

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

AMANDA DAL'ZOTTO PARIZOTE

**MULHERES PERANTE A HISTÓRIA: O REENCONTRO COM O PASSADO
EM *O QUE OS CEGOS ESTÃO SONHANDO? E OS MEMORÁVEIS***

PORTO ALEGRE

2019

AMANDA DAL'ZOTTO PARIZOTE

**MULHERES PERANTE A HISTÓRIA: O REENCONTRO COM O PASSADO
EM *O QUE OS CEGOS ESTÃO SONHANDO?* E *OS MEMORÁVEIS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em literatura, com concentração na linha de Literatura, Sociedade e História da Literatura.

Orientadora Profa. Dra. Regina Zilberman

PORTO ALEGRE

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Dal'Zotto Parizote, Amanda
Mulheres perante a história: o reencontro com o
passado em O que os cegos estão sonhando? e Os
Memoráveis / Amanda Dal'Zotto Parizote. -- 2019.
232 f.
Orientador: Regina Zilberman.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. O que os cegos estão sonhando?. 2. Os
Memoráveis. 3. Barbárie. 4. Linguagem. 5. Memória. I.
Zilberman, Regina, orient. II. Título.

Amanda Dal’Zotto Parizote

**MULHERES PERANTE A HISTÓRIA: O REENCONTRO COM O PASSADO EM
O QUE OS CEGOS ESTÃO SONHANDO? E OS MEMORÁVEIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em literatura, com concentração na linha de Literatura, Sociedade e História da Literatura.

Porto Alegre, 14 de agosto de 2019.

Resultado: aprovado

BANCA EXAMINADORA

Cecil Jeanine Albert Zinani
Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Marcia Lopes Duarte
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Raquel Bello Azquez
Centro Universitário Ritter dos Reis (UNIRITTER)

*Ao Davi, que me ensina, todos
os dias, a ter um novo olhar
para a vida.*

AGRADECIMENTOS

É impossível completar um doutorado sozinha. Ao longo desses anos, eu tive a sorte de poder contar com pessoas muito queridas, que me deram a mão e me ajudaram a chegar até aqui.

Gostaria de agradecer ao meu marido, José Afonso. Esta tese só existe porque ele criou as condições necessárias para que eu pudesse me dedicar a ela. Cuidou sozinho de tudo o que é nosso – filho, casa, escola – sempre que necessário (e foram muitas vezes). Nenhum agradecimento dará conta de quão importante ele foi durante esse processo, muito obrigada.

À amiga que o doutorado me deu, Gisélle Razera. Sem ela, não haveria sequer *corpus* de pesquisa: ela trouxe *Os Memoráveis* de Portugal e me presenteou com o livro. Compartilhamos leituras, ideias, angústias e alegrias. Me escutou pacientemente centenas de vezes e construiu, junto ao José, a rede de apoio que me permitiu concluir esta etapa.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialmente à professora Jane Tutikian, que leu atentamente meu projeto para a qualificação e à professora Cinara Ferreira Pavani, que avaliou meu artigo também para a qualificação.

À professora Cecil Jeanine Albert Zinani, de quem fui bolsista de iniciação científica ainda na graduação e que me conduziu durante o mestrado em Letras na Universidade de Caxias do Sul.

Aos amigos e alunos que se preocuparam, se interessaram e sempre perguntaram sobre o andamento da tese.

Por fim, um agradecimento que não cabe no texto: à minha orientadora, professora Regina Zilberman, que me acolheu e aceitou abraçar meu projeto para o doutorado. Obrigada pelas aulas valiosas, pela leitura cuidadosa e pela orientação precisa. Mais do que isso, obrigada pela postura sempre correta e profissional e por entender que o conhecimento deve ser compartilhado. O privilégio de ter sido aluna e orientanda da professora Regina ficará comigo por toda minha vida.

*Publicamos para não
passar a vida a corrigir
rascunhos. Quer dizer, a gente
publica um livro para livrar-se
dele.*

Jorge Luis Borges

RESUMO

Esta tese investiga de que forma se dá a recuperação do fato histórico em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), obra da brasileira Noemi Jaffe que contém o diário da mãe Lili Jaffe com os registros sobre a prisão em Auschwitz, e *Os Memoráveis* (2014), romance da portuguesa Lídia Jorge. De modo mais específico, interessa-nos saber como as obras recuperam os fatos que a elas servem de pano de fundo histórico, o holocausto e a Revolução dos Cravos, respectivamente. Desse modo, parte-se do princípio que a obra de Noemi Jaffe baseia-se na recuperação de um fato destruidor, enquanto o romance de Lídia Jorge constrói-se sobre um fato fundador. Para isso, esta tese aponta, primeiramente, elementos particulares a cada uma das obras para, a seguir, refletir sobre os pontos em que os dois textos se interseccionam. Nesse caminho, tecem-se reflexões acerca de gênero textual, literatura e testemunho, literatura e barbárie, linguagem, memória e esquecimento e crítica feminista. Ao longo desse percurso, a tese ampara-se em teóricos como Walter Benjamin (1985, 1992, 1999, 2012), Paul Ricoeur (2007) e Beatriz Sarlo (2007). Por fim, conclui-se que o texto que parte do fato destruidor aponta para a libertação por meio da escrita. Por outro lado, as personagens do romance que parte do fato fundador acabam enclausuradas em suas memórias.

Palavras-chave: *O que os cegos estão sonhando?*; *Os Memoráveis*; Barbárie; Linguagem; Memória.

ABSTRACT

This thesis analyzes how the historical facts are recovered in both *O que os cegos estão sonhando?* (2012) – a work by Brazilian Noemi Jaffe, which includes Lili Jaffe's – her mother – journal containing the entries about the incarceration in Auschwitz; and *Os Memoráveis* (2014) – a novel by Portuguese author Lídia Jorge. Specifically, it is interesting to us to understand how the novels recover the facts which serve as the historical background: the Holocaust and the Carnation Revolution, respectively. In so, the starting principle is that Noemi Jaffe's work is based upon the recovery of a destructive fact, whereas, Lídia Jorge's novel is based upon a founding fact. For this purpose, this thesis points, primarily, to specific elements of each novel, so as to reflect upon overlapping parts of both texts. Throughout this path, insights are woven regarding text genre, literature and testimony, literature and barbarism, language, memory and oblivion and feminist criticism. As the journey progresses, the thesis is based on theoreticians such as Walter Benjamin (1985, 1992, 1999, 2012), Paul Ricoeur (2007) and Beatriz Sarlo (2007). Finally, it can be concluded that the text which originates from the destructive fact points toward liberation through writing. On the other hand, the characters in the novel which starts from the founding fact end up encapsulated within their memories.

