes d'hétérogénéité coïncident car, d'un côté, la musique est présente au fil du roman sous forme de citation de notes de musique isolées et en italique : *do, ré, mi, fa, sol, la, si*. Ces notes sont éparpillées partout et transforment le roman en une partition. D'un autre côté, ces sons placés près de la parole, à savoir le roman tout à fait, constituent un ensemble qui fonctionne comme intertexte du registre musical. Et à cette chanson, l'énonciateur ajoute un autre élément, un autre son exprimé en italique et de manière isolée aussi : « *pap pap pap papillon...* ». Il s'agit d'un intertexte qui fonctionne dans le roman par rapport à un double sens : le mot « papillon » qui fait référence à l'épigraphe – déjà analysé – mais aussi à la signification du battement d'ailes du papillon dit « l'effet papillon » :

Tu aurais dû venir d'un battement d'aile pour tout nous raconter, j'aurais pris ma chaise basse pour t'écouter parler. Le pire a pris le meilleur en nous, notre poésie est plombée dans la peur avec des ailes de Coriolan qui l'empêchent de voler. Maintenant, il ne nous reste que lourdeur et chape de plomb. Le papa des malheurs s'est abattu sur nous et a transformé la ville en capitale de la douleur. [...].

*pap pap pap papillon...*²⁰ Toute la ville sait que tu n'as rien vu venir. Notre monde bat de l'aile, tandis que toi, papillon, tu t'es enfui, enfoui, furtivement dans les trous noirs, je ne sais où. Plus personne, désormais, n'est condamné à être dupe de cette histoire. (Noël, 2017 : 12).

elle correspond à une forme de négociation – obligée – du sujet parlant avec cette hétérogénéité constitutive – inéluçtable mais qu'il lui est nécessaire de méconnaître ; et la forme 'normale' de cette négociation s'apparente au mécanisme de la dénégiation. » (Souligné dans l'original. Authier-Revuz, 1982 : 143).

²⁰ En italique dans le texte original.

5 CONCLUSION

Le thème de la violence a été et est un sujet récurrent dans les différentes manifestations artistiques (cinéma, théâtre, musique, littérature, danse, art de la rue, entre autres) ; en ce sens, au cours des cinquante dernières années, il y a eu un tissu théorique et critique multidisciplinaire qui tente de décrire, analyser, expliquer et réfléchir sur la façon dont l'art esthétise la violence. Nous sommes donc intéressés à identifier les régimes esthétiques de l'art —de la littérature, ici— qui se distinguent des discours sociaux dans leurs façons de raconter la violence. Nous adoptons le concept d'esthétique d'après Jacques Rancière dans lequel il déclare que «la propriété d'être art dans le régime esthétique de l'art, il n'est plus donné par des critères de perfection technique mais par l'assignation à une certaine forme d'appréhension sensible. » (2011 : 40). En d'autres termes, en quoi la violence en tant que matériau extralittéraire devient-elle une expérience esthétique ?

Nous avons montré les façons dont la polyphonie est exprimée dans les romans : des énoncés des narrateurs sont interrompus par d'autres voix et même par d'autres textes, d'autres registres et encore par une autre langue. Cependant, les sens qu'elles suscitent par rapport à la violence sont différents. Meganck construit avec chaque phrase le silence ; avec chaque image un gratte-ciel tout proche des nuages, sur lequel il nous place afin d'observer de manière lointaine les événements récents. Que veut dire parler de la violence récente ? Sans aucun doute, l'adjectif remémore la proximité temporelle des faits que nous avons déjà évoqués concernant le moment de l'énonciation. La violence dans le roman, néanmoins, n'est pas narrée dans son caractère tautologique, mais est qualifiée d'horreur, de terreur, d'angoisse et de souffrance parce que nous connaissons les conséquences, à savoir : le silence causé par la mort. Le roman raconte ce qui reste après la violence, c'est-à-dire la vie du narrateur transformée par l'absence de sa femme. Ce que nous lisons dans *ANLN*, c'est l'après-violence au sens que Hannah Arendt l'a défini : « La terreur n'est pas la

même chose que la violence; c'est plutôt la forme de gouvernement qui naît lorsque la violence, ayant détruit tout pouvoir, n'abdique pas mais continue d'exercer un contrôle total. » (Arendt, 2005: 75).

De même, James Noël nous offre un récit polyphonique étroitement attaché à un chant, et nous osons dire encore, à un chœur. Ces voix chantent en vue de vaincre la violence, de se remettre au chagrin et à la peur. Il s'agit d'un chant d'espoir qu'une ville entière récite :

« Tout va bien pour nous.

Comme on dit en pareilles circonstances,

on se porte à merveille.

Le ciel s'est dégarni en un temps éclair, les oiseaux ne tarderont pas à revenir de plus belle. » (Noël, 2017 : 150).

Ainsi la violence reste-t-elle dissipée par l'emploi de la polyphonie ; les effets matériels et symboliques de la violence, devenus trauma, blessure ou peur sont maintenant suspendus. La violence métamorphosée en art, en expérience esthétique :

En ces temps de misères omniprésentes, de violences aveugles, de catastrophes naturelles et écologiques, parler de la beauté pourra paraître incongru, inconvenant, voire provocateur. Presque un scandale. Mais en raison de cela même, on voit qu'à l'opposé du mal, la beauté se situe bien à l'autre bout d'une réalité à laquelle nous avons à faire face. Je suis persuadé que nous avons pour tâche urgente, et permanente, de dévisager ces deux mystères qui constituent les extrémités de l'univers vivant : d'un côté, le mal ; de l'autre, la beauté. (Cheng, 2006 : 13).

REFERENCES

ARENDR, Hanna. *Sobre la violencia*. Trad. Guillermo Solana. Madrid : Alianza, 2005 (1970).

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l 'autre dans le discours. In : Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain - Vincennes, n°26, 1982. Parole multiple. Aspect rhétorique, logique, énonciatif et dialogique. pp. 91-151 ; doi : <https://doi.org/10.3406/drlav.1982.978>. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1982_num_26_1_978 . Accédé le 29/03/2019.

BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Elena Kriúkova et Vicente Kazcarra. Madrid: Taurus, 1989 (1975). BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008 (1979). CHAULET ACHOUR, Christiane. *Les francophonies littéraires*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2016.

CHENG, François. *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel, 2008 (2006).

DALMARONI, Miguel (Dir.). *La investigación literaria*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral, 2009.

DEGRAEVE, Ann ; MEGANCK, Marc. L'Atlas archéologique. Outil de gestion indispensable de l'archéologie préventive. In : VERKRUYSSEN, Arlette (Ed.). *Les Midis de l'AATL*. Bruxelles : EVM Printing, 2013. Disponible sur : <https://urbanisme.irisnet.be/pdf/recueil-midis-2012-2013> . Accédé le : 25/04/2021.

DETIENNE, Thierry. L'amour au temps des attentats. In : *Le Carnet et les Instants. Revue des Lettres belges francophones*. 2017. Disponible sur : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2017/05/22/meganck-apres-nous-les-nuages/> . Accédé le : 2/05/2021.

GENETTE, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001 (1987).

MARCELIN, Émile. Les grands dieux du vodou haïtien. In : *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 36, pp. 51-135, 1947. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1947_num_36_1_2357. Accédé le : 7/05/2021.

MEGANCK, Marc. *Après nous les nuages*. Bruxelles : 180° éditions, 2017.

NOËL, James. *Belle merveille*. Paris : Zulma, 2017.

NOËL, James. *Entretien avec James Noël à l'occasion du festival « Étonnants voyageurs » de Saint-Malo - 3/4/5 juin 2017*. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=0tTrFXPV00s>. Accédé le : 7/05/2021.

RANCIÈRE, Jacques. *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang et Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011 (2004).

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013 (2011).

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bajtín: el principio dialógico*. Trad. C. E. Carreras. S/D, 1991 (1981).

Recebido em 07/05/2021.

Aceito em 11/08/2021.

2021.. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

MIL ROSAS ROUBADAS, DE SILVIANO SANTIAGO: DO LUTO AO NASCIMENTO DO FICCIONISTA

MIL ROSAS ROUBADAS, BY SILVIANO SANTIAGO: FROM MOURNING TO THE BIRTH OF THE FICTION WRITER

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima¹

Susanna Busato²

RESUMO: Este trabalho apresenta como tema o relacionamento do narrador e suas memórias no romance *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago. O objetivo concentra-se em averiguar o papel da morte de Zeca, no processo de autodescoberta do narrador-escritor. Para tanto, parte-se da hipótese de que a morte do amigo obriga a personagem-narradora a mergulhar em um processo de escrita que em muito poderá desvendar sentimentos não compreendidos no passado, além de provocar uma redefinição da condição de seu eu no mundo. Neste percurso, o ponto de partida para análise está alicerçado nos estudos narratológicos de Gérard Genette (1979), no entanto, no decorrer deste processo autores como Freud (1930) e (2011), Bakhtin (1997), Gagnebin (2006), entre outros, também serão convidados à discussão. Esta reflexão pretende resultar na compreensão de uma suposta presença paradoxal de morte e vida no romance de Santiago. Neste contexto, é possível que a morte do eu narrado precise ser decretada juntamente a de Zeca, para que o eu da enunciação com sua nova face de ficcionista possa finalmente nascer.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador; Luto; Nascimento; *Mil rosas roubadas*; Silviano Santiago.

ABSTRACT: The theme of this work is the relationship between the narrator and his memories in the novel *Mil rosas roubadas*, by Silviano Santiago. The objective is to investigate the role of Zeca's death in the narrator-writer's self-discovery process. Therefore, it is based on the hypothesis that the friend's death forces the narrator-character to dive into a writing process that will be able to unravel feelings not understood in the past, in addition to causing a redefinition of the condition of her self in the world. In this path, the starting point for the analysis is based on the narratological studies of Gérard Genette (1979), however, during this

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. E-mail: leila_freitas011@hotmail.com.

²Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Semiótica na Universidade de São Paulo – Brasil. Professora da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1700-0045>. E-mail: susanna.busato@unesp.br.

process authors such as Freud (1930) and (2011), Bakhtin (1997), Gagnebin (2006), among others will also be invited to the discussion. This reflection intends to result in the understanding of a supposed paradoxical presence of death and life in Santiago's novel. In this context, it is possible that the death of the narrated self needs to be decreed together with Zeca's, so that the self of the enunciation with its new fictionalist face can finally be born.

KEYWORDS: Narrator; Mourning; Birth; *Mil rosas roubadas*; Silviano Santiago.

1 INTRODUÇÃO

Como sobreviver a morte do outro que se apresentara como parte integrante do eu? Em que medida a biografia do outro, reflexo reluzente do eu, pode tender para os limites do discurso autobiográfico? Em *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago o autor-ficcional parece vivenciar um conflito no que se refere a sua condição de escritor. O problema instala-se em face do compromisso que tal personagem assume diante do leito de morte de seu amigo – Zeca. Neste contexto, o narrador passara mais de cinco décadas ao lado de Zeca, sempre na expectativa de que um dia a cumplicidade cotidiana entre ambos resultaria na escrita de sua própria biografia, efetuada, assim, por seu amigo.

A personagem-narradora não contava, no entanto, com a chegada do “temível anjo da morte”, além da “traição à vida” empreendida por Zeca que culminaram na perda do amigo e do biógrafo. Neste sentido, mediante a impossibilidade de ser biografado, vislumbra-se a proposta da biografia do amigo. No decorrer de tal percurso, o escritor-fictício parece abandonar a condição de testemunha da história do amigo Zeca, na medida em que conquista o posto de protagonista não de um relato biográfico, mas de um romance autoficcional. Em vista disso, a problemática de gênero em muito perturba o processo de escrita do narrador-autor, que via, na proporção em que sua produção avançava, a imaginação invadir um relato que deveria pender para a razão, haja vista a condição de historiador e professor universitário sustentada pelo escritor.

Todos estes conflitos observados no percurso da enunciação parecem desencadeados em um tempo diegético que antecede ao tempo da narração. Assim sendo, a morte de Zeca, aparentemente, funciona como pontapé inicial para que todas as reflexões e autodescobertas sistematizem na psique do herói. Mediante tal hipótese, estabeleceremos, neste artigo, uma visada analítica na obra de Silviano Santiago, enfocando, sobretudo, o papel da morte de Zeca na consolidação da personalidade artística do narrador-escritor que, no percurso de escrita, pode enfrentar uma experiência de morte e renascimento. Esclarecemos, ainda, que este trabalho compreende-se no recorte da tese de Doutorado intitulada “Memórias de um outro em mim: leitura crítica de *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago” apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da UNESP em 2021.