Key words: *O que os cegos estão sonhando?*; *Os Memoráveis*; Barbarism; Language; Memory.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	PANO DE FUNDO HISTÓRICO.....	25
2.1	A DERROTA NA PRIMEIRA GRANDE GUERRA.....	25
2.2	HITLER NO PODER.....	26
2.3	A GUERRA.....	31
2.4	FLUXO MIGRATÓRIO.....	35
3	O DIÁRIO	38
4	LITERATURA E TESTEMUNHO	53
4.1	O TESTEMUNHO.....	53
4.2	LITERATURA DE TESTEMUNHO	55
5	BARBÁRIE E LITERATURA	68
5.1	LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO.....	72
5.2	DIGNIDADE E SOBREVIVÊNCIA: A FOME E A ANIMALIZAÇÃO NO CAMPO DE CONCENTRAÇÃO	96
6	O PROCESSO HISTÓRICO PORTUGUÊS: DA MONARQUIA CONSTITUCIONAL À REPÚBLICA	109
7	A FOTOGRAFIA	120
7.1	A FOTOGRAFIA E OS SUJEITOS HISTÓRICOS.....	127
7.2	AS ENTREVISTAS PARA <i>A HISTÓRIA ACORDADA</i>	136
8	ESQUECIMENTO.....	149
9	MEDIAÇÃO DE MEMÓRIA.....	168
10	RELAÇÕES PARENTAIS.....	185
10.1	DESDOBRAMENTO DO NARRADOR.....	185
10.2	QUESTÕES DE GÊNERO	199
10.3	MÃE E FILHA	206
11	CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
	REFERÊNCIAS.....	221

1 INTRODUÇÃO

As pesquisas acerca de memória têm se mostrado um campo bastante promissor nos estudos literários. Os romances de memória ganharam destaque principalmente após a Segunda Guerra Mundial, com o desenvolvimento da literatura do holocausto e, a partir disso, ampliaram sua representação para outros eventos de barbárie, como as prisões nos Gulags soviéticos, as ditaduras na América Latina e as guerras coloniais na África (SALGUEIRO, 2012). Entretanto, essa modalidade de romances não é a única a lidar com memórias como matéria-prima da representação. Os diários, ainda no século XVIII, começaram a deixar a esfera privada e a ganhar a leitura do público, culminando com a primeira publicação de um romance escrito em forma de diário no século seguinte, em 1803 (PICARD, 1981). Assim, percebe-se que a literatura de tom memorialista é um hiperônimo dentro do qual podem circular gêneros textuais diversos que têm como objetivo representar memórias por meio de diferentes estratégias.

Com base nessa premissa, o objetivo da pesquisa da qual deriva esta tese é analisar de que forma as obras *O que os cegos estão sonhando?* (2012) e *Os Memoráveis* (2014) recuperam os fatos que a elas servem de pano de fundo histórico, o holocausto e a Revolução dos Cravos, respectivamente. Parte-se da hipótese de que o diário de guerra se estrutura sob um fato destruidor, enquanto o romance lusitano recupera um fato fundador. Essa recuperação do fato histórico é o ponto de convergência mais relevante entre os dois textos, e um dos fatores que justificam a seleção das duas obras. Há, todavia, outros pontos de contato: os dois livros são escritos por mulheres, lançam mão de uma narradora e colocam em jogo as relações entre memória, família e esquecimento. Outra razão que justifica a escolha dessas obras é a escassez de trabalhos acadêmicos que deem conta de tais narrativas. O que se encontra são algumas tentativas, mas que se mostram ainda incipientes, até mesmo em função do ineditismo de parte do *corpus*, como é o caso de *Os Memoráveis* (2014), ainda não lançado no Brasil.

Assim, a começar pela escritora brasileira, cabe sintetizar o enredo das duas obras, bem como a produção das autoras, a fim de situar o leitor para que esses aspectos possam ser mais bem explicitados.

A obra *O que os cegos estão sonhando?* foi publicada em 2012 por Noemi Jaffe e contém os diários da sua mãe, Lili Jaffe, então com 19 anos, acerca dos

onze meses em que foi prisioneira em Auschwitz. Falar sobre o contexto de produção e publicação desse livro implica voltar ao fim da Segunda Grande Guerra, bem como colocar em xeque a questão da autoria. Noemi Jaffe explica, na apresentação da obra, as condições em que ela foi produzida e o percurso realizado até chegar aos leitores no Brasil.

Lili Jaffe foi presa pelos nazistas no final de abril de 1944 em sua cidade natal, Szenta, no interior da atual Sérvia. Depois de ser feita prisioneira em Auschwitz e Bergen-Belsen, foi salva pela Cruz Vermelha e levada a Malmö, na Suécia, onde permaneceu em quarentena junto com três primas. Foi nesse período na Suécia que escreveu seu diário de guerra. Nele, Lili procurou

reproduzir os acontecimentos que lhe pareceram mais importantes: desde o momento em que ela, seu irmão e seus pais aguardavam a chegada dos alemães, numa manhã em Szenta, passando por diversas cidades, até a chegada a Auschwitz, as transferências de lá para outros campos e locais de trabalho e, finalmente, o dia da libertação. Mas, além do relato das experiências trágicas da guerra, algo que considero especial neste diário são as passagens posteriores à libertação: a chegada dos americanos, a recepção pelos dinamarqueses e suecos, a enorme quantidade de comida, a redescoberta da feminilidade, a preocupação com a beleza, os novos amores, a saudade de seus pais, a expectativa do retorno e de saber se mais alguém da sua família havia sobrevivido. (JAFJE, 2012, p. 7)¹

No diário, Noemi optou por manter características da escrita da mãe, como o uso fora de padrão das concordâncias de gênero e número. Noemi sabia da existência do diário desde a adolescência e, já adulta, insistiu, sem sucesso, para que a mãe o traduzisse. Esse projeto só se concretizaria anos mais tarde, quando os textos de Lili foram traduzidos para a língua portuguesa por Aleksandar Jovanovic e serviram de corpo para *O que os cegos estão sonhando?* (2012).

O título da obra, como explica Noemi em uma passagem do livro, surgiu por meio de uma conversa telefônica com a mãe. Lili fala português fluentemente, mas comete lapsos quanto ao uso dos tempos verbais, confundindo, por exemplo, o presente do indicativo e o presente contínuo. Em uma dessas conversas, ela perguntou à filha o que os cegos estavam sonhando, de acordo com Noemi, uma das tantas curiosidades da mãe acerca da natureza do mundo. Conforme Noemi, a

¹ Todas as citações dessa obra referem-se a esta edição, constando, portanto, daqui em diante, apenas o número da página.

intenção da mãe era saber *o que os cegos sonham* e, quando Noemi se deparou com esse cruzamento de tempos verbais, percebeu que encontrara o título da obra.

Em visita a uma das filhas que mora em Israel, Lili levou o diário para o Museu do Holocausto, a fim de guardá-lo para conservação. Lá, a narrativa interna do diário, como a designou Noemi, fez com que os escritos de Lili chamassem a atenção: quando o pai de Noemi, em 1945, estava de partida para a Hungria, Lili deu a ele o diário como forma de lembrar o amor de um pelo outro, na certeza de que nunca mais se encontrariam. Já na Hungria, o pai de Noemi preencheu as páginas faltantes com declarações de amor a Lili e conjecturas sobre a guerra. No entanto, Lili precisou revê-lo na Hungria um ano mais tarde, a fim de encontrar documentação que havia se perdido na Iugoslávia.

Assim, acabaram por se casar e vir, junto com o diário, para o Brasil. Ao saber dessa história, as funcionárias do Museu do Holocausto entraram em contato com a Fundação Spielberg, insistindo para que eles filmassem a história de Lili. Hoje, esse filme está catalogado no museu destinado a coletar depoimentos de sobreviventes da Segunda Guerra, e o diário permanece no Museu do Holocausto, em Jerusalém.

O que os cegos estão sonhando? (2012) é composto por quatro seções: a apresentação, escrita por Noemi; os diários de Lili; as reflexões acerca dos diários, também escritas por Noemi e intituladas *O que os cegos estão sonhando?*; e o fechamento, por Leda Cartum, filha de Noemi, sob o título *Aqui, lá*.

Considerar-se-ão, portanto, essas quatro seções para a análise da obra, incluindo a apresentação, uma vez que ela contém dados de extrema relevância, como a situação de produção dos diários e editoração do livro, bem como a relação de Lili com a escrita.

Os diários de Lili têm sua primeira entrada em 25 de abril de 1944, quando ela relata o que se passou em Szenta, sua cidade natal. A partir daí, são 93 entradas que encerram em 30 de setembro de 1945. A terceira seção, redigida por Noemi, é composta por 36 subcapítulos cujos títulos, em sua maioria, não contêm mais do que duas palavras, como em *Destino*, *Fome*, *Pedra*, *Terceira pessoa*, à exceção do último, *O esquecimento é a única vingança e o único perdão*. Nesses trechos, Noemi reflete sobre as situações enfrentadas pela mãe, e os títulos sintetizam o tema de cada um dos tópicos. Nesse sentido, cabe ressaltar que há alguns títulos que se repetem, como *Raiva*, dividido em *Raiva 2* e *Raiva 3*; *Pedra* – para Noemi, esse

episódio é o centro da obra – dividido em *Pedra 2*, e *Amor*, que reaparece em *Amor 2*.

É interessante observar que a repetição dos títulos dá conta, de forma macroestrutural, do conteúdo do livro, que se organiza em torno do episódio da *Pedra*, como a própria Noemi relata, e ao redor do qual gravitam episódios de amor e raiva em suas mais variadas formas: raiva pela situação, pelo sofrimento, mas também uma raiva que movia, que levava adiante, que era propulsora; amor pela vida, pelos que estavam lá, pela família que se fora.

Noemi Jaffe nasceu em São Paulo em 1962. É escritora, professora e crítica literária. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, ministra aula de escrita criativa na Escrevedeira, centro cultural literário fundado por ela em 2016. Além de *O que os cegos estão sonhando?*, já publicou outros seis livros de ficção: *Todas as coisas pequenas* (2005), *Quando nada está acontecendo* (2011), *A verdadeira história do alfabeto* (2012), *Írisz: as orquídeas* (2015), *O livro dos começos* (2016) e *Não está mais aqui quem falou* (2017). As obras de não ficção por ela publicadas são *Folha explica Macunaíma* (2001), *Ver palavras, ler imagens, literatura e arte* (2001), *Crônica na sala de aula* (2003) e *Do princípio às criaturas* (2008). Em suas obras, Noemi revela-se uma pensadora sobre a linguagem, e a mãe é uma personagem que aparece frequentemente.

Em *Todas as coisas pequenas* (2005), a escritora busca uma narrativa de origem, dando à parte dos poemas um tom bíblico e, a outra, um tom mais ameno, tratando da relação entre as coisas e seus nomes, e entre o mundo e a consciência. Em *Quando nada está acontecendo* (2011), o foco da autora recai sobre pequenos eventos diários, como ouvir uma música, experimentar um novo sabor, acontecimentos que, segundo ela, justificam e dão sentido à vida. *A verdadeira história do alfabeto* (2012) traz uma coletânea de pequenos contos, num híbrido entre prosa e poesia. São 52 pequenos trechos que passeiam entre a ficção e a história e têm como ponto de partida uma genealogia ficcional das letras do alfabeto. *Írisz: as orquídeas* (2015) é um romance no qual Noemi empresta à protagonista alguns equívocos de linguagem cometidos pela mãe, Lili. Na obra, a personagem, refugiada húngara que vem para o Brasil depois que seu país é invadido pela União Soviética, espanta-se com a língua portuguesa e diz coisas como “a gulha”. As orquídeas, objeto de estudo de Írisz, que trabalha no Jardim Botânico, são o meio através do qual ela reflete sobre a vida, numa tentativa de compreender o passado.

O livro dos começos (2016) traz ensaios poéticos sobre “começar”. Na obra, não há uma ordem a ser seguida na leitura, indo ao encontro da ideia de que é possível começar a partir de qualquer lugar. Assim, segundo a autora, o livro representa a ideia de que algo que está terminando pode, também, estar no início. *Não está mais aqui quem falou* (2017) é formado por quarenta textos curtos que caminham entre a crônica, a poesia e a prosa, e que se valem de eventos cotidianos como meio de reflexão sobre a linguagem, a literatura, a ficção e a realidade. A autora conta, por exemplo, a história da mãe, que nunca entendeu o uso da palavra *aí*, trocando-a sempre por *lá*. Por fim, no que diz respeito a suas obras de ficção, há *Comum de dois* (2014), lançada apenas no formato digital. Nela, sessenta diálogos cotidianos versam sobre tecnologia, religião, sexo, feminismo, relacionamento, entre outros tópicos. A concepção do livro teve origem nas postagens de Noemi em suas redes sociais e, a partir daí, ela criou os diálogos que perpassam a obra.

A obra de Noemi pode ser vista como um conjunto de experimentos de linguagem. É composta de textos híbridos, que não se acomodam em apenas um gênero, com narradores que ora se apresentam no centro do conflito, narrando em primeira pessoa, ora se afastam do evento, dando lugar a um narrador em terceira pessoa. Além disso, há um investimento na reflexão acerca da linguagem, seja quanto ao uso, à etimologia ou à linguagem em um sentido mais amplo, como narrativa que visa ao entendimento e à compreensão. Se parte de sua obra decorre sobre situações cotidianas, nada mais cotidiano e, paradoxalmente, profundo, quanto à figura materna, que assume, pelo menos em dois romances, papel de destaque. A retomada de um passado de fuga aparece em *Írisz: as orquídeas* (2015), mas é somente em *O que os cegos estão sonhando?* (2012) que Noemi despe a história familiar e vai ao coração da Shoah². É, portanto, difícil e contraditório – tendo em vista a natureza de seus textos – tentar fazer a obra de Noemi Jaffe caber em uma gaveta literária, quando ela parece desfilar em uma rica prateleira de variedades. Todavia, percebe-se que, dentro de tamanha variedade, alguns temas se sobressaem, como o cotidiano, a figura materna e a reflexão sobre a linguagem. *O que os cegos estão sonhando?* (2012) abraça essas temáticas,

² O termo Shoah significa *devastação* e *catástrofe*, sendo utilizado em muitos contextos como substituto de holocausto, que significa *todo queimado*. A substituição se dá porque o uso deste último termo poderia implicar “[...] alguma positividade, de sacrifício para Deus” (SALGUEIRO, 2012, p. 286). Nesta tese, os dois termos aparecem com igual valor de referência.

embora, nessa obra, a narrativa do cotidiano seja dura e abra a poética de Noemi para a literatura de testemunho, o que é único até então em sua produção.

A propósito da autora lusitana, a obra *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge, foi lançada em 2014. Inédito no Brasil, o romance é o vigésimo primeiro livro publicado pela escritora nascida em Bolqueime, no Algarve, Portugal, em 1946. A trama se desenrola em dois tempos distintos: a narradora e protagonista Ana Maria Machado conta, em 2010, suas memórias acerca de eventos ocorridos entre os anos de 2003 e 2004. É nesse período (início dos anos 2000) que a repórter portuguesa, residente em Washington, é convidada pelo embaixador americano em Lisboa a fazer um documentário sobre a Revolução de 1974. O episódio deveria ser o primeiro de uma série intitulada *A História Acordada*, a qual narraria períodos de “rara felicidade” na História.