2 MIL ROSAS ROUBADAS: O ENREDO E OS ASPECTOS FORMAIS

Antes de iniciarmos a discussão sobre certos aspectos do romance *Mil rosas roubadas*, tendo em vista alguns elementos formais apresentemos brevemente a biografia do autor: Silviano Santiago é escritor, crítico literário, ensaísta brasileiro e professor universitário. Nasceu em 29 de setembro de 1936, na cidade de Formiga, situada em Minas Gerais. É graduado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal de Minas Gerais; e especialista em Literatura Francesa no Centre d'Études Supérieures de Français, no Rio de Janeiro. Além disso, possui Doutorado em Literatura Francesa pela Universidade da Sorbonne, de Paris. Publicou contos e poemas. Em relação aos romances, na totalidade são nove publicações: *O Olhar* (1974); *Em liberdade* (1981); *Stella Manhattan* (1985); *Uma história de família* (1993); *Viagem ao México* (1993); *De cócoras* (1999); *O falso mentiroso: memórias* (2004); *Heranças* (2008) e *Mil Rosas Roubadas* (2014). Conquistou diversos prêmios em

sua carreira, sendo *Mil Rosas Roubadas* agraciado com o “Prêmio Oceanos”, em 2015.

Situemos brevemente o enredo do romance, objeto de nossa investigação. A história inicia-se com a declaração, pelo narrador, da perda de seu grande amigo e futuro biógrafo Zeca. Neste momento, ele lamenta o fato de ninguém mais tê-lo conhecido como Zeca, seu grande amigo, que acabava de deixar a vida, levando consigo a esperança do narrador de ser biografado. Mediante o recurso da analepse, tomamos conhecimento de que Zeca e o narrador conheceram-se em 1952, na cidade de Belo Horizonte, em um encontro casual à espera de um bonde. A partir daí tem-se o início de uma amizade forte, duradoura, apaixonada, mas muito conturbada entre os rapazes. No que diz respeito ao título do romance, esclarecemos que advém da música “Exagerado”, composta por Ezequiel Neves/ Zeca e Cazuza.

Segundo Gérard Genette em *O discurso da narrativa* (1979), pode ocorrer uma tendência por parte do leitor em interessar-se pela história contada – enredo, personagens, tempo e espaço – sem se preocupar com o sujeito que conta esta história. De acordo com o teórico, no que se refere ao quesito voz, que traduz a própria instância narrativa deve ser feita a seguinte pergunta: “quem fala?” Já o estudo sobre a focalização ou ponto de vista, que são questões relacionadas ao modo, requer a pergunta “quem vê?”. O estudo de voz, na perspectiva de Genette, é um gênero de incidências considerado na sua relação com o sujeito. Este sujeito, entretanto, não é apenas aquele que pratica ou sofre a ação, mas aquele que relata e todos aqueles que participam, ainda que passivamente, da atitude narrativa.

Quando o assunto recai sobre a categoria de voz pode haver algumas confusões entre a instância narrativa e a instância de escrita, entre o narrador e o autor; e entre o destinatário da narrativa e o leitor da obra. Para Genette (1979), a confusão pode ser legítima quando se trata de narrativa histórica, ou

de uma autobiografia real, porém, não no caso de uma narrativa de ficção, pois ali o narrador é uma criação do autor e a situação narrativa pode estar muito diferenciada do ato de escrita. Ao analisar um texto literário é relevante que se considere com atenção a situação narrativa em sua relação com o protagonista, personagens, tempo ou espaço. Às vezes, uma narrativa pode apresentar dois narradores distintos e este fato deve ser considerado detidamente pelo analista. Por outro lado, quando a narrativa apresenta apenas um narrador e este assume pontos de vista diferenciados também é um fato que merece a mesma atenção do analista.

Em *Mil rosas roubadas*, tem-se a presença de apenas um narrador, esta personagem não cede sua voz em nenhum momento da narrativa. Este pormenor está diretamente ligado à proposta de biografia assumida pelo autor-ficcional. Além disso, o escritor real, embora não escreva uma autobiografia real, cria um narrador que escreve uma autobiografia que apresenta certa preocupação em se manter fiel a uma realidade. Não obstante, este sujeito empírico ainda insere alguns acontecimentos vivenciados por ele na vida real. Este fator em muito pode confundir o leitor. O problema intensifica-se em relação à perspectiva narrativa que, conforme vimos anteriormente, não deve ser confundida com a instância narrativa, mas mantém relação direta com a posição do narrador. Temos, então, a presença de apenas um narrador. Esta entidade fictícia autodenomina-se testemunha da história de Zeca, mas age como protagonista. Isto posto, no romance de Santiago é perceptível uma distância entre a situação narrativa e o ato de escrita, haja vista a atitude do narrador-personagem em assumir um compromisso diegético de contar a história de seu amigo, ao passo que seu ato de escrita arrasta-o para a posição de herói-autor. Não obstante, essa diferença entre instância narrativa e instância de escrita pode revelar traços importantes acerca da personalidade do autor-ficcional e, assim, clarear a microestrutura do texto de Santiago. Por este ângulo, em muitos momentos do relato, a instância narrativa coloca o

narrador em posição de vítima de Zeca, no entanto, a instância de escrita, por meio do processo reflexivo, parece atribuir maior humanização a ambas as personagens – nem carrascos, nem mocinhos, apenas seres humanos fragmentados tentando recompor os cacos: “[...] sou vítima e já não quero saber porque desejei e desejo ser vítima na eternidade de corpo guilhotinado pela paranoia. (SANTIAGO, 2014, p. 145)

3 MEMÓRIA, ESCRITA E SEPULTURA

Prosseguindo na tarefa de refletir acerca do processo de rememoração, no qual mergulha o herói-autor do romance de Santiago, direcionaremos o olhar ao suposto efeito que a morte de Zeca representa na atitude rememorativa do narrador. Observa-se que a personagem- narradora já tinha forte indício de que seu projeto de ser biografado pelo amigo, construído cuidadosamente ao longo de tantas décadas em comum, tinha sido frustrado. Não obstante, é mediante o leito de morte de Zeca que todas as esperanças do narrador são destruídas e, assim, a personagem toma a decisão de escrever a biografia do amigo. Para compreender as implicações do trabalho de luto, bem como a problemática da melancolia, convidemos Sigmund Freud (2011) à discussão:

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado. Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna. (FREUD, 2011, p. 30).

Percebe-se nas palavras de Freud uma diferenciação entre os sentimentos que acompanham o luto e uma postura melancólica. De fato, aquele

que passa por uma experiência de luto vivencia o problema da melancolia. Entretanto, muitos se sentem melancólicos sem enfrentar uma situação de luto. De acordo com o estudioso a diferença básica entre os dois estados psíquicos é que no luto é o mundo que se torna vazio, ao passo que na melancolia o próprio ego se acha esvaziado e sem sentido. Deste modo, infere-se que as implicações ocasionadas pela melancolia são superiores às vivenciadas pelo luto. A melancolia que acompanha o luto pode ser superada com relativa tranquilidade ao término do período de “trabalho e luto”, todavia, o sentimento melancólico que acomete o sujeito sem razões aparentes é difícil de ser superado: No intuito de compreender como se apresenta semelhante problemática no texto de Santiago atentemo-nos ao fragmento que se segue de *Mil rosas roubadas*:

Diante da doença dolorosa e fatal, caí na armadilha armada por mim e pelo destino. Num relâmpago de lucidez, os feitos e a vida de Zeca se voltaram contra mim. Enxergava-me de perspectiva diferente e preocupante. Enxerguei-me então tal como fui e sou. Professor aposentado de história do Brasil numa universidade da província brasileira. Um cara sem importância coletiva

Por que mendiguei uma biografia por tantos anos?

Não sabia que os olhos fechados de quase cadáver e a sensibilidade de moribundo seriam tão certos quanto rifle de jagunço em emboscada no sertão mineiro. (SANTIAGO, 2014, p. 262).

Neste fragmento, que pertence ao capítulo intitulado “armadilhas”, o eu narrador tem uma espécie de “epifania”. A personagem, possivelmente, consegue enxergar algo que o eu narrado jamais conseguiu ver em meio ao relacionamento com Zeca. Ao examinar a estrutura textual, nota-se em “armadilha” um substantivo simples que traz a noção de que alguém foi vítima de cilada, ou de alguma atitude enganadora. Mediante tal significado, percebe-se que a atitude enunciativa segue trazendo descobertas ao eu narrador. O substantivo “lucidez” traz a semântica de revelação que por sua vez estava sendo conquistada com a escrita do romance. O par de significantes “professor

aposentado”, neste contexto, remete a uma noção irônica que envolve uma profissão pouco valorizada, no Brasil, acompanhado do adjetivo “aposentado” que possui menos valor ainda no cenário em que vivemos. Desta forma, observa-se através do estudo do significado que o processo reflexivo, no qual o narrador-escritor se encontra submerso conduz à lucidez acerca da cilada por ele mesmo empreendida ao longo da vida. A partir de semelhante constatação a personagem compreende a imagem equivocada vista pelo eu narrado no passado e fica-se diante de sua verdadeira face – professor aposentado. A sentença “sem importância coletiva” completa a ideia de desvalorização verificada no “professor aposentado” que perpassa o tom do narrador. O verbo “mendiguei” transmite uma triste ideia de humilhação que se liga semanticamente às expressões anteriores compondo uma atmosfera melancólica ao discurso narrativo. O substantivo cadáver traz a situação irreduzível em face da chegada da morte e intensifica o tom tenso que cerca os significantes escritos pelo herói-autor. O adjetivo “certeiros” traz a ideia de que um determinado alvo foi atingido, acrescentando ao discurso um tom de agressividade. Em “rifle de jagunço” têm-se dois substantivos masculinos remetendo a práticas violentas. O substantivo “emboscada” recupera a noção de armadilha que inicia o fragmento e fecha a carga semântica que compõe uma atmosfera de violência. À vista disso, ao enfatizar os significados dos significantes escolhidos pelo narrador-escritor pode-se compreender que cada palavra parece calculada pelo escritor-ficcional, elas não são postas no discurso de forma aleatória, sendo que semelhante atitude reitera o vínculo entre razão e imaginação. Ao compreender que estes polos são geradores de pensamento, notamos que os significantes que expressam cargas semânticas melancólicas e até agressivas, denunciam a faceta calculada da escrita do narrador. Por este ângulo, quando a imaginação precisou entrar em cena e compor espaços abertos pela memória incompreendida, esta, provavelmente, se preocupou com os elementos estéticos do texto literário, daí surge a presença dos significantes

metafóricos, bem como das expressões antitéticas que sustentam o discurso narrativo. Conforme temos visto, as semânticas destas expressões revelam muito da personalidade do herói. Em apenas um fragmento, os significados dessas palavras escolhidas pelo autor-ficcional demonstram um comportamento que oscila entre a melancolia pelas descobertas do passado e a mágoa do outro e de si mesmo, instaladas no presente. Assim sendo, o tempo proporciona sentimentos distintos entre os dois eus: ao eu narrado é possível atribuir a sensação de agressividade pela frustração amorosa, bem como pela “traição à vida”, uma vez que Zeca partira antes dele, ao eu narrador restou a melancolia por estas descobertas do passado. Por meio de significantes que trazem semântica agressiva ao discurso como “rifle”, “jagunço” e “emboscada”, que são gerados pelo olhar de Zeca, chega-se à expressão “relâmpago de lucidez”. Neste momento o leitor pode animar-se em face de uma suposta semântica positiva. Tal expressão, entretanto, é ironicamente construída por intermédio da possibilidade de epifania representada pelo processo de escrita. O problema surge na constatação de que esta epifania não resulta em atmosfera positiva e, sim, melancólica.

O momento de lucidez do narrador ocorrera quando ele comparou sua vida a de Zeca. Este momento corresponde ao tempo da diegese ou do discurso? A epifania ocorrera no instante em que o narrador encarou o olhar de Zeca no leito de morte, ou aconteceu no tempo da enunciação, no qual a personagem mergulhara em processo de rememoração? Provavelmente, o relâmpago de lucidez ocorrera no momento da enunciação. Diversos sentimentos podem ter atormentado o herói no instante diegético da perda do amigo. No entanto, neste cenário de tensão dificilmente houve espaço para reflexões profundas. Por conseguinte, foi no momento da escrita, ao realizar atitude rememorativa e regressar ao tempo da diegese, que o narrador se viu tomado por tal instante de lucidez. Nesta perspectiva, a personagem enxergara os feitos de Zeca se voltando contra ela, na constatação de que a vida descompromissada que seu

amigo levava era mais intensa, logo, digna de biografia, ao passo que a sua se resumia na condição de professor aposentado. Pior do que esta constatação era a compreensão de que Zeca sempre suspeitara da condição de que ambos ocuparam na vida. Deste modo, infere-se que, embora o olhar de Zeca seja decisivo no reconhecimento do eu profundo do herói, sua epifania advém do seu percurso de escrita.