Ao aceitar o trabalho, Ana Maria regressa a Lisboa, reencontra-se com o pai, que não via há cinco anos, e é na casa dele que a jornalista encontra uma fotografia que será crucial em sua trajetória de recontar a história da revolução. Esse retrato havia sido feito em agosto de 1975 por Sebastião Alves e continha ilustrações no verso e legendas feitas pela atriz Rosie Honoré. No retrato, aparece um grupo de notáveis que, de diferentes maneiras, tiveram suas vidas atreladas à Revolução dos Cravos. Esta espécie de registro da Última Ceia e seus apóstolos é o ponto de partida que faz com que Ana Maria contate dois antigos colegas de faculdade, Margarida Lota e Miguel Ângelo. Os três partem, então, em busca desses testemunhos do golpe de Estado, o que lhes permite revisitar os mitos da revolução. Durante esse percurso, a ênfase recai sobre o efeito que a passagem do tempo causa nesses personagens da revolução e sobre a sociedade portuguesa, a tentativa de recriar o que foi uma ilusão revolucionária e a desilusão de muitos no caminho rumo à democracia. Conforme Mateus (2014), a investigação de Ana Maria

procurará reconstituir a narrativa desse momento de euforia colectiva, a crónica dessa utopia primordial, traçar a sua cartografia no tempo e no espaço, acompanhar os gestos dos seus actores, num constante estilhaçar e entrelaçar de histórias na História que mantém o leitor suspenso. (MATHEUS, 2014, p. 353)

Durante o processo de entrevistas, Ana Maria e os amigos buscam uma espécie de mito fundador da revolução. No entanto, com o desenrolar dos testemunhos, eles percebem que a multiplicidade de perspectivas é tanta, que tirar a

poeira da história, assim como a jornalista faz com a fotografia esquecida na estante do pai, é um processo mais complexo e polifônico, que coloca em evidência não somente a saga heroica daqueles personagens da fotografia, mas os sujeitos em que eles se transformaram, com suas alegrias e misérias humanas.

A fotografia é também o registro inicial da história de Ana Maria: a proximidade que nunca existiu com a mãe, que a abandonou, e a relação silenciosa com o pai, renomado jornalista português. A investigação é, como afirma a narradora, o momento em que a filha pródiga retorna à casa, o coração da fábula, como ela afirma, lugar em que as memórias parecem desafiar a passagem do tempo.

Sem perder a conexão com o entorno nacional, o romance é, também, a representação de dramas individuais, de como eles se desenrolam e de que maneira se enquadram no panorama coletivo, o que é característico da obra de Lídia Jorge. Assim, na produção da autora, “vista em sua conjuntura, [...] encontrar-se-ão injunções ideológico-reflexivas acentuadas, diálogo ininterrupto com a História [...] a dimensão pessoal, a social e a cultural [...] vivida nas últimas décadas por Portugal” (KELM, 2012, p. 148). Este mesmo aspecto da individualidade na coletividade é ressaltado por Dunder (2015) quando o autor afirma que

[...] é possível constatar que as narrativas de Lídia Jorge, como em um bordado, trançam os fios das individualidades, e todos os componentes de sua identidade, com os dos eventos coletivos, de modo que as trajetórias constituam tramas indissociáveis, atadas pelo fio composto exatamente pela relação entre as percepções do presente e a (por vezes incômoda) relação com os signos representativos da memória. (DUNDER, 2015, p. 140)

A escritora é tida como uma das principais ficcionistas portuguesas da atualidade e integra o chamado grupo da geração literária da revolução ou geração da repensagem portuguesa, ou seja, grupo de autores que passaram a produzir após 25 de abril de 1974 e que problematizaram questões pertinentes à revolução. Desse modo, a obra de Lídia Jorge induz a sociedade a se reencontrar com seu passado e seus mitos e, para isso, o romance parece ser o lugar ideal. Acerca disso, Bakaj (2000, p. 10) afirma:

Numa época em que se discute tanto o papel do romance na literatura contemporânea, se estaria ele enfraquecendo ou morrendo,

deparamo-nos com a obra de Lídia Jorge que nos revigora, dando-nos a noção de que há uma voz forte e incisiva em Portugal dentro do gênero.

Quanto às características presentes no conjunto obra de Lídia Jorge, há de se destacar a metaficcionalidade, ou seja, uma narrativa que chama a atenção sobre seus métodos e mostra ao leitor o que está acontecendo enquanto ele avança na leitura (GARDNER, 1997).

Segundo Hutcheon (1988), as metaficções historiográficas enquadram-se na estética pós-moderna, fazem referência a eventos ou personagens históricas e apresentam reflexões sobre o fazer literário, daí sua natureza autorreflexiva. Segundo a autora, essas narrativas apontam para o fato de que é impossível alcançar a História, pois o questionamento da noção de verdade conduz a uma pluralidade que não é natural à historiografia. Para Hutcheon (1991), o passado só é conhecido por meio do texto, entendendo-o, também, como estruturas e práticas sociais. Assim, a estética pós-moderna que traz a metaficção é marcada pela perda de uma narrativa unificadora, sendo que qualquer consenso acerca de uma narrativa mestra é não mais que ilusório.

No mesmo sentido, Eminescu (1983), ao refletir sobre o que chama de novo romance português, posterior a 1968, aponta que os romances de Lídia Jorge levantam uma suspeita sobre a presença do autor e são uma reflexão sobre o ato da escrita, constituindo o que a teórica chama de meta-romance. Acerca dos romances pós-1968, entre eles os de Lídia Jorge, a autora ressalta:

estes romances, quase todos, contêm, num primeiro e mais evidente nível de leitura, um discurso sobre a própria produção literária. Mas também que, além do meta-romance incluído no romance, eles são irrigados pelos temas e motivos de sempre: a solidão, a solidariedade, a competição e luta entre os vários valores humanos, a história individual e social, os mitos, a morte e o amor. (EMINESCU, 1983, p. 49)

A metaficcionalidade e a autorreflexividade podem ser vistas, por exemplo, em *O dia dos prodígios* (1979), em cujo prólogo as personagens cobram contas do narrador, colocando em evidência elementos da narrativa:

Uma personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada

sobrevenha de definitivamente grave. Outro ainda disse. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. (JORGE, 1979, p. 13)

Outra característica marcante na escrita de Lídia Jorge é o dialogismo, no sentido bakhtiniano do termo (2008), o que acarreta múltiplas perspectivas de enunciação. A fim de explicitar brevemente esse conceito, convém ressaltar o que Bakhtin entende por discurso. Para o pensador russo, discurso é a linguagem em ação, que se constrói permanentemente entre, pelo menos, dois interlocutores. Todavia, cabe destacar que não se trata necessariamente de um diálogo face a face, mas de um diálogo entre discursos, que estabelece relações com os discursos que o precedem e o sucedem. Desse modo, não se pode pensar o ser humano fora das relações que o ligam ao Outro. Os romances monológicos, segundo Bakhtin (2008), apresentam apenas a voz do autor, que detém o poder de significar. Por outro lado, nos romances em que predomina o dialogismo, não há um apagamento de vozes: “A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro [...] não há discurso sólido [...] que já pronunciou sua última palavra” (BAKHTIN, 2008, p. 291). Para o autor, Dostoiévski ilustrava o caso máximo de dialogismo e é ao romancista russo que Eminescu (1983) compara Lídia Jorge, dado o caráter dialógico de sua obra.

Dialogismo, então, baseia-se na noção de vozes que se enfrentam em um enunciado e que representam diferentes elementos históricos, sociais e linguísticos que atravessam a enunciação. Pelo fato de estar presente no entrecruzamento de discursos, uma análise dialógica extrapola a Linguística enquanto análise interna e entra no campo que Bakhtin chamou de metalinguística, que trata das relações extralinguísticas e sua relação com a materialidade da vida. Por isso, pode-se dizer que o dialogismo se estende no texto e, além dele, como “[...] um fenômeno que se articula a partir da representação da voz não apenas nos personagens, mas de estilos, de épocas, de grupos sociais” (MACHADO, 1995, p. 62). Em *O dia dos prodígios* (1979), por exemplo, há, pelo menos, duas vozes que se materializam em grupos sociais distintos: os moradores da pequena comunidade de Vilamarinhos, de mentalidade rural, que se deparam com novas formas de organização social procedentes da cidade, estabelecendo um conflito entre uma sociedade rural e sua iminente urbanização.

É também nesse dialogismo de *O dia dos prodígios* (1979) que se pode notar como Lídia Jorge trata da questão do discurso patriarcal:

o passado bem cristalizado nas mentalidades rurais se defronta com as marcas de uma novidade vinda da cidade, difícil de entender, mas propiciadora de várias metamorfoses, como a de Branca, mulher bordadeira, submissa, com poderes de vidente, que se liberta do marido pela força da palavra, anunciando um empoderamento individual, mas também colectivo, que ilustra a mudança do papel social da mulher na sociedade portuguesa depois do 25 de abril de 1974. (BESSE, 2013, p. 122)

O discurso patriarcal é abordado em outras obras, seja revelando sua quebra, seja explorando sua manutenção. Em *Marido e outros contos* (1997), a personagem Lúcia é incapaz de aceitar a ajuda dos vizinhos que querem libertá-la de um marido alcoólatra e abusivo pelo fato de ela não conseguir imaginar sua vida sem ele. O mesmo fim trágico tem a personagem de *A última dona* (1992), Anita Starlet: após o casamento de seu amante, ela se vê impossibilitada de refazer sua vida e acaba suicidando-se. Em *Notícia da cidade silvestre* (1984), o empoderamento das personagens femininas se dá por meio do percurso sentimental de Anabela Cravo e Julia Grei, “que lutam pela sobrevivência e ilustram a busca de uma nova forma de vida na Lisboa pós-74, época em que ‘os jornais eram outros e as pessoas mudavam’, vivendo uma multiplicidade de experiências políticas, afectivas e artísticas” (BESSE, 2013, p. 123). Em *A costa dos murmúrios* (1988), Eva Lopo traz uma visão feminina sobre as guerras coloniais, contrastando com um narrador em terceira pessoa que fala a partir da perspectiva masculina.

Kelm (2012) aponta o questionamento de identidades como tema recorrente na obra de Lídia Jorge. Em *O cais das merendas* (1982), por exemplo, a autora traz questões como perda de identidade e alteridade ao representar uma sociedade composta por camponeses que têm que se deslocar de suas aldeias a fim de trabalhar em um hotel à beira-mar. Assim, a identidade rural vacila e reconfigura-se diante dos novos códigos sociais trazidos pela urbanização dos anos 50, levando ao esquecimento e à perda de valores considerados tradicionais. O romance marca a atração pelo estrangeiro e a transformação de identidades culturais, o que fica bastante explícito na troca do termo *merenda*, presente no título da obra, pela forma estrangeira *party*. Em *O vale da paixão* (1998), a protagonista empreende uma busca por sua identidade, o que só deve vir com a destruição da figura paterna.

Neste romance, a protagonista, sem nome, conhecida apenas como “a filha de Walter” tenta elucidar seu passado, buscando elementos que expliquem o pai ausente que abandonou a mãe dela ainda grávida. Essa busca diz respeito à personagem, herdeira de um pai omissivo, mas é também retrato da identidade coletiva de Portugal em vias de transformação. Conforme Besse (2013, p. 125), “através da recriação do passado, a narradora busca a sua identidade, mas fornece também um testemunho sobre o autoritarismo e a agonia da sociedade salazarenta [...]”. Em *O vento assobiando nas gruas* (2002), a fictícia cidade de Valmares aparece para servir de palco à personagem de Milene Leandro, jovem órfã que se apaixona por um emigrante africano e, com isso, promove uma reflexão acerca do racismo latente em uma sociedade multicultural.

A ideia de “acolher o outro na sua estranheza ou na sua singularidade”, como caracterizou Besse (2013, p. 129), e que coloca em questão diferentes alteridades e a aceitação do Outro, compõe a ética da obra de Lídia Jorge. Em *Combateremos à sombra* (2007), o herói do romance esconde em sua casa uma jornalista angolana ameaçada por um grupo de traficantes de drogas. Em *A noite das mulheres cantoras* (2011), Solange oferece abrigo ao coreógrafo João de Lucena para preservá-lo do oportunismo da maestrina. Desse modo, a interpelação do Outro aparece recorrentemente na forma de hospitalidade e solidariedade.

Além disso, há, nos romances de Lídia Jorge, uma variedade do *topos* espacial, o que de certa maneira alterna a conformação das personagens, bem como a presença de uma dimensão alegórica e simbólica de objetos (FORNOS, 2009). Assim, pode-se dizer que os romances da autora circulam em torno de lugares de memória, que podem ser espaços exteriores, como a cidade, a praia ou o campo, ou espaços internos, como a casa. Desse modo, quer em Lisboa, no Algarve ou em Moçambique, quer na casa de *O dia dos prodígios* (1979), no ateliê de *Notícia da cidade silvestre* (1984), na garagem de *A noite das mulheres cantoras* (2011) ou no consultório de *Combateremos à sombra* (2007), os espaços evidenciam uma dimensão sociológica das personagens, funcionando como um arquivo de memórias (BESSE, 2013). Além dos espaços, há objetos e marcas corporais que também carregam lembranças: cicatrizes, fotografias, mantas, cartas e armas ganham outra dimensão e são representativas de memórias acerca de diferentes períodos históricos. Em *Os Memoráveis* (2014), por exemplo, a fotografia escondida carrega as memórias dos sujeitos envolvidos na Revolução dos Cravos, ao passo que a

cicatriz do capitão Forza Leal em *A costa dos murmúrios* (1988) é “[...] representativa do poder colonial e da falsa heroicização de um ‘tempo da cegueira’” (BESSE, 2013, p. 127).

Os *Memoráveis* (2014) não é o único romance de Lídia Jorge a visitar a temática da revolução de 1974. O tema, sob diferente perspectiva, aparece em *O dia dos prodígios* (1979), que narra a trajetória de soldados oriundos do Movimento das Forças Armadas. O enfoque revolucionário também está em *A costa dos murmúrios* (1988), romance sobre as guerras coloniais africanas. Contudo, a memória parece ser a temática mais recorrente no conjunto da obra da autora. Conforme Besse (2013, p. 121), o

[...] fazer literário de Lídia Jorge [...], apesar de não subordinar a sua escrita a qualquer implicação política, religiosa ou filosófica, manifesta todavia o desejo de “testemunhar”, oferecendo-nos uma perspectiva lúcida e responsável que responde, com grande sensibilidade e vigor estético, ao apelo do mundo que nos rodeia.

Ainda conforme a autora, a obra de Lídia Jorge interroga a memória, mobiliza uma memória viva que, muitas vezes, é a base da identidade coletiva portuguesa, definindo uma nova forma de estar no mundo. A romancista portuguesa problematiza o presente enquanto propõe uma revisão crítica do passado, assumindo um compromisso de dever de resposta. Não se trata, todavia, de contrapor o texto literário ao historiográfico, como se o primeiro fosse o real detentor da verdade. Em Lídia Jorge, a História nada mais é do que uma proliferação de memórias, e essas memórias não são garantia de verdade, mas apenas de uma versão dela. Além disso, as memórias não precisam, necessariamente, contestar a historiografia, mas elas podem confirmá-la à medida em que a autoridade do discurso recai sobre diferentes sujeitos, com diferentes lembranças (MEDEIROS, 1999). A escrita de Lídia Jorge, assim, pode ser vista como um processo de memória em que o relato funciona como maneira de instigar lembranças.