Desta forma, mediante a presença da irreduzível morte, o herói-autor foi vítima de uma armadilha preparada por ele mesmo e pelo destino. Sua atitude enunciativa trouxe uma revelação capaz de distinguir os pensamentos entre eu narrador e eu narrado. No passado o eu do enunciado supervalorizava a sua condição de professor universitário a ponto de acreditar ser merecedor da escrita de uma biografia. O eu do presente, no entanto, ao decidir escrever a biografia de Zeca precisou rememorar o passado, sendo que essas lembranças levaram-no a uma densa reflexão no intuito de buscar compreensão acerca de sentimentos obscuros sobre si e sobre o outro. Em meio a semelhante processo, o herói-autor se viu desiludido no que tange à importância social que ele julgara ter conquistado no passado. Neste contexto, tem-se a presença da carga de ironia nos significantes “professor aposentado” que, em outras circunstâncias, até poderia remeter a algo positivo, mas nas palavras do autor-ficcional culmina na compreensão de sua falta de “importância coletiva”. Mas por que o narrador afirma que tal cilada foi ele mesmo quem armou com a ajuda do destino? Sabe-se que a personagem-narradora passou décadas preparando o terreno para que seu amigo lhe escrevesse um texto biográfico. Diante da ausência imposta pela presença da morte, ele mesmo teve que escrever tal biografia. Sendo assim, tudo foi armado para que Zeca fosse autor da biografia dos dois, contudo, na ausência do amigo e, em face da ideia de refletir sobre si mesmo, Zeca acabou conquistando uma biografia, haja vista a necessidade de mergulhar na intimidade do outro para compreender certos pormenores sobre si mesmo. No percurso da escrita deste texto, o escritor-ficcional experimentou a sensação de

revelação mediante a compreensão de que sua trajetória de vida, que culminou na condição de professor aposentado, não oferecia matéria prima para a escrita de uma biografia. Com efeito, pode-se inferir que a perda do amigo trouxe a condição de luto e melancolia na personagem-narradora. Ao lembrar as palavras de Freud em *Luto e melancolia*, momento no qual o autor explica o sentimento de autodesprezo que acomete o melancólico, é possível deduzir que existe uma atitude de autodepreciação por parte do escritor-ficcional, semelhante à que ocorre na situação de melancolia. A personagem se autoimpõe condição de humilhação e questiona-se a respeito de sua ingenuidade em acreditar que um dia seria digno de ser biografado. A morte de Zeca funcionou como um divisor de águas na trajetória do herói, posto que fora no leito de morte do amigo que surgiu a promessa da biografia e esta escrita resultou no processo reflexivo. Neste percurso, o sentimento de melancolia superou a sensação de luto, visto que, pior do que perder o grande companheiro da vida, pode ter sido a constatação de que, sob o olhar deste, ele provavelmente nunca seria merecedor de uma biografia.

Conforme mencionamos, Freud (2011) explica sobre as implicações do luto e da melancolia na psique do sujeito, afirmando que no estado de luto o mundo torna-se vazio ao eu, já na melancolia o próprio ego encontra-se esvaziado de sentido. Neste momento, ele interrompe esta explanação e reflete em monólogo interior. Ao constatar que no estado de melancolia o ego se autodeprecia e se reconhece sem valor, Freud se pergunta acerca da possibilidade do indivíduo precisar adoecer para, finalmente, tomar consciência de seu lugar no mundo. A partir de tal perspectiva, pode-se compreender a respeito da raiz melancólica que perpassa o discurso narrativo. Assim, o relâmpago de lucidez vivenciado pelo escritor-ficcional distancia-se de uma suposta sensação de felicidade. Contrariamente, a sua condição de melancólico parece ter sistematizado, no tempo da enunciação, a consciência

acerca da sua falta de importância coletiva. Este instante pode corresponder ao momento crucial, no qual este enunciatador toma conhecimento de seu eu.

Para Freud (1930), o processo de civilização é construído quando o poder da coletividade se faz sentir em prejuízo do poder do indivíduo. A civilização se caracteriza mediante uma sociedade que se coloca contra todos os indivíduos isolados. Dessa forma, o sujeito que seria digno de uma biografia é aquele que apresenta uma “importância coletiva”. Paradoxalmente, ao relembrar algumas ideias defendidas por Georg Lukács (2000) compreendemos que o herói do romance moderno se sente cada vez mais solitário e isolado mesmo em meio à multidão. Deste modo, alcançar essa suposta “importância coletiva” é uma tarefa de extrema complexidade ao indivíduo moderno, sendo este, forte fator contribuinte para a composição do indivíduo problemático.³ O herói-autor do romance parece vivenciar, neste trecho analisado, as intempéries da chamada consciência demoníaca⁴ que acomete o herói romanesco. Este pormenor pode ser observado neste fragmento: “Professor aposentado de história do Brasil numa universidade da província brasileira. Um cara sem importância coletiva” (SANTIAGO, 2014, 262)

Neste percurso, a personagem se autoquestiona a respeito de ter assumido uma postura humilhante em face do amigo, reivindicando a todo custo a escrita de sua biografia. Os olhos quase sem vida de Zeca levaram-no ao entendimento de que ele mesmo deveria escrever esta biografia. Não obstante, a escrita do texto trouxe a necessidade de rememoração e, por conseguinte, de

³ Para Georg Lukács em *A teoria do romance* o herói-problemático seria o herói do romance que se difere do herói épico, pois precisa fazer escolhas e vive em um mundo abandonado por Deus. O herói do romance moderno torna-se problemático na medida em que sua vida transforma-se em uma coleção de fracassos.

⁴ O herói-problemático vivencia as consequências de suas escolhas e se mostra constantemente insatisfeito. Infere-se que tal insatisfação gera a chamada “consciência demoníaca”.

reflexão. Este processo implicou no conhecimento aprofundado acerca da psique de Zeca e, sobretudo, no reconhecimento de si mesmo e do lugar por ele ocupado no mundo. Neste sentido, a atmosfera violenta que cerca os significantes: “cadáver, rifle, emboscada e jagunço”, certamente não são esvaziados de sentido, pois ajudam a compor o tom melancólico do narrador.

Com efeito, diante da morte de Zeca o mundo do narrador, provavelmente, pareceu vazio e sem sentido, haja vista a importância que o amigo conquistou em várias décadas de convívio. Todavia, a morte desta personagem e, sobretudo, a escrita da biografia, aflorou no eu narrador uma semente que já estava germinada no eu narrado ao longo de seu relacionamento com o outro, mas de cuja situação aparentemente, ele ainda não tinha tomado consciência. Trata-se, assim, da presença da melancolia que acompanhou o narrador desde certo ponto de seu relacionamento com Zeca. Com base nas afirmações de Freud (2011) percebe-se o ego do narrador vazio no momento da enunciação. Ao considerar-se indigno de uma biografia por não apresentar nenhuma importância coletiva, a personagem reconhece a supervalorização equivocada da própria vida pelo eu narrado no passado. O tom de indignação é melancólico, o herói-autor se autorrecrimina por ter se enxergado de uma perspectiva tão superior àquela que corresponderia à realidade: “A precaução é apenas a camuflagem que resguarda a armadilha em que o indivíduo cai por ter se encantado consigo mesmo [...]” (SANTIAGO, 2014, p. 263). No intuito de aprofundar a reflexão sobre as consequências do luto na escrita do narrador, atentemo-nos em Jeanne Marie Gagnebin:

O fato da palavra grega ‘sema’ significar, ao mesmo tempo, túmulo e signo é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 45).

Neste fragmento de *Lembrar, escrever, esquecer*, Gagnebin relaciona as palavras “túmulo” e “signo linguístico”, mediante o esclarecimento do significado da palavra grega “sema”. Nesta perspectiva, todo ato de escrita pode significar um trabalho de luto e, sendo as inscrições funerárias os primeiros registros de signos escritos, pode-se compreender o estreito relacionamento entre os significantes “memória, escrita e morte”. Partindo dos argumentos da autora, é possível inferir que mediante a presença imponderável da morte resta ao sobrevivente a rememoração em direção à vida em comum com o outro. Destas memórias, comumente, surge a necessidade do registro que tanto pode significar a imortalização da presença do outro que se faz fisicamente ausente, como a tentativa de enterrar sentimentos dolorosos que, sendo melhor esclarecidos ou compreendidos no momento da rememoração, tornar-se-iam inalterados na forma de signo linguístico. Neste processo, pode-se encontrar a essência do trabalho de luto:

O anjo deixará que eu sofra e me alegre, que ame até o fim. Não quero mais brincar de viver por detrás de vidraça. Nunca vivi a vida em aquário, por que a buscaria agora que o vidro se quebra e a água se esparrama pelo chão, encharcando todo o apartamento? Sentado diante do computador, não sonho mais. A realidade da nossa vida em comum, da minha vida singular está tensa e imóvel na folha de papel. Petrificada, imutável. Morta. Não é passível de ser substituída, ainda que o porta-retratos no escritório queira entregar-me uma velhíssima imagem. Nela, ele e eu estamos sentados num sofá da sala de estar da sua casa. (SANTIAGO, 2014, p. 276).

Eis o epílogo de *Mil rosas roubadas*. Neste momento o narrador finaliza o processo de rememoração e reflexão, no qual se achava submergido em meio à consciência da irreversibilidade que perpassa a escrita de sua narrativa.

A oração “brincar de viver por detrás de vidraça” traz o verbo “brincar” no infinitivo que com semântica voltada para entretenimento e ausência de compromisso contrasta com o verbo “viver” que por sua vez transmite a ideia de necessidade de responsabilidade. À vista disso, o verbo brincar relativiza o

sentido do verbo viver. O substantivo concreto “vidraça” remete a uma noção de fragilidade daquilo que se pode quebrar dependendo dos movimentos. Esta fragilidade pode ligar-se diretamente à noção de vida. Em “nunca vivi a vida em aquário” tem-se a presença do estranhamento no advérbio de negação “nunca”, visto que o escritor-ficcional havia mencionado na oração anterior que a partir daquele momento não aceitaria mais viver por detrás de vidraça. Os dois substantivos “Vida” e “aquário” trazem semânticas semelhantes a “viver em vidraça”, confirmando a atmosfera de fragilidade que perpassa o conceito de vida. Em “o vidro se quebra e a água esparrama pelo chão encharcando todo o apartamento”, tem-se no substantivo “vidro” e no verbo “quebra”, no presente do modo indicativo, a revelação de que a fragilidade que envolve o substantivo “vidro” foi sistematizada em cacos no momento da enunciação. Não obstante, o substantivo “água” pode trazer uma ideia de pureza, de limpeza, bem como de encerramento de algo que poderia ser levado por essa água. O verbo “encharcando” no gerúndio traz uma ideia de que naquele momento da enunciação a substância pura que estava presa dentro de um aquário, tomou conta de todos os espaços da narrativa. Este pormenor também pode remeter, em hipótese, à ideia de que ao término do processo de escrita, finalmente, o escritor encontrou seu estilo que, aparentemente, encontrava-se prisioneiro das diversas teorias que o professor universitário acumulou ao longo dos anos acadêmico.