Em *A costa dos murmúrios* (1988), Eva Lopo relembra sua experiência acerca das guerras coloniais enquanto se hospeda em um hotel em Moçambique. A personagem considera a possibilidade de suas memórias serem apenas ilusões, o que coloca em questão a veracidade de suas lembranças, que parecem se esvaziar e não comunicar mais nada: “a pouco e pouco as palavras isolam-se dos objetos que designam, depois das palavras só se depreendem sons, e dos sons restam só

os murmúrios, o derradeiro estágio antes do apagamento” (JORGE, 1988, p. 259). Em *A noite das mulheres cantoras* (2011), Solange de Matos evoca as lembranças da banda feminina da qual fez parte e, por meio de lembranças fragmentadas, rememora a “noite perfeita”, que ocorre em um programa de televisão. Ao revisitar as diferentes etapas do grupo musical, as lembranças remetem a diversos momentos históricos, evidenciando questões políticas e morais. Em *O dia dos prodígios* (1979), a memória coletiva é posta em questão ao evidenciar os choques entre uma sociedade rural e a urbanização iminente. *A última dona* (1992) traz as recordações do engenheiro que se vê preso a um casamento e cuja amante acaba, por isso, suicidando-se. Nesse romance, as memórias são especialmente enfatizadas pelo uso recorrente do verbo *lembrar*, que se destaca dentre o léxico do texto. *O vale da paixão* (1998) apresenta um percurso de memória mais complexo, já que a “filha de Walter” tenta reconstituir as memórias do pai ausente por meio de objetos deixados por ele. É através dessa reconstrução que a personagem tenta buscar sua identidade, destruindo a figura do pai.

Conforme Remédios (1994), essa ênfase a textos de natureza memorialista foi uma tendência após a Revolução dos Cravos, período em que a literatura constituiu um espaço para pensar e questionar as concepções vigentes acerca do país, sua história e seus sujeitos. Assim,

esses autores conseguiram renovar esteticamente seu discurso, o qual passa a ter um papel na vida e aproxima-se do cotidiano das pessoas imerso numa História já antiga, porém viva. Tem-se, desse modo, em Portugal, não apenas a revolução política, mas sobretudo a narrativa da revolução da linguagem. (REMÉDIOS, 1994, p. 15)

Lídia Jorge é dona de extensa produção. Seus demais romances, publicados em Portugal e no exterior, são *O jardim sem limites* (1994), *O grande voo do pardal* (2007), *O romance do grande gatão* (2010) e *O organista* (2014). Sua produção de contos ainda inclui *A instrumentalina* (1992), *O belo adormecido* (2004) e *Praça de Londres* (2008). Ela também publicou o texto para teatro *A maçã* (1997), o livro de ensaios *Contrato sentimental* (2009) e, por fim, os diálogos *A literatura é o prolongamento da infância* (2016).

A partir de um panorama sintético sobre a produção literária de Noemi Jaffe e Lidia Jorge, é possível refletir sobre a poética das duas autoras e sobre os elementos que aproximam as obras que compõem o *corpus* central desta tese.

Nossa abordagem divide-se em três grandes blocos. O primeiro deles dá conta das análises referentes a *O que os cegos estão sonhando?* (2012) e o segundo se ocupa de *Os Memoráveis* (2014). Essa ordem foi estabelecida tendo em vista a data de publicação das narrativas, 2012 e 2014, respectivamente. Finalmente, o terceiro bloco apresenta um estudo de elementos comuns aos dois livros.

O capítulo 1 inicia com a apresentação das obras, das autoras e de sua produção. No capítulo 2, recuperaram-se os fatos que levaram à derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial e que, por seu turno, criaram o cenário para a ascensão de Hitler ao poder. Nesse capítulo, expõe-se um apanhado sobre os principais momentos da Segunda Guerra, finalizando com dados sobre o fluxo migratório de judeus para o Brasil.

O capítulo 3 ocupa-se do gênero textual diário. Nessa seção, explicitam-se as principais características desse gênero e demonstra-se de que modo *O que os cegos estão sonhando?* (2012) enquadra-se em alguns pontos enquanto transgredir outros tantos. Esse capítulo apresenta uma breve comparação do diário de Lili com o diário de *Minha vida de menina* (1997), de Helena Morley, que, diferentemente do texto sérvio, é escrito à medida que os fatos se sucedem.

O capítulo 4 trata de testemunho e de literatura de testemunho. Essa seção detém-se sobre alguns aspectos elencados por Salgueiro (2012) como pertinentes à literatura de testemunho e procura demonstrar de que modo eles são representadas em *O que os cegos estão sonhando* (2012). Assim, analisa-se de que forma questões como narração em primeira pessoa, sinceridade do relato, vínculo com a história, apresentação de um evento coletivo e trauma encontram espaço no diário de guerra.

O capítulo 5 trata de barbárie e literatura. Em sua primeira parte, há um apanhado sobre o conceito de barbárie e Estados totalitários e analisa-se de que modo a produção literária tem dado lugar a esse tipo de representação. A segunda seção do capítulo, intitulada *Linguagem e Representação*, apoia-se no conceito benjaminiano de mimese e linguagem (1985, 1992, 1999, 2012). A escolha por Walter Benjamin deu-se pelo fato de esse autor ocupar-se das relações entre técnica, civilização e barbárie, o que vai ao encontro de parte do *corpus* selecionado. A partir do que o autor propõe no que diz respeito à essência espiritual e essência linguística da linguagem, esse subcapítulo discute a relação mítica de Lili Jaffe com a linguagem, a literatura como possibilidade de representação da barbárie, a

linguagem do dinheiro, as palavras que não comunicavam, a linguagem inscrita no corpo, a linguagem do medo e da ordem, as experiências que não encontravam lugar de representação, o processo de nomeação das coisas e, junto a isso, o fato de que certos aspectos da vida são apreendidos naturalmente. O item seguinte trata especificamente da linguagem da fome e da animalização no campo de concentração e de que modo elas foram, em certa medida, propulsoras de vida.

O bloco seguinte é composto pela análise de *Os Memoráveis* (2014). Com o propósito de manter uma simetria com a primeira parte desta tese, o item 6 realiza um percurso desde a Monarquia Constitucional, em 1820, até os anos que se seguiram à Revolução dos Cravos. O capítulo 7, intitulado *A fotografia*, faz uma descrição minuciosa do retrato que serve de ponto de partida para a construção do romance. O item seguinte relaciona os sujeitos históricos nos quais Lídia Jorge se baseou para a criação das personagens que aparecem na fotografia tirada no restaurante Memories. O capítulo também analisa as entrevistas conduzidas por Ana Maria durante a realização de seu documentário, que memórias esses personagens veiculam e como eles se encontram anos após a revolução.

O terceiro bloco pontua características comuns às duas obras. Assim, o capítulo 8, intitulado *Esquecimento*, ancora-se em Paul Ricoeur (2007), Sarlo (2007), Michel (2010) e Ferreira (2011) para demonstrar as políticas de esquecimento presentes em *Os Memoráveis* (2014) e a negação dessas políticas em *O que os cegos estão sonhando?* (2012). O capítulo 9 aborda questões pertinentes à mediação de memória e geração pós-memória, uma vez que, em ambas as obras, as mulheres que dão voz às memórias em jogo não vivenciaram o fato, mas ocupam o papel de mediadoras, já que pertencem à geração posterior ao evento tratado.

Finalmente, o capítulo 10 ocupa-se das relações parentais: mãe e filha em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), e pai, mãe e filha em *Os Memoráveis* (2014). Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), a relação mãe-filha aparece de forma marcante e não deixa muito espaço para a representação do pai. Em *Os Memoráveis* (2014), a mãe, mesmo que ausente, sobrepõe-se à figura do pai, com quem Ana Maria tem grandes dificuldades de relacionamento. Esse capítulo também demonstra de que modo a relação mãe e filha pode ser representada na literatura e como essa representação abre caminho para estudos de gênero.