Nas orações “sentado diante do computador não sonho mais”, tem-se a informação de que o escritor estava, naquele momento, diante do computador em um processo presente de escrita. Transmite uma sensação de “aqui e agora” na narrativa que pode aproximar o leitor do mundo narrado e levar à compreensão do amadurecimento que se operou entre o eu do enunciado e o eu da enunciação. Além da instantaneidade promover maior identificação do leitor com os sentimentos confessados pelo narrador, ele sistematiza a sua condição de herói-autor de *Mil rosas roubadas*. A sentença “não sonho mais” traz

o substantivo abstrato “sonho” acompanhado do advérbio de negação compondo uma ideia de encerramento de ciclo e, também, uma separação ideológica dos eus no tempo. Em “tensa e imóvel na folha de papel” os adjetivos “tensa” e “imóvel” remetem a uma carga semântica de irreversibilidade que acompanha o ato da escrita. Os adjetivos “petrificada” e “imutável” permanecem com a noção de algo impassível de mudança. Já o adjetivo “Morta”, escrito com letra maiúscula, compõe a noção de sepultura que perpassa o processo de escrita. Provavelmente, a escrita do significante em letra maiúscula enfatize este conceito de sepultura e contraponha os significantes morte e vida. Por este ângulo, “Morta” com letra maiúscula e “vida” com minúscula pode sugerir que a escrita que está morta na folha de papel, uma vez que não pode ser modificada, esconde uma possibilidade de renascimento, portanto, pode ser mais importante do que a vida do narrador, até naquele momento. Em “ainda que o porta-retratos no escritório queira entregar-me uma velhíssima imagem” tem-se na conjunção subordinativa concessiva “ainda que” uma espécie de recuo por parte do narrador. Embora vislumbre a probabilidade de renascimento com a escrita do romance, que surgiria como forma de libertação do passado, o substantivo composto “porta-retratos” que pode acolher uma noção de rastro semelhante ao ato de escrita, insiste em trazê-lo de volta ao tempo do enunciado. Neste sentido, o que mais preocupa a personagem é a expressão “velhíssima imagem” em que o adjetivo “velhíssima” nos remete à ideia de memória e o substantivo “imagem” refere-se à forma particular por que um objeto é percebido pelo sujeito. Assim, mesmo após tantas revelações conquistadas pelo processo de escrita, a imagem de Zeca ainda lhe parece peculiar no porta-retratos e parece convidá-lo a regressar ao passado.

Deste modo, o eu narrador submergiu em um processo de rememoração em direção à trajetória do eu narrado, viu a necessidade de refletir acerca de pormenores mal resolvidos no passado de sua vida em comum com Zeca e regressou ao momento da enunciação ideologicamente mais amadurecido. Não

existia mais tempo e tampouco sentido em brincar de viver protegido por uma vidraça que se quebrou com a morte do amigo e, sobretudo, com a escrita de suas memórias. Os sentimentos que se achavam reprimidos no interior de sua psique foram libertados como no rompimento de uma água que leva toda a impureza que estava escondida pelos cantos da casa. O herói-autor, assim, se vê diante do computador encerrando seu romance e percebe que, finalmente, um ciclo parece ter se encerrado em sua vida. Diante da realidade de sua vida pessoal transformada em registro escrito, já não havia mais razão para prosseguir sonhando com uma suposta realidade subjetiva, algo que poderia ter acontecido, porém, que nunca aconteceu e, mediante a morte do amigo, jamais poderá acontecer.

Com efeito, a realidade de sua vida em comum com Zeca está de fato “Morta”. Zeca está morto e o narrador rememorou o passado, mergulhou no mais íntimo do outro/Zeca para compor algum entendimento sobre si mesmo e, neste processo, tomou conhecimento dos dois eus que se encontravam em constante combate em sua psique. Para Bakhtin⁵ (1997), na vida depois de ver a nós mesmos pelo olhar do outro sempre regressamos ao nosso interior. O epílogo de *Mil rosas roubadas* é o momento de regresso do eu narrador que se encontrou com o eu narrado e parece ter conseguido compor os cacos que restaram do combate entre eu superficial, eu profundo e outro. É verdade que o porta-retratos insista em lançá-lo de volta ao passado, enxergando a imagem que fazia de si mesmo e do amigo, uma vez que tal imagem era bem mais positiva e feliz. Entretanto, o trabalho de luto foi alcançado em face da escrita

⁵ “[...] é a respeito do outro que se inventam histórias, é pelo outro que se derramam lágrimas, é ao outro que se erigem monumentos; apenas os outros povoam cemitérios, a memória só conhece, preserva e reconstitui o outro; e tudo isso é feito a fim de que minha própria memória das coisas do mundo e da vida se torne, por sua vez, memória estética. Somente no mundo dos outros é possível a dinâmica estética, com caráter de acontecimento, em seu valor autônomo – uma dinâmica operante no passado que tem seu valor sem levar em conta o futuro [...] Cumprir sair de si mesmo se quiser libertar o herói para o movimento livre de seu caráter de acontecimento no mundo.” (BAKHTIN, 1997, p. 126)

de sua narrativa. A morte de Zeca, junto à escrita do romance, sepulta muitas fantasias criadas pelo eu narrado no passado. É possível que o eu narrador permaneça na sua condição de melancólico, mas o enterro das fantasias do passado pode significar a sobrevivência do eu – mais consciente do perigo que envolve o encontro com o outro e consigo mesmo.

Não se pode ignorar, contudo, o tom duplo que perpassa o epílogo do romance. Por um lado, a personagem-narradora parece mais segura, tendo em vista a sua consolidação como ficcionista contemporâneo, por outro lado, é possível inferir que o sentimento de medo que o acompanhou ao longo da construção discursiva permanece presente no desfecho. Este sentimento, possivelmente, está diretamente relacionado à escrita do romance e, mais precisamente, a sua publicação. A sentença “sentado diante do computador não sonho mais” apresenta no discurso uma atmosfera de duplicidade, uma vez que o término da escrita do romance, na medida em que o torna o artista que, possivelmente, Zeca desejaria ter conhecido, mata e petrifica seus sonhos. É provável que o escritor tema a morte dos sonhos que sistematizará junto à publicação do romance. Matar estes sonhos significa aceitar definitivamente a morte de Zeca que levou consigo o eu narrado. Em vista disso, mediante uma atmosfera de recomeço, mesmo tendo conquistado uma face mais corajosa no processo estético, nota-se o discurso narrativo impregnado pelo medo daquilo que poderá ocorrer após a publicação de *Mil rosas roubadas*. Além disso, lembrando Barthes⁶ (2004), não existe outro tempo fora da enunciação, ao enunciador somente existe o tempo do “aqui e agora”. É possível que o narrador-escritor tema esta espécie de instantaneidade do ato enunciativo que poderia decretar sua não-existência fora dos limites da enunciação.

⁶De acordo com Barthes (2004), o escritor moderno nasce simultaneamente ao seu texto; ele não funciona como sujeito do qual seu livro seria o predicado. O tempo que deve ser considerado é apenas o da enunciação, pois todo o texto é “escrito eternamente no aqui e agora”

Desta forma, pode-se levantar a hipótese de que, nos momentos finais da vida de Zeca no leito do hospital, ele tenha enxergado a armadilha, na qual o narrador caíra e somente enxergara no ato enunciativo. Provavelmente, Zeca tenha acreditado que somente restaria ao amigo a possibilidade da biografia, ou autobiografia. Entretanto, ao acompanhar o eixo metalinguístico sustentado pela composição do narrador-escritor, pode-se inferir, com base em Marchezan e Pernambuco (2017), que a “ressemantização do sujeito pelo sujeito”⁷ foi conquistada por meio de sua produção estética. Ao conceder o acabamento estético ao herói, a personagem-narradora parece ter atribuído um novo significado a sua própria existência.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atitude peculiar observada no narrador-escritor criado por Silviano Santiago conduziu-nos a refletir acerca do processo rememorativo, no qual tal personagem submergira para a consolidação da escrita de *Mil rosas roubadas*. Para tanto, utilizamos como alicerce teórico os estudos narratológicos de Gérard Genette, sendo que, no percurso analítico o próprio texto literário solicitou abordagens teóricas de outra natureza.

Deste modo, pudemos constatar que o luto pela morte de Zeca vinculasse diretamente à decisão da escrita pelo herói-autor, no entanto, tal escrita não se sustenta na hipótese da homenagem ao amigo que perdera, tampouco na constatação de que diante da impossibilidade de ser biografado ele precisaria se apressar e escrever uma autobiografia. Presumivelmente, a escrita é fruto de uma tentativa ansiosa de mergulhar em atitude de rememoração, encontrar o objeto amoroso novamente nas lembranças do passado, tentar compreender os

⁷ De acordo com Marchezan e Pernambuco (2017), Silviano Santiago prefere a utilização deste termo, desenvolvido por Foucault, para compreender o termo autoficção. Seria uma forma do sujeito atribuir um novo significado ao seu próprio eu. Este processo se daria por meio da escrita.

reais sentimentos do outro imerso em reflexão profunda e, finalmente, recompor sua própria psique, em frangalhos, após várias décadas de vida sem o reconhecimento de seu eu profundo. Nesta perspectiva, pode-se depreender certa duplicidade na escrita do herói: escrever para reviver e encontrar o objeto amoroso na lembrança e na imortalização da escrita e também como forma de matá-lo novamente, ou, por fim, sepultá-lo.

Neste processo de reconhecimento de si, pode-se dizer que o luto tenha conduzido o herói a uma atitude melancólica diante da vida. Tal melancolia permeia o discurso narrativo de uma espécie de tensão evidenciada nas expressões metafóricas e paradoxais. Por um lado, o escritor-ficcional sente-se melancólico pelo fato das descobertas dos sentimentos de Zeca que vão se operando no decorrer do processo de produção artística. Por outro lado, tais descobertas levaram ao conhecimento de seu eu adormecido que vai, aos poucos, tornando-se o herói do romance e sistematizando a sua construção estética. Neste seguimento, observou-se o quanto morte, escrita e sepultura interligavam-se no romance de Santiago, visto que a morte de Zeca resultou na escrita e, desta escrita, sepultou-se o eu superficial do protagonista. Nesse processo, o professor universitário encontrara o mesmo destino de Zeca, ao passo que se vislumbrou o nascimento do ficcionista contemporâneo. Em semelhante perspectiva, pode-se inferir com base em Barthes (2004), que enquanto o leitor confirma sua presença determinante no romance de Silviano, a morte do autor é decretada.

Diante disso, o eu narrado conquista a sobrevida em face da morte de uma parte importante de seu eu, por meio da única forma possível, a saber: a imortalização do eu do passado, junto a Zeca, na condição de personagens de ficção. No que diz respeito ao eu-narrador, mesmo após o enfrentamento de descobertas que, aparentemente, esfacelaram sua psique, vivencia uma experiência de morte e vida simultaneamente – a morte do professor e o nascimento do artista.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Corac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Texto copiado integralmente da edição eletrônica das obras de Freud, versão 2.0 por Tupykurumin. Disponível em: www.projetovemser.com.br. Acesso em: 20 abr. 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARCHEZAN, Renata Coelho. PERNAMBUCO, Juscelino. “Mil rosas roubadas, de Silvano Santiago, em perspectiva bakhiniana”. *Linha D’Água* (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 113-128, out. 2017. Disponível em: www.revistas.usp.br/linhadagua/article/download/. Acesso: 20/11/2020

SANTIAGO, Silvano. *Mil Rosas Roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Recebido em 11/06/2021.

Aceito em 11/08/2021.

“WHITE BEAR”, DE *BLACK MIRROR*: MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E DIREITO

“WHITE BEAR”, BY BLACK MIRROR: MEMORY, FORGETFULNESS AND RIGHT

Mariane Tavares¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir os conceitos de memória, esquecimento e direito a partir do episódio “White bear”, de *Black Mirror*. Essa série reforça as possibilidades de um futuro distópico por meio de novas tecnologias e a reflexão parte da ideia de que o uso dessas tecnologias tem uma intenção benéfica, mas podem sobrepujar à dignidade da vida humana. Com base na filosofia de Nietzsche, a questão posta é que memória e esquecimento afetam a vida em sociedade e o desejo de verdade, justiça e poder – retratado no episódio da série – aponta para problemas que não são apenas fictícios.

PALAVRAS-CHAVE: memória; esquecimento; direito; Nietzsche

ABSTRACT: The purpose of this article is to discuss the concepts of memory, forgetfulness and rights from the episode “White bear”, by *Black Mirror*. This series reinforces the possibilities of a dystopian future through new technologies and the reflection starts from the idea that the use of these technologies has a beneficial intention, but can surpass the dignity of human life. Based on Nietzsche's philosophy, the question posed is that memory and forgetting affect life in society and the desire for truth, justice and power portrayed in the episode of the series, point to problems that are not just fictitious.

KEYWORDS: memory; forgetfulness; right; Nietzsche

1 INTRODUÇÃO

Em 18 de fevereiro de 2013 foi ao ar pela primeira vez “White bear” (Urso branco), que corresponde ao segundo episódio da segunda temporada de

¹ Mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil, com período sanduíche na Universidad de Buenos Aires – Argentina. Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Bolsista CNPq – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7399-7740>. E-mail: maryannets@gmail.com.

*Black Mirror*² e foi veiculado pelo Channel 4. No dia, o episódio foi visto por aproximadamente 1,2 milhão de telespectadores e segundo Charles Brooker, roteirista da série, foi o episódio que gerou a reação mais visceral e insana nas pessoas. No Brasil, a série chegou ao público no ano de 2015, através da plataforma de *streaming* Netflix.

“White bear” conta a história de Victória Skillane que acorda desmemoriada em uma casa, de frente para uma televisão que exibe um símbolo desconhecido. Sem nenhuma orientação, Victória observa alguns objetos e tem lapsos de memória ao ver a fotografia de uma menina, junto à fotografia dela com um rapaz, mas a personagem não sabe dizer o que isso significa, então sai à procura de respostas. Ao caminhar pela rua, todas as pessoas a filmam com *smartphones* e não se comunicam com ela, então surgem caçadores mascarados que passam a persegui-la pelos arredores da casa. Em um dado momento, a protagonista consegue uma aliada que lhe explica o significado do sinal na televisão e afirma que todos estão sob a influência tecnológica dele, por isso a missão das duas é destruir seu transmissor. Durante essa trajetória, Victória continua tendo lapsos de memória, mas quando as duas chegam ao destino final, o enredo muda completamente, o telespectador descobre que todos estavam atuando e que na verdade Victória é uma criminosa. A ambientação da história se passa no Parque de Justiça Urso Branco e ali Victória é punida todos os dias por ter gravado e sido cúmplice de seu noivo no assassinato brutal de Jemima Sykes.

A partir dessa narrativa, na qual a personagem é lembrada todos os dias de seu suposto crime, vale pensar que de acordo com Nietzsche, em sua *Segunda consideração intempestiva*, apenas quando se equilibra o lembrar e o esquecer

² *Black Mirror* é uma série de ficção científica da TV britânica, criada por Charlie Brooker. Os episódios foram dirigidos por diferentes profissionais, no caso de “White bear” o diretor foi Carl Tibbetts. Todos os episódios centralizam suas discussões no impacto das tecnologias na sociedade moderna.

o homem pode criar. Segundo o filósofo alemão, os filósofos e os artistas são aqueles que estão mais próximos da vontade de verdade e vontade de poder que devem legislar sobre o coletivo. São os filósofos e artistas que reconhecem o trabalho da memória e sabem que para seguir adiante é preciso esquecer. Isso significa que memória e esquecimento são as bases para que o homem tenha uma vida saudável. Nesse sentido, a principal questão deste artigo é como articular memória e esquecimento, de modo que seja possível encontrar um equilíbrio entre ambos? O episódio “White bear”, como uma genuína obra de arte que se aproxima da “verdade”, embora seja ficcional, traz consigo essa pergunta.

Para Nietzsche (2003), o esquecimento favorece o bom funcionamento da memória porque se o homem se lembrasse de tudo ele enlouqueceria. Talvez, a provocação do episódio seja exatamente essa, enquanto tudo é gravado a sociedade contemporânea perde sua razão, porque não sabe o que selecionar, conservar e arquivar. O tempo todo as pessoas gravam vídeos, registram imagens e não se permitem esquecer, porém todas as informações proporcionadas por recursos tecnológicos são passíveis de danos, e nesse sentido o esquecimento é inevitável. O problema desse cenário está justamente naquilo que não é esquecido, na falta de seleção e no acúmulo.

O esquecimento, na leitura nietzschiana (2009, p. 45), representa uma possibilidade de criação, de novidade. A memória lembra ao indivíduo que nem sempre é possível agir espontaneamente e é a força plástica do esquecimento que determina o que deve ser esquecido e o que deve ser lembrado para fazer uma digestão psíquica apropriada. Essa força plástica do esquecimento é capaz de reconstruir o passado e criar, é por isso que ela é o limite entre memória e esquecimento.

2 O ENTRELAÇAMENTO ENTRE MORAL, VERDADE E DIREITO

Há muitos detalhes na narrativa de “White bear” que serão abordados passo a passo no que diz respeito aos conceitos de moral, vontade de verdade, memória e esquecimento, segundo Nietzsche. Todavia, de antemão, se coloca a pergunta: até que ponto o uso da tecnologia respeita os direitos das pessoas e de quais pessoas? Essa pergunta se dá justamente porque no episódio de *Black Mirror*, todos os direitos da protagonista são negados por meio da vontade de verdade e em prol de uma moral.

Em *Genealogia da Moral* o filósofo alemão critica aqueles que acreditam que é possível realizar uma gênese da moral, como se no passado houvesse um ponto fixo que explique os problemas do presente. O que Nietzsche procura desenvolver nessa obra é – a partir de um método genealógico – identificar quais são as bases dos valores morais no comportamento da humanidade e conseqüentemente a ideia de bem e de mal.

Sob que condições o homem inventou para si os juízos de valor “bom” e “mau”? E que valor têm eles? Obstruíram ou promoveram até agora o crescimento do homem? São indício de miséria, empobrecimento, degeneração da vida? Ou, ao contrário, revela-se neles a plenitude, a força, a vontade de vida, sua coragem, sua certeza, seu futuro? (NIETZSCHE, 2009, p. 9.).

Ao se perguntar sobre a moral e os juízos de valor, Nietzsche aponta que o que importa é o processo no qual eles se constituem e não sua origem, por isso ele analisa a irrupção histórica na qual o problema dos valores foi se formando, sem se ater a uma causa prima, mas aos documentos e fatos que se consolidaram historicamente. Nietzsche ainda afirma que seu desejo é dar um olhar imparcial e uma direção efetiva à história da moral, por isso o que lhe interessa é o que é comprovado (NIETZSCHE, 2009, p. 13). A crítica do filósofo

consiste em romper com a tradição idealista, pois esta entende a moral como inerente à natureza humana, advinda de uma causa transcendente. Nietzsche, além de filósofo, também foi filólogo e poeta, e questiona veementemente a formulação dos conceitos, almejando construir uma crítica do valor dos valores morais e concebe a moral como uma construção social, como um sintoma, uma doença (NIETZSCHE, 2009, p. 12). O homem, segundo Nietzsche acredita que sua moral se baseia na verdade, mas desconsidera que a verdade também é um conceito

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas (NIETZSCHE, 2008, p.57).

Se a moral parte da verdade, mas a verdade é uma ilusão que ganhou status ao longo do tempo, o homem está continuamente numa vontade de verdade, porque a verdade não pode ser absorvida, ela é uma construção. Portanto, a moral parte da ideia de verdade, mas seu real objetivo é deter o poder que vem com a verdade, dessa maneira, vontade de verdade e vontade de poder³ estão intrinsecamente relacionadas, porque em alguma medida a

³ Na obra *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche* de Wolfgang Müller-Lauter, 1997, Scarlett Marton, responsável pela apresentação do livro, esclarece em nota nas páginas 10-11 acerca das possíveis traduções para a expressão em alemão “*Wille zur macht*”. Se traduzir “*Wille zur macht*” por vontade de potência pode induzir o leitor a alguns equívocos, como o de conferir ao termo “potência” conotação aristotélica; se traduzir a expressão por “vontade de poder” corre o risco de levá-lo a outros, como o de tomar o vocábulo “poder” estritamente no sentido político (e, neste caso, contribuir, sem que seja essa a intenção, para reforçar eventualmente apropriações indevidas do pensamento nietzschiano). Mesmo correndo o risco de fazer uma filologia inadequada, parece ser possível entender o termo “*Wille*” enquanto disposição, tendência, impulso e o vocábulo “*Macht*”, associado ao verbo “*machen*”, como fazer, produzir, formar, efetuar, criar. Enquanto força eficiente, a vontade de potência é força plástica, criadora. É o impulso de toda força a efetivar-se e, com isso, criar novas configurações em relação com as demais.

verdade está sob o domínio de uma classe⁴. O homem procura a verdade porque se a possuir ele tem poder e na filosofia nietzschiana falar sobre verdade é falar sobre o que o homem cria, e sobre seus impulsos e ímpetos. A vontade de verdade e vontade de poder estão em todos os homens e em todas as suas relações, elas são um dos ímpetos constitutivos do homem. Ambas tentam se sobrepujar e fazem com que o homem queira sempre manter sua posição diante dos outros.

É da natureza humana o questionamento e a busca pela verdade, tanto um quanto outro são manifestações da vontade de poder. Faz-se necessário destacar que Nietzsche (2008) ironiza a vontade do homem pela verdade e pelo conhecimento, mas não a despreza, pelo contrário, ele valoriza a ciência e diz que a busca do homem pela verdade não foi capaz de livrá-lo do seu sofrimento. Talvez, essa busca seja justamente o que levou o homem para o sofrimento sem se dar conta do sentido da existência.

Ao que parece, na *Genealogia da moral*, Nietzsche apresenta uma crítica negativa dos juízos de valor, mas por outro lado fala de uma axiologia que mostra a vida como possibilidade de criação a partir da arte. O que interessa ao filósofo é esclarecer que há forças que embatem e que produzem os valores morais, e isso fica claramente exposto em “White bear”. Há no episódio um grupo que detém o poder ou a verdade e que subjuga aquela que supostamente infringiu os valores morais da sociedade. Quando a verdade é revelada a Victória Skillane, nos minutos finais, por meio do noticiário da UKN é divulgado que seu noivo, Iann Ranoch, se suicidou na cadeia. É a partir desse momento que os telespectadores descobrem que Victória foi colocada no Parque de Justiça Urso Branco para cumprir a punição de seu crime e não fazer o mesmo que seu noivo. Os demais personagens, que estão no Parque, gravam o sofrimento de Victória utilizando *smartphones* e isso se constitui como prova do

⁴ Aqui não se trata de classe econômica como foi desenvolvido por Marx posteriormente.

crime de tortura ao qual eles a submetem. Eles agem da mesma maneira que ela ao gravar o sofrimento de Jemima enquanto seu noivo a feria, mas nenhum deles reconhece que estão numa condição similar a dela. A vontade de verdade lhes ampara porque estão baseados na justiça e no conceito de moral que compartilham com o grupo.

Vale observar que a única prova que a justiça tem contra Victória é um vídeo no qual ela não aparece e não há testemunhas para dizer que foi ela quem o gravou, portanto, a personagem não poderia ser condenada, segundo o poder judiciário, porque a prova apresentada é refutável. Em um dado momento do episódio, o noticiário diz que a defesa de Victória entrou com recurso, pois ela estava sob a pressão do noivo, mas essa informação não tem valor algum para o júri. Logo, a pergunta de Nietzsche retorna como em um *looping*: seria a moral a degeneração da vida ou a coragem para seguir o futuro?

É curioso que a prisão de Victória seja chamada de “Parque de Justiça Urso Branco”, pois o espaço do parque parece um espaço de entretenimento e brincadeiras, reforçado pelo “urso branco” que era o brinquedo de Jemima. Na entrada do parque, os visitantes pagam por um ingresso e os organizadores da programação deixam claro que a regra principal é “se divertir”. Todas essas informações colocam em xeque o conceito de justiça que é compartilhado pelo grupo que condena Victória, mas, principalmente, questionam o modo como as tecnologias são utilizadas para amparar a falta de ética do coletivo, que perdeu a noção do que é público e privado. Em “White bear” detém o poder quem detém a verdade e a verdade é a memória, no entanto a única memória que resta é a gravação da morte de Jemima, pois desde a primeira vez que a memória de Victória foi apagada através de dispositivos colocados em seu cérebro, ela não pode ser recuperada e todos os dias é construída uma falsa lembrança para ser apagada repetidas vezes.

3 MEMÓRIA

Para Nietzsche, ainda na *Genealogia da moral*, o estado no qual a memória surgiu é um problema cruel para o homem, pois o homem foi mais uma vez forçado a viver sob uma série de regras sociais que lhe são impostas, são estes padrões morais preestabelecidos que têm o intuito de torna-lo igual aos demais (NIETZSCHE, 2008, p. 35-37). Segundo o filósofo é ao se comprometer com o outro que o homem se torna um animal previsível, pois precisa lembrar e respeitar as regras do grupo para desfrutar de seus benefícios. Isso ocorre porque em algum momento da história um grupo se sobrepôs sobre o outro obrigando-o a “gravar” o que era para conservação e proteção da espécie. É a partir daí que surge a memória, fruto da dor, ligada aos mais variados sacrifícios que foram impostos ao homem para se tornar confiável para a comunidade. A memória remete ao tempo passado, seja um passado recente ou remoto, e é uma característica única do ser humano lembrar. Contudo, o que é lembrado está sempre em disputa por grupos sociais que querem domesticar a razão do indivíduo e enquadrá-lo numa moral criada pelos mais fortes e supostamente em benefício da maioria.