A partir disso, e levando-se em consideração a hipótese de que *O que os cegos estão sonhando?* (2012) parte de um evento destruidor ao passo que *Os*

Memoráveis (2014) ancora-se em um evento fundador, constata-se que o diário de guerra conduz à libertação por meio da palavra, enquanto o romance português representa o aprisionamento de suas personagens, enclausuradas em suas memórias.

2 PANO DE FUNDO HISTÓRICO

A Segunda Guerra Mundial se estendeu de 1939 a 1945. Todavia, para compreender as razões que levaram à eclosão desse conflito, deve-se voltar para o fim da Primeira Grande Guerra. Esse olhar retrospectivo permite encadear uma série de eventos históricos: a derrota na Primeira Guerra, a chegada de Hitler ao poder e as políticas raciais do Terceiro Reich. A partir disso, percebe-se o caminho construído até a guerra e, por fim, o fluxo migratório que resultou do conflito.

2.1 A DERROTA NA PRIMEIRA GRANDE GUERRA

O fim da primeira guerra mundial foi marcado pela assinatura do armistício em novembro de 1918. Em boa parte do conflito, a Alemanha manteve-se à frente dos inimigos: conseguiu mobilizar um grande número de tropas, somou vitórias importantes e causou severos danos a inimigos como a Inglaterra, afundando navios com suprimentos da marinha britânica.

Evans (2018) aponta quatro motivos como cruciais para a derrota alemã: a falta de uma espionagem eficaz, o que comprometia o uso da inteligência militar; o fato de os inimigos levarem vantagem na guerra aérea; as mudanças no papel desempenhado por armas químicas, como o uso de gás, visto que os britânicos desenvolveram máscaras eficientes que os protegeram dos ataques alemães e passaram a produzir gás em larga escala, e o poderio econômico dos aliados, que se sobrepôs ao dos alemães. Na tentativa de reverter o quadro de derrota iminente, o governo alemão destinou a maior parte de seus recursos para a fabricação de armas e a manutenção da guerra, negligenciando o abastecimento de alimentos e os investimentos em agricultura. Disso resultou, além da derrota alemã, a subnutrição em massa, no que ficou conhecido como o Inverno dos Nabos, em 1918. Se na Alemanha não havia alimentos suficientes para suprir as necessidades da população, as condições eram ainda piores na Áustria-Hungria, onde soldados não dispunham nem mesmo de uniformes. Na Bulgária, de forma semelhante, a fome em massa só foi evitada pela remessa de alimentos dos Estados Unidos. Apenas na primavera de 1918, 54 mil soldados alemães foram mortos e 445 mil foram feridos ou estavam doentes, o que levou a várias deserções e rendições, fazendo da chamada Ofensiva da Primavera o erro crucial da Alemanha na

condução da guerra. Com a rendição da Alemanha, marujos se rebelaram, prenderam seus superiores e deram início a assembleias de trabalhadores. Isso levou à abdicação do Kaiser e à formação de um conselho revolucionário que inauguraria a República de Weimar.

O tratado de Versalhes, firmado em 28 de junho de 1919, atingiu severamente a Alemanha: repartiu os territórios dos impérios austro-húngaro e otomano, impôs à Alemanha o pagamento de pesadas multas de reparação de guerra, devolveu o território da Alsácia-Lorena à França e colocou outros tantos territórios dominados pela Alemanha sob administração de Grã-Bretanha, Bélgica, Dinamarca, Tchecoslováquia, Polônia e Rússia. O Pacto de Versalhes também criou os estados da Estônia, Lituânia e Letônia, além de ter reduzido o exército alemão a 100 mil homens, a marinha a seis navios e nenhum submarino, e ter abolido a força aérea. A área da Renânia foi desmilitarizada e a Alemanha foi proibida de unir-se novamente à Áustria (CHALTON; MACARDLE, 2018).

Em meio ao caos que assolava a Europa nesse período – tendo em vista que a gripe espanhola atingiu o território e dizimou, entre 1918 e 1920, 5% da população do continente – o governo abandonou a capital e instalou-se em Weimar, cidade de onde derivou o nome “República de Weimar”, a qual perdurou de 1919 a 1933. Em 1923, enfrentando uma grave crise financeira, a Alemanha deixou de pagar as reparações de guerra, levando à ocupação do vale do rio Ruhr, então uma região industrial, por tropas francesas e belgas. Isso desencadeou uma crise ainda mais profunda, com intensa desvalorização do marco (CHALTON; MACARDLE, 2018). A hiperinflação levou o país a uma polarização política: a extrema-direita, liderada por Adolf Hitler, pretendia marchar para Berlim. Ao não obter apoio militar, a marcha esvaiu-se em uma revolta em Munique em 8 de novembro de 1923, o *Putsch* da Cervejaria, conflito que levou Hitler à prisão.

2.2 HITLER NO PODER

Os anos entre 1924 e 1929 foram de produtividade econômica até que a quebra da bolsa de Wall Street mergulhou a Europa novamente em uma depressão. Em 1932, ano de eleição, o desemprego chegava a taxas de 44%. Em novembro desse ano, prometendo trazer de volta uma Alemanha forte, Adolf Hitler foi eleito chanceler, cargo para o qual foi empossado em janeiro do ano seguinte. Com o fim

da primeira guerra e o medo de uma revolução comunista, “[...] setores das elites tradicionais passaram a ver a política fascista como alternativa para os problemas da sociedade” (CAPELATO, 1995, p. 90).

Evans (2018) aponta que a ideia de que Hitler foi amplamente apoiado pela população, levando a uma vitória esmagadora nas eleições, trata-se, na verdade, de um equívoco, a começar pelos números da vitória: os nazistas conquistaram 11,7 milhões de votos, ao passo que os social-democratas e comunistas, juntos, angariaram 13,1 milhões de votos, o que comprova que boa parte do eleitorado não ia ao encontro da ideologia nazista. De acordo com o autor, o Terceiro *Reich* estabeleceu-se por meio de coerção em diversos campos da sociedade. A Lei de Concessão de Plenos Poderes, conhecida como Lei da Autorização, que dava ao *Führer* direitos ilimitados, foi aprovada ilegalmente, pois o presidente do *Reichstag* não incluiu na contagem os votos dos deputados comunistas, eleitos legalmente, mas ausente da sessão.

O governo liderado por Hitler marcou uma ampla perda de direitos civis e usou constantemente a violência como arma de manutenção. Segundo Evans (2018), a violência nazista não se dirigia apenas aos comunistas, mas aos social-democratas, os quais deveriam ser aniquilados. No início da primavera de 1933, as organizações católicas foram forçadas a fechar as portas ou a se unir a grupos nazistas. No mesmo ano, o Partido Popular Alemão encerrou suas atividades. Valendo-se do poder concedido pela Lei da Autorização, o governo de Hitler passou a usar o sistema judiciário como elemento de coerção da população: “todo um novo conjunto de leis e decretos aprovado em 1933 expandiu enormemente o escopo das leis de traição e a pena de morte” (EVANS, 2018, p. 115).