Nietzsche (2009) analisa os motivos pelos quais foi criada uma memória coletiva e mostra que o sentimento de responsabilidade e culpa em relação à comunidade são possibilidades de interpretação para entender porque o homem abnegou seus instintos diante da violência que sofre em grupo. Se o homem deixa o grupo sente-se em dívida pelos benefícios que recebeu, e se permanece nele – porque em certa medida não tem como ficar completamente só – sofre o castigo por não o obedecer. Acerca do castigo, Nietzsche diz que um mesmo procedimento pode ser utilizado, interpretado e ajustado para propósitos radicalmente diversos (NIETZSCHE, 2009, p. 69), por isso o filósofo diz que o instinto que predomina no homem é o instinto de rebanho, mesmo que tenha de sacrificar-se, pois juntos são mais fortes

Instinto de rebanho. – Onde quer que deparemos com uma moral, encontramos uma avaliação e hierarquização dos impulsos e atos humanos. Tais avaliações e hierarquizações sempre constituem expressão das necessidades de uma comunidade, de um rebanho: aquilo que beneficia *este* em primeiro lugar – e em segundo e terceiro – é igualmente o critério máximo quanto ao valor de cada indivíduo. Com a moral o indivíduo é levado a ser função do rebanho e a se conferir valor apenas enquanto função. Dado que as condições para a preservação de uma comunidade eram muito diferentes; e, tendo em vista futuras remodelações essenciais dos rebanhos e comunidades, pode-se profetizar que ainda aparecerão morais muito divergentes. (NIETZSCHE, 2001, p. 142).

Segundo Nietzsche a moralidade é o instituto de rebanho no indivíduo e ela faz com que o homem seja dependente do rebanho, sendo “bom” ou “mau” a partir do quanto ele concorda ou não com as regras do grupo. O que o filósofo faz é questionar esses valores e perguntar quem lhes atribui, pois é a partir deles que a memória conserva⁵ informações. Dessa maneira, o homem se torna dependente da memória porque nela estão as normas de convivência, um homem sem memória não é confiável porque ele pode fazer o que quiser, sem julgamentos, sem obedecer ao grupo. Pelo grupo o homem foi obrigado a agir contra o esquecimento, sempre tendo que “ver e antecipar a coisa distante como sendo presente” (NIETZSCHE, 2009, p. 48), nesse contexto de disputa de poder para se tornar memorioso o homem teve que desenvolver técnicas mnemônicas

Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu necessidade de criar em si uma memória; os mais horrendos sacrifícios e penhores (entre eles o sacrifício dos primogênitos), as mais repugnantes mutilações (as castrações, por exemplo), os mais cruéis rituais de todos os cultos religiosos (todas as religiões são, no seu nível mais profundo, sistemas de crueldade) – tudo isso tem origem naquele instinto que divisou na dor o mais poderoso auxiliar da mnemônica. (NIETZSCHE, 2009, p. 51)

⁵ Há no ser humano um princípio de conservação do grupo, seja do Estado, da religião, da cultura e as memórias que são compartilhadas são mais fáceis de serem lembradas.

A memória⁶ do homem, aquela que é construída socialmente e da qual Nietzsche se ocupa, é fruto da dor e do confronto de grupos que se baseiam numa moral criada pelos mais fortes para impor regras ao contexto social, por isso lembrar é uma atividade dolorosa. Nietzsche faz suas análises e cria conceitos observando o comportamento da sociedade ocidental e percebe que a memória é a forma de punição pelos erros que o indivíduo comete perante a sociedade. A sociedade, ao lembrá-lo de seus erros ou crimes, espera corrigi-lo até que ele não volte a cometê-lo, entretanto, quando os outros criam uma prática penal para punir o culpado, sentem prazer em expressar sua crueldade e esse ato torna-se festivo porque enganam-se sobre o pretexto de justiça.

“White bear” trata esse assunto de uma maneira supostamente exagerada, expondo a figura da protagonista, mas, principalmente, focando no comportamento abusivo das pessoas que gravam vídeos de Victória e sentem prazer ao invadir sua privacidade. O episódio, a partir da tecnologia, ressignifica o voyeurismo do século XXI, os observadores não interagem com Victória, capturam sua imagem sem seu consentimento, transformam os diferentes olhares que gravam os vídeos em verdade e tratam isso como justiça, sendo que os reais criminosos são os observadores e não Victória. Se faz necessário pontuar que na era das *Fake News* e com as redes sociais, inúmeras notícias são veiculadas para encobrir a verdade e promover a mentira de modo a beneficiar certos grupos sociais.

Talvez, dentre as muitas questões que aparecem em “White bear”, a principal questão seja essa. Victória Skillane sofre uma condenação que está no

⁶ Nietzsche reflete acerca da memória coletiva, essa que ele diz ser fruto da dor e de disputas entre grupos. Na virada do século XIX para o XX, surgem diversas teorias acerca da memória, dentre elas a de Freud, Bergson, Halbwachs, Benjamin, entre outras. A escolha por Nietzsche se dá justamente porque, no episódio de *Black Mirror*, aqueles que detêm a memória, detêm o poder e subjugam aquela que não tem memória. A memória é o meio pelo qual a protagonista sofre e é julgada.

limiar da justiça e da vingança. A justiça se faz pela exibição do cotidiano de Victória, para o público que detém o poder sobre ela. Todos sabem o possível crime que ela cometeu, não porque compartilham uma memória, mas porque a mídia noticiou a gravação do vídeo que pode ter sido gravado por Victória, todavia a dúvida permanece. Antes de ser desmemoriada, a personagem sabia o que cometeu, mas ao ser forçada ao esquecimento⁷ sua punição torna-se, na prática, o ato de lembrar.

Se Nietzsche (2009, p. 55) diz que a lembrança é construída a partir de uma moral e inibe os instintos do homem de forma cruel, fazendo com que ele se adeque ao grupo, todo o cenário recriado, da casa e das fotos, faz com que Victória construa uma memória falsa, ela imagina que Jemima é sua filha, e, ao conhecer a verdade, descobre ser uma assassina. Mas mais do que descobrir ser uma assassina, Victória sabe que todas as pessoas que a perseguem a odeiam, que ela não tem mais condições de fazer parte daquele grupo porque quebrou as regras. Numa espécie de “Lei de Talião”, a punição de Victória não é justa como creem os visitantes do parque, porque na medida que a memória dela se perdeu ela não tem como explicar o que a levou a cometer o crime. Sem memória, a personagem torna-se como um brinquedo e aqueles que a gravam comportam-se como se visitassem um parque temático. A vida humana perde o valor porque juridicamente todos têm o direito de defesa.

A personagem Victória Skillane passa por um esquecimento artificial que tem falhas, pois em alguns momentos a memória incide mais forte e ela se lembra, mesmo que vagamente, o que tem vivido todos os dias no parque. Há um momento em que ela está acompanhada de dois personagens (que no episódio atuam como atores) a caminho de uma floresta que é a representação do espaço onde Jemima Sykes foi queimada. Victória se lembra vagamente o que

⁷ Para Nietzsche o esquecimento é bom, é o meio pelo qual o homem pode começar o novo, mas no caso de Victória o esquecimento ocorre não para começar o novo, mas para ser lembrada do crime que cometeu e ficar presa ao passado até a morte.

eles irão comer, em seguida lembra que esse deslocamento até o transmissor do sinal do “urso branco” não é algo bom, pois é o momento no qual ela será rechaçada. Como essas lembranças não são precisas, ela não tem certeza do que é real ou não. Depois que ela finalmente é relembrada de tudo e é exposta para todos os visitantes que a vão, a protagonista implora para que seja morta, assim não terá mais que se lembrar daquela barbárie.

Nietzsche diz que apenas com a morte é possível alcançar a totalidade do esquecimento, é por isso que Victória pede para morrer, porque uma parte de si vai morrendo todos os dias, mas sem fim e de forma muito articulada, por isso o filósofo alemão afirma que a morte extingue o tempo presente e toda a existência (NIETZSCHE, 2003, p. 8-9). Nesse sentido, a súplica de Victória é extremamente dolorosa, se ela não pode esquecer os motivos que a levaram até ali, ela prefere morrer. O limite da dor se intensifica, tanto na personagem quanto no telespectador porque todos os direitos de Victória são negados, inclusive o direito de morrer, ela não pode ter a chance de recomeçar, de cumprir uma pena e esquecer o que passou para se reinserir na sociedade, justamente porque sua pena é ser lembrada todos os dias⁸.

4 ESQUECIMENTO

Quando Nietzsche escreve sobre moral, memória e esquecimento, a discussão sobre os direitos humanos não estava tão em vigor como foi pós Segunda Guerra Mundial. No “Parque de Justiça Urso Branco”, apesar de ser ficção, ocorre a representação de um futuro distópico que em muito se aproxima da contemporaneidade, sobretudo quando as pessoas julgam umas às outras, considerando que estão numa posição superior à do outro,

⁸ O episódio retrata apenas um dia da vida de Victória Skillane, mas é possível saber que todos os dias ela é punida por seu crime porque nas últimas imagens, aparece um calendário, onde o coordenador do parque risca o dia e arruma toda a casa como estava, antes que Victória acorde, para que tudo recomece.

desconhecendo os motivos pelos quais o outro pode infringir as regras. Nietzsche (2009) diria que quando o homem “quebra as regras” ele está deixando aflorar seus impulsos e instintos e que a memória em si já é a maior punição que o homem pode receber porque ela não permite que ele se esqueça das infrações que cometeu.

Com essa interpretação sobre o conceito de memória, o filósofo considera a opressão, a dor, a violência como a base do processo civilizatório, elas são os valores mascarados da cultura. As formas institucionais do poder, desde seu surgimento, são agentes que agem violentamente sobre o indivíduo, principalmente ao criar uma ordem jurídica para “corrigir” aqueles que ferem os padrões morais. A memória, por meio da punição, é imposta ao indivíduo pelo coletivo e força o homem animal a abrir mão do esquecimento que lhe é inerente.

“Lembrar” torna o homem civilizado e contido, “lembrar” faz com que o homem viva constantemente sobre o veredito de culpado. Para escapar dessa prisão, o homem precisa ser livre e reconhecer o esquecimento como afirmação da vida, o castigo e a culpa cegam tanto o opressor quanto a vítima. O esquecimento carrega consigo uma força plástica que abre margem para criação, ele não é simplesmente uma falha da memória, mas é o caminho para que o homem possa se superar

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão⁹ (ao qual podemos chamar “assimilação

⁹ A questão da *digestão psíquica* é uma analogia nietzschiana de equiparar os processos psíquicos com atividades gastroenterológicas. Visa, a partir desse recurso, a quebrar o hiato, estipulado pela tradição metafísico-religiosa, entre o corpo e a alma, entre o físico e o psíquico. Para Nietzsche, todas as atividades do homem são processos corporais. Para o esclarecimento desta questão, ver: BLONDEL, Erik. *Nietzsche, le corps et la culture*. Paris: PUF, 1985 e BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

psíquica”), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou –assimilação física. (NIETZSCHE, 2009, p.47).

O esquecimento é fundamental ao homem porque o deixa aberto para o futuro e para atividade criadora, é necessário esquecer para ter novas perspectivas. O homem que esquece tem a saúde forte, porque vive leve e pode digerir suas experiências sem estar sob o controle do coletivo. Na *Segunda Consideração Intempestiva*, o filósofo compara o homem ao animal e afirma que o homem se orgulha por viver em um tempo histórico embriagado de memória, mas o animal é diferente porque ele vive no tempo a-histórico¹⁰. Esse orgulho de humanidade e memória transforma-se em inveja quando o homem percebe que o animal não fica preso ao passado e por isso ele não sente dores. Na analogia criada por Nietzsche, o homem conversa com o animal e pede que ele responda sobre a felicidade que sente, mas o animal não sabe o que responder porque ele não tem lembranças, até do presente no presente ele se esquece, então o homem “se admira de si mesmo por não poder aprender a esquecer e por sempre se ver novamente preso ao que passou” (NIETZSCHE, 2003, p. 7- 8).

Portanto: é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como o mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento. Ou, para explicar-me ainda mais facilmente sobre meu tema: *há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura.* (NIETZSCHE, 2003, p. 9- 10, itálico do autor).

Nietzsche não critica a memória, ele fala que seu surgimento foi no contexto de dor, mas que ela é importante para o homem como indivíduo, o que ele critica é o excesso de memória que impede o homem de viver livremente e aberto para o futuro. O homem precisa encontrar a fronteira, o limite entre o

¹⁰ O sentido *histórico* está preso ao passado, o sentido *a-histórico* vincula o homem à fugacidade, ao tempo que passa sem registros

que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, é saudável para o homem e para sociedade viver entre o histórico e o a-histórico. O esquecimento e a memória não são opostos, eles são distintos e complementares, o esquecimento permite que o homem analise os acontecimentos e filtre o que deve ser lembrado ou o que ele quer lembrar para que este não sofra com a má consciência e possa se abrir para o novo.

5 DA FICÇÃO PARA REALIDADE

Se em Nietzsche o esquecimento é afirmação da vida, “White bear” mostra que as medidas punitivas negam o esquecimento e querem lembrar o criminoso de seus crimes cotidianamente. A ficção do episódio parece distante, parece falar de um futuro distópico, mas tanto se aproxima do que Nietzsche disse no século XIX, como se aproxima do que de fato ocorre no século XXI. Os efeitos da memória e a crueldade da sociedade reverberam até os dias de hoje e se acentuam com a propagação da mídia que faz da vida do “criminoso” um espetáculo¹¹. A tecnologia coopera para que a informação se propague em um curto espaço de tempo, mesmo que ela não seja verdadeira.

Vale pontuar que o esquecimento se tornou um direito na área jurídica e foi sancionado em 13 de maio de 2014 pela corte da União Europeia. No Brasil, o direito ao esquecimento está amparado pela Constituição, a partir do direito à vida privada, intimidade e honra assegurados pela CF/88 (art. 5º, X) e pelo CC/02 (art. 21). Há quem defenda que o direito ao esquecimento também está amparado no direito da dignidade da pessoa humana (art. 1º, III, da CF/88).

¹¹ A expressão “sociedade do espetáculo” pode dar margem a interpretações equivocadas, se for entendida como o poder que as imagens exercem na sociedade contemporânea. Guy Debord, criador do conceito de “sociedade do espetáculo”, definiu o espetáculo como o conjunto das relações sociais mediadas pelas imagens. Mas ele também deixou claro que é impossível a separação entre essas relações sociais e as relações de produção e consumo de mercadorias. A sociedade do espetáculo corresponde a uma fase específica da sociedade capitalista, quando há uma interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens.

Apesar de ser uma série de ficção, o que acontece em “White bear” não é diferente do que aconteceu com o adolescente que teve tatuado em sua testa “eu sou ladrão e vacilão”¹², no dia 09 de junho de 2017, no ABC Paulista em São Paulo. Ao tentar roubar uma bicicleta, o rapaz foi rendido por dois homens que o tatuaram como medida punitiva por um crime que nem chegou a ocorrer. Além de tatuar o rapaz, que teve seu corpo marcado – mas tentava esconder a inscrição com o braço –, os dois homens o torturam, cortaram seu cabelo e filmaram todo o processo para depois colocar na internet.

A marca na testa do rapaz nega seu direito ao esquecimento, nega a dignidade humana e a veiculação desse ato nega que sua intimidade seja preservada. Após a declaração da mãe do rapaz, dizendo que o filho é dependente químico – uma justificativa, talvez, para o crime que iria cometer –, a mídia (detentora do poder e da verdade) passou a transmitir informações do adolescente como vítima e os dois homens foram presos. Houve quem ficasse a favor do adolescente e quem ficasse a favor dos torturadores, mas a testa do rapaz o lembra todos os dias de uma infração que ele nem chegou a cometer. A tatuagem mostra que há uma inversão de valores morais e que a sociedade está confundindo justiça com vingança.

Há no Direito pelo menos três perspectivas acerca do “direito ao esquecimento”, há quem seja pró-informação, pró-esquecimento e intermediário. O “direito ao esquecimento” para os defensores da primeira posição inexistente na Constituição, pois não está explicitamente escrito nada acerca do direito ao esquecimento e ele fere a liberdade de expressão, além de impedir que a sociedade conheça sua História. Para os defensores da segunda posição o “direito ao esquecimento” existe e deve prevalecer sobre o direito à

¹² Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/adolescente-que-teve-testa-tatuada-e-encontrado-por-amigos-caminhando-perto-de-casa-no-abc.ghtml> Acessado em 30/06/2021

informação, pelo menos no sentido dos fatos passados¹³. Já para os defensores da terceira posição a Constituição não permite hierarquização dos direitos, portanto cada caso é um caso, e as informações que a mídia deve veicular são aquelas que realmente dizem respeito à História, à vida de pessoas públicas e não de interesse privado.

A discussão sobre memória e esquecimento está tão presente no cotidiano dos brasileiros que no dia 12 de junho de 2017, no Supremo Tribunal Federal, o ministro Dias Toffoli teve uma audiência para discutir o “direito ao esquecimento” e o debate teve como ponto de partida o caso de Aída Curi¹⁴, que foi assassinada em 1958. A Rede Globo de Televisão, depois de 50 anos, veiculou a notícia no programa “Linha direta” e a família de Aída entrou com processo contra a emissora. A defesa da emissora disse que é um direito de todos ter acesso à história e sustenta que os direitos de imagem do indivíduo não devem se sobrepor aos interesses do coletivo. Em contrapartida, a defesa da família disse que eles foram rechaçados e que Aída Curi “não era Getúlio Vargas”, não era uma figura histórica para que fosse lembrada, como alega a defesa opositora. Na audiência, Taís Gasparian da Abraji apresentou o levantamento do “Projeto Ctrl+X” que mostra que entre 2012 e 2016 o aumento de processos, principalmente de viés político, foi de 35% exigindo que imagens e conteúdos acerca de infrações sejam excluídos da internet. Para Gasparian, há três formas de lidar com o “direito ao esquecimento”: remover o conteúdo, proibir

¹³ O IBCCrim – Instituto Brasileiro de Ciências Criminais, cujo representante defendeu essa posição, chegou a propor um prazo de cinco anos, contados do fim do cumprimento da pena, para que informações sobre condenações penais sejam “apagadas” da imprensa e da internet. Os defensores da posição pró-esquecimento amparam-se na decisão proferida pelo Superior Tribunal de Justiça, em 2013, no célebre caso da Chacina da Candelária, no qual reconheceu aquela Corte um direito ao esquecimento que definiu como “*um direito de não ser lembrado contra sua vontade*” (REsp 1.334.097/RJ).

¹⁴ Outro ponto que gostaríamos de mencionar, mas não poderíamos aprofundar aqui, é que tanto Victória (mesmo sendo um personagem de ficção), quanto Aída Curi são mulheres. Existe uma violência deliberada contra a mulher e seu corpo. São inúmeros os casos nos quais os corpos das mulheres são expostos em vídeos na internet, bem como arbitrariedades da justiça quanto ao papel social da mulher e seus direitos.

veiculação futura ou desindexar. Ao encerrar a audiência, Dias Toffoli afirmou que ainda não era possível chegar a um veredito, pois era preciso aguardar a conclusão do processo e como vimos, agora em 2021, o direito ao esquecimento foi negado.

6 CONCLUSÃO

Tanto a narrativa contada com “White bear”, quanto os casos de direito ao esquecimento no Brasil, mostram o quão pertinente é a filosofia nietzschiana, que desde o século XIX afirmava que para o homem viver bem, é preciso esquecer, ser seletivo, que a memória é dolorosa e é construída a partir dos valores morais. Tratando desses dois conceitos, o filósofo também trata da questão da História¹⁵ e a critica duramente ao afirmar que um excesso de passado é *doença histórica*, apesar da necessidade que todo povo tem de conhecer seu passado (NIETZSCHE, 2003, p. 95). Segundo Nietzsche, há pelo menos três formas de compreender a história, a história pode ser monumentalista, antiquária ou crítica da própria história; para ele a história antiquária é a que deve ser combativa, pois tem um caráter colecionador e procura reunir tudo que já existiu. As três formas de história conversam entre si e prestam um serviço à vida porque o homem pode saber quem é, a qual povo pertence e também conhecer outros povos. Conhecer a história é um saber para vida (NIETZSCHE, 2003, p 31-32). Na condição de humano, somente conhecendo a história o homem pode tentar viver o a-histórico

É verdade: somente pelo fato de o homem limitar esse elemento a-histórico pensando, refletindo, comparando e concluindo; somente pelo fato de surgir no interior dessa névoa que nos circunda um feixe de luz muito claro, relampejante, ou seja, somente pela capacidade de usar o que passou em prol da vida e fazer história uma vez mais a

¹⁵ Para alguns juristas esse é o fundamento da mídia e da liberdade de expressão.

partir do que aconteceu, o homem se torna homem. (NIETZSCHE, 2003, p. 12).

Como foi apresentado, no esquecimento o homem encontra a possibilidade de liberar seus impulsos e ressignificar o presente para não ficar preso às memórias, por isso ele pode criar o futuro. Um mundo imerso em tecnologias está sobrecarregado de memórias, cheio de superficialidades e informações que medem o tempo e anunciam a verdade de quem detém o poder, sem considerar que um homem sobrecarregado de memórias não pode viver o seu tempo. “White bear” como uma obra de arte, é um dos meios que o homem tem para refletir sobre o seu próprio tempo. A série apresenta questões contundentes de modo “exagerado”, a partir da tecnologia e é um meio pelo qual o homem pode reconhecer os problemas sociais de agora. Sobretudo porque nem sempre o que é de interesse público é divulgado pela mídia. *Black Mirror* tem muitos episódios que levam o indivíduo a pensar sobre seu papel social e sobre o modo como conduz sua vida e suas relações, se a filosofia não é tão acessível para as grandes massas, é possível que a série seja o caminho para uma crítica efetiva do tempo, das tecnologias e do comportamento humano.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Glauco. Adolescente que teve testa tatuada é encontrado por amigos caminhando perto de casa na região do ABC. *G1*, São Paulo, 10/06/2017. Acessado em 30/06/2021. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/adolescente-que-teve-testa-tatuada-e-encontrado-por-amigos-caminhando-perto-de-casa-no-abc.ghtml>.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- BLONDEL, Éric. *Nietzsche, le corps et la culture*. Paris: PUF, 1985.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. Moralidade e memória: dramas do destino da alma. In: PASCHOAL, Antonio Edmilson; FREZZATTI, Wilson Antonio. (orgs.) *120 anos de Para a Genealogia da moral*. Ijuí: Unijuí, 2008, p.187-241.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

LADEIRA, Pedro. Em debate, especialistas divergem sobre o direito ao esquecimento. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 18/06/2017. Acessado em 30/06/2021. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/06/1892422-em-debate-no-stf-especialistas-divergem-sobre-direito-a-esquecimento.shtml>.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Apresentação de Scarlett Marton. Tradução: Oswaldo Giacoia Junior. São Paulo: Annablume, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. São Paulo: Hedra, 2008.

Sem autor. STF conclui que direito ao esquecimento é incompatível com a Constituição Federal. Supremo Tribunal Federal. Brasília 10/02/2021.

Acessado 30/06/2021. Disponível em:
[https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=460414
&ori=1](https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=460414&ori=1).

WHITE bear (Temporada 2, ep.2). Black mirror [seriado]. Direção: Carl Tibbetts; Charlie Brooker. Produção: Zeppotron, Endemol. Londres: Netflix, 2013. 44min.

Recebido em 14/07/2021.

Aceito em 23/09/2021.

TRADUÇÃO COMENTADA DA FÁBULA *LE CORBEAU ET LE RENARD*, DE JEAN DE LA FONTAINE

TRADUCTION COMMENTÉE DE LA FABLE *LE CORBEAU ET LE RENARD*, DE
JEAN DE LA FONTAINE

COMMENTED TRANSLATION OF THE FABLE *LE CORBEAU ET LE RENARD*, BY
JEAN DE LA FONTAINE

Vinícius Enguel de Oliveira¹

RESUMO: As fábulas de La Fontaine estão presentes desde o século XVII até os dias atuais no imaginário social. São histórias que marcaram nossa infância e com as quais nos reencontramos em diferentes momentos da vida, assumindo significados distintos de acordo com a época em que nos encontramos. Essa tradução de *Le Corbeau et le Renard* visa aproximar os leitores de língua portuguesa das intenções que possuía o autor quando compôs seu texto, mantendo-se métrica, esquema de rimas e moral da história. Com isso, por ser um texto de linguagem complexa, é destinado para a fase de pré-vestibular, assim como para universitários e pesquisadores.

PALAVRAS-CHAVE: Fábula; La Fontaine; *O Corvo e a Raposa*; Imaginário francês; Tradução.

RÉSUMÉ: Les fables de La Fontaine sont présentes depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours dans l'imaginaire social. Ce sont des histoires qui ont marqué notre enfance et avec lesquelles nous nous retrouvons à différents moments de la vie, prenant des significations différentes selon l'époque dans laquelle nous nous trouvons. Cette traduction de *Le Corbeau et le Renard* vise à rapprocher les lecteurs lusophones des intentions de l'auteur lors de la rédaction de son texte, en gardant la métrique, le schéma de rimes et la morale de l'histoire. Ainsi, étant un texte de langage complexe, il est destiné à la phase d'examen d'entrée pré-universitaire, ainsi qu'aux étudiants et chercheurs universitaires.