Enquanto Hitler esteve no poder, era ilegal pertencer a qualquer agremiação política que não fosse o Partido Nazista. Por decreto, a polícia foi autorizada a abrir cartas e grampear ligações e a deter pessoas sem mandado judicial e por tempo indeterminado. As cláusulas que garantiam a liberdade de imprensa, o direito de realizar reuniões e a liberdade de expressão foram revogadas. A Lei Habilitante permitiu violar a constituição de Weimar, sem que fosse necessária aprovação do presidente eleito, e o direito à apelação jurídica foi abolido. Além disso, funcionários públicos eram ameaçados de perder o emprego, sendo seus cargos ocupados por membros do Partido Nazista. Os jovens que se recusavam a entrar para a Juventude Hitlerista não recebiam o certificado de conclusão escolar ou dificilmente

tinham acesso a uma vaga de emprego. Havia, ainda, figuras como a do Vigia de Quarteirão, função desempenhada por filiados ao Partido Nazista que vagavam pelas ruas a fim de fiscalizar se bandeiras do partido eram hasteadas em datas comemorativas como o aniversário de Hitler, por exemplo. No ambiente de trabalho, esse papel era desempenhado pelas Frentes para o Trabalho que, de maneira similar, averiguavam se, de modo geral, não havia opositores ao regime. Nesse contexto, a Gestapo, Polícia Secreta do Estado, era uma parte da engrenagem à qual também cabiam tarefas: durante as eleições, coordenava tropas de assalto que iam de casa em casa buscando eleitores, muitos dos quais eram obrigados a tornar público o voto. Os opositores do regime recebiam cédulas especiais, e muitos eram presos antes das eleições e libertados dias após. À Polícia Secreta do Estado também cabia a função de averiguar as denúncias – a maioria feita por membros do Partido Nazista – acerca daqueles que não obedeciam fielmente ao regime. Para isso, prendia e torturava indiscriminadamente.

No que tange à economia, Hitler se livrou do acordo de Versalhes, que havia proibido a construção de tanques, aviões e outros instrumentos de guerra, fazendo com que o rearmamento fosse o motor econômico do início do Terceiro *Reich*. O alistamento militar tornou-se obrigatório em 1935, mascarando os números do desemprego, que havia chegado a 44% da população em 1932. Em 1934 e 1939, a Alemanha se viu frente a novas crises cambiais e à escassez de matéria prima. A fim de enfrentar esse problema, o país procurou desenvolver, sem sucesso, substitutos sintéticos para a borracha e a gasolina. É também dessa época que datam ações populistas que permitiram acesso da população a bens como rádio, refrigerador e automóvel.

Entre a instauração da coerção no Terceiro *Reich* e o início da guerra, deve-se abrir parênteses a fim de explicitar o lugar ocupado pelas políticas raciais na Alemanha. Capelato (1995) explica que o nazismo tinha como base um projeto de embelezamento do mundo, erradicação do que considerava feio, sujo, maléfico e imperfeito. Em uma sociedade descontente, abalada pela derrota da Primeira Guerra e acossada pela crise financeira, o nazismo prometia “[...] um ideal revolucionário que tem por base a comunidade racial germânica. Num mundo incerto, ele busca certezas no passado” (CAPELATO, 1995, p. 86). A autora argumenta que Hitler soube fazer uso dos sentimentos de humilhação e punição excessivas vivenciados pelo povo alemão entre as duas guerras, bem como do pacto de Versalhes para

despertar um ânimo nacionalista e racista que, conforme a autora, havia sido construído ao longo de séculos no território alemão.

Para a autora, a ideologia nazista carrega em si uma pulsão de morte, o que já se podia antever na roupa preta vestida pela SS – a Tropa de Proteção – e no lema da Juventude Hitlerista (Nascemos para morrer pela Alemanha). Capelato (1995) ensina que o nazismo se utilizou do nacionalismo somado a técnicas de comunicação de massa. A fim de angariar público para a causa, o partido também se voltou para uma outra característica da sociedade alemã: a formação de associações, grupos que viraram presas fáceis “[...] porque da contestação à opressão passou-se à exaltação da camaradagem viril e culto ao chefe, guia incontestável” (CAPELATO, 1995, p. 87). Esses grupos pregavam o culto à natureza, à comunidade e ao chefe, além de valorizarem aspectos como vigor físico, saúde, formação moral, fidelidade, obediência, patriotismo e autodisciplina. Ainda em 1927, já havia quarenta mil grupos, organizações ou partidos na Alemanha. A partir de 1936, a incorporação de jovens à Juventude Hitlerista passou a ser obrigatória àqueles que tinham entre 10 e 18 anos sob o argumento de que era necessário preparar-se para o enfrentamento do invasor. Esse investimento do Partido Nazista nos jovens alemães não cessou com a declaração de guerra: depois do início do conflito, a educação voltou-se também para a guerra. Os estudantes deveriam ter seu vigor físico explorado, o ensino de química visava à compreensão e à fabricação de explosivos, assim como o ensino de geografia passou a voltar-se ao conhecimento do território enquanto estratégia de guerra.

A autora explica que, na ideologia nazista, o ariano ocupava o espaço de um ser mítico que representava a superioridade por meio da violência. Diante dele, aqueles considerados inferiores deveriam ser eliminados porque carregavam em si a síntese da decadência cultural. De acordo com Evans (2018), a origem das políticas raciais retrocede ao final do século XIX, quando havia a ideia de que o declínio na taxa de natalidade nas classes média e alta da Alemanha estava permitindo que elementos menos valiosos se reproduzissem. Foi nessa esteira que as ideias de higiene racial e degeneração foram amplamente difundidas pela classe médica. Os profissionais de saúde, afirma o autor, começaram a colocar sob sua alçada a criminalidade e os desvios sociais, identificando o que eles chamavam de forasteiros sociais ou degenerados. O conceito de degeneração foi sendo usado para uma gama cada vez maior de sujeitos, entre eles, alcoólatras, homossexuais e

prostitutas. Esse pensamento foi associado à ideia de supremacia nórdica, o que fez com que o conceito de eugenia fosse espraçado, tornando-se, durante a República de Weimar, disciplina acadêmica. Se, por um lado, essa política tinha aspectos positivos, pois aperfeiçoou os padrões de higiene, nutrição, os cuidados para com as crianças e a qualidade da saúde pública, por outro, abriu as portas para a política de extermínio adotada durante a Segunda Guerra. Conforme o autor, pregava-se que

[...] indivíduos eugenicamente defeituosos deveriam ser eliminados porque, na condição de “escórias da existência”, impunham à sociedade um fardo financeiro em uma época de crise econômica, o que dificultava a vida dos que contribuía com a produção nacional. (EVANS, 2018, p. 89)

Seguindo essa conduta, milhares de pacientes de hospitais psiquiátricos e instituições de saúde mental foram mortos por meio de privação deliberada de suprimentos.

Dentre os forasteiros sociais, aponta o autor,

os judeus foram o exemplo mais óbvio, obtendo igualdade civil em 1871 e abandonando seu isolamento social e identidade religiosa de forma progressiva nos anos que antecederam a eclosão da Primeira Guerra Mundial. É claro que em termos de poder, ainda estavam excluídos das posições de elite no Exército, no serviço público e na política. (EVANS, 2018, p. 80)

Os ciganos também eram forasteiros ou associais porque

eram nômades, esquivavam-se das leis que exigiam a instrução formal de suas crianças, envolviam-se em pequenos delitos e crimes de menor gravidade, e além disso era evidente que pertenciam a uma proveniência racial completamente distinta dos alemães. (EVANS, 2018, p. 90)

Em 1926, uma lei bávara restringiu a circulação de ciganos a determinados locais, impedindo também que andassem em grupo, impondo à quebra dessa obrigação pena de dois anos em casas de correção. Além disso, o estado realizou um cadastro dessa população com o intuito de controlar seus números e rastrear-la. A homossexualidade, por sua vez, era associal pois era encarada como uma desordem psicológica. Assim, o sistema de bem-estar, como era chamada essa política de eugenia, tirou dos sistemas penal e de justiça