MOTS CLÉS: Fable; La Fontaine; *Le Corbeau et le Renard*; Imaginaire français; Traduction.

ABSTRACT: La Fontaine's fables have been around since the 17th century to the present day in our social imagination. They are stories that marked our childhood and with which we meet again in different moments of life, assuming different meanings according to the time in which we find ourselves. This translation of *Le Corbeau et le Renard* aims to bring Portuguese-speaking readers closer to the intentions that the author had when he composed his text, maintaining the metrics, rhyme scheme and moral of the story. Thus, as it is a complex language text, it is intended for the pre-university entrance exam phase, as well as for university students and researchers.

¹ Graduando em Letras - Português/ Francês na Universidade de São Paulo – Brasil. E-mail: enguelvinicius@gmail.com.

KEYWORDS: Fable; La Fontaine; *The Crow and the Fox*; French imaginary; Translation.

1 COMENTÁRIO DA TRADUÇÃO

Integrando a rede dos literatos em Paris, La Fontaine (1621-1695), antes de publicar suas renomadas fábulas, escreveu uma comédia, *Clymène*, e também um poema, *Adônias*. Em 1668, publica o livro *Fables Choisies*, dedicado ao filho do Rei Louis XIV, considerada sua grande obra.

Enquanto autor que tendia ao estilo clássico, principalmente aos gregos, La Fontaine tem suas fábulas feitas aos moldes de Esopo, grande referência do gênero. Suas histórias possuem diversos níveis de leitura e os textos de moral aparente do escritor encantaram os leitores da época e permitiram que o francês fosse lembrado até os dias atuais.

Ativo participante do grupo de escritores moralistas, movimento que culminaria no Iluminismo, os textos de La Fontaine trazem diversas críticas ao governo de sua época e seus respectivos costumes. Ao utilizar os animais enquanto personagens e colocá-los em situações banais e fantasiosas, a fim de desviar o foco do real significado de sua obra, faz críticas ao governo francês e aos costumes da nobreza, visto que a censura impedia citações diretas ao rei e sua família.

A fábula em questão, *Le Corbeau et le Renard*, é parte do rol de textos clássicos do escritor e já foi adaptada para diversos formatos, visando abranger os leitores em estágio de alfabetização, os adolescentes e os acadêmicos. Contudo, o texto não possui um vocabulário simples, "*l'odeur alléché*" e "*ramage*" são exemplos de palavras que não integram o vocabulário de estudantes do FLE (Français Langue Étrangère), sendo necessário recorrer ao dicionário e analisar o contexto da frase a fim de compreender o enredo. A sintaxe não é moderna, como pode observar-se no início da fábula: "*Maître Renard, par l'odeur alléché, //Lui tint à peu près ce langage*", é uma estrutura trincada e mais formal que não apresenta diretamente o ato de malandragem da Raposa, isto é, indica previamente o que motivara seu cortejo e apenas após

o que efetivamente a personagem realiza. Essa estrutura sintática facilita a não utilização do “queísmo”, tão caro à língua portuguesa, que tenderia a apresentar primeiramente o que fora feito e somente após o porquê, como por exemplo, “*Senhora Raposa lhe lançou um cortejo assim que sentiu o cheiro exalado*”. Logo, é uma leitura desafiadora para os falantes contemporâneos de FLE.

Um dos percalços do processo de tradução desta fábula foi o vocabulário datado e a contextualização histórica, que exigiu uma pesquisa mais aprofundada e não somente uma tradução direta. O texto-fonte utilizado é do site *Association pour le musée Jean de La Fontaine*, site oficial do autor que reúne grande parte de suas obras e, na introdução de sua obra, La Fontaine anuncia que devemos desconfiar daquilo que nos é apresentado, “*L’apparence en est puérile, je le confesse; mais ces puérités servent d’enveloppes a des vérités importantes*” (La Fontaine, 1818, p. 2). Não se deve manter a leitura na aura pueril das fábulas, mas sim trabalhar com suas reflexões sobre os comportamentos, discursos e ideias dos homens, conforme indica Amparo (2016).

A fábula foi elaborada dentro do contexto social de La Fontaine no século XVII, com suas críticas monárquicas que não podiam ser feitas de forma direta, como informado previamente. O leitor da época estava vivenciando tal situação política, enquanto que o leitor moderno precisa conhecer o contexto social em que a obra foi produzida para entender a crítica que o autor procura produzir. Visto que uma tradução que procura ligar-se ao texto original precisa manter também o contexto histórico, palavras como o “rei”, “cortejo” e “esplendor” foram escolhidas para inserir o campo semântico no contexto monárquico da história.

Quanto ao vocabulário datado, quando decidimos realizar uma tradução, são diversos os pontos que devemos pensar antes de traduzir o texto, é o que chamamos de projeto de tradução. É nesse momento que pensamos, entre muitos pontos, para qual público que nos dirigimos. Essa escolha dirá muito

sobre o vocabulário que vamos utilizar. Assim como dizem Degan e Bardiaux, quando nos dirigimos ao grande público é necessário estabelecer um *paratexte* para que a mensagem chegue de forma mais clara ao leitor final. No nosso caso, estamos nos direcionando à especialistas e estudantes com certa carga teórica já acumulada, nesse caso, permite-se um vocabulário mais rebuscado e anacrônico, mas ainda assim, compreensível para o leitor.

As dificuldades que encontrei na tradução eram sempre debatidas nas aulas de Tradução Comentada da professora Adriana Zavaglia, na Universidade de São Paulo, aula para a qual este trabalho serviu como avaliação final. Os alunos junto com a professora opinavam nas traduções e indicavam como o texto poderia ser aperfeiçoado. Poder trabalhar a tradução dessa forma foi um processo muito rico e agradável, além do aprendizado que obtive a partir do olhar do outro, que poderia ser o leitor da minha tradução.

Quando se fala sobre manter as intenções do autor, isto significa a mensagem e a sensação que ele procurou entregar a partir do resultado final de seu texto publicado, características essas que podem ser obtidas através da leitura do texto-fonte em sua língua original, nesse caso, o francês. Dentro desse pensamento, fora colocado, juntamente da tradução, o texto original, inspirado naquilo que fazia Garnier Flammarion no início de sua editora. Ainda que o leitor não tenha conhecimento suficiente da língua francesa para a leitura da fábula, pode observar a estrutura do texto no original, a escolha de algumas palavras e, até mesmo, valer-se da hermenêutica para ouvir e sentir o poder das palavras de La Fontaine.

Esta tradução traz a mesma métrica (versos heterométricos) e esquema de rimas que o texto-fonte francês, isto é, iniciando com rimas alternadas e mudando para as emparelhadas, até encerrar-se o texto com rimas também emparelhadas. Por vezes, pequenas alterações eram feitas dentro da tradução para que a leitura do falante de língua portuguesa fosse mais fluída. É o que acontece no verso 12, por exemplo, em que se adicionou “grasna”, palavra que

tem a vogal “a” de som aberto no fim, em harmonia com “vasta” e “basta”, pois achei que ficávamos um longo período sem ouvir uma rima e, eventualmente, poderíamos perder a sensibilidade do texto por esse motivo.

Outro foco foi manter a estrutura e os atos principais da história, ocorrendo apenas algumas mudanças de ponto de vista e a acentuação das características marcantes de cada personagem. Quando se passa o texto para a língua portuguesa e manter a métrica é uma das preocupações, algumas adaptações são necessárias para que a história não fique abstrata para o leitor. As adaptações aqui feitas são em prol da estética textual, ou seja, procurando manter a história a mais próxima possível do original e, ao mesmo tempo, compreensível.

Procurou-se enfatizar a construção de personagens dentro da tradução, realçando a personalidade dos animais de acordo com o texto-fonte. Suas caracterizações são típicas e categóricas, isto é, elas se encaixam nos papéis clássicos de vilão malandro e vítima inocente.

Manteve-se a posição elevada e o egocentrismo que apresenta o Corvo, ao mesmo tempo que se eleva a malandragem da Raposa, egocêntrica o suficiente para enganar o amigo e ficar com o "prêmio". O Corvo é exaltado, tratado por “senhor” e “rei”, mas também ironizado, principalmente com “grasna” em oposição à beleza de seu canto. Quanto à Raposa, mudou-se o referencial de suas falas, ou seja, a tradução de algumas passagens, que antes se destinavam ao Corvo, agora é reflexiva. O objetivo do animal de quatro patas era conseguir o pedaço de queijo que, até então, estava no bico do outro animal, visando seu bem-estar em detrimento da felicidade do Corvo. Isso indica que ela pensa mais em si do que é empática para com a ave, logo, acreditou-se ser natural que suas exemplificações fossem um reflexo de sua personalidade, incidindo sobre si e não sobre o outro. É o que acontece em “Saiba que o adulator/ Forja o que lhe é mais conveniente”, que, no original, ao pé da letra e

em tradução livre, seria “Aprenda que todo adulator/ Depende daquele que o escuta” - essa funciona, inclusive, como a moral da fábula.

Dito isso, espera-se que os versos agradem àqueles que os leem e que um pouco do belo espírito de fabulista possa morar em vocês durante a leitura.

Muito obrigado.

Le Corbeau et le Renard	O Corvo e a Raposa
Maître Corbeau, sur un arbre perché,	Senhor Corvo, na árvore empoleirado,
Tenait en son bec un fromage.	Trazia no seu bico um queijo.
Maître Renard, par l'odeur alléché,	Dona Raposa, com faro aguçado,
Lui tint à peu près ce langage :	Logo começou o seu cortejo:
Et bonjour, Monsieur du Corbeau.	Bom dia, Corvo meu senhor,
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !	Que sorte a minha admirar todo seu esplendor!
Sans mentir, si votre ramage	Com a voz tira igual vantagem
Se rapporte à votre plumage,	Como faz com sua plumagem?
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.	Com certeza, você é o rei dessa mata!
À ces mots, le Corbeau ne se sent pas de joie ;	Ouvindo as palavras, o Corvo não se basta
Et pour montrer sa belle voix,	E ao mostrar a fala nata
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.	Ele grasna, deixando cair a ceia vasta.

Le Renard s'en saisit, et dit : Mon bon Monsieur,	A Raposa a recolhe bem veloz: Senhor,
Apprenez que tout flatteur	Saiba que o adulator
Vit aux dépens de celui qui l'écoute.	Forja o que lhe é mais conveniente.
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute.	Essa lição vale um queijo, seguramente.
Le Corbeau honteux et confus	O Corvo, muito confuso,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.	Tarde demais, aprende a não ouvir um intruso.

Tradução

O Corvo e a Raposa

Senhor Corvo, na árvore empoleirado,
 Trazia no seu bico um queijo.
 Dona Raposa, com faro aguçado,
 Logo começou o seu cortejo:
 Bom dia, Corvo meu senhor,
 Que sorte a minha admirar todo seu esplendor!
 Com a voz tira igual vantagem
 Como faz com sua plumagem?
 Com certeza, você é o rei dessa mata!
 Ouvindo as palavras, o Corvo não se basta
 E ao mostrar a fala nata
 Ele grasna, deixando cair a ceia vasta.

A Raposa a recolhe bem veloz: Senhor,
Saiba que o adulator
Forja o que lhe é mais conveniente.
Essa lição vale um queijo, seguramente.
O Corvo, muito confuso,
Tarde demais, aprende a não ouvir um intruso.

Original

Le Corbeau et le Renard

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
Et bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.
À ces mots, le Corbeau ne se sent pas de joie ;
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit, et dit : Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute.
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute.
Le Corbeau honteux et confus
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

REFERÊNCIAS

AMPARO, Flavia. Fábulas Domesticadas: O papel político e moral da escola nas adaptações didáticas do texto literário. Cadernos de Letras da UFF Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor nº 52, p. 257-2.

LA FONTAINE, Jean de. *Fables choisies*. Paris: Folio, 1999.

LA FONTAINE, Jean de. Oeuvres complètes de La Fontaine: fables. Chez Lefèvre Libraire: Paris, 1818.

DEGAND, Martin; BARDIAUX, Alice. Textes antiques et grand public: enjeux de traduction. Revue belge de Philologie et d'Histoire , [S. l.], p. 101-112. 2015.

Disponível em: https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2015_num_93_1_8649. Acesso em: 08 ago. 2021.

Recebido em 07/06/2021.

Aceito em 11/08/2021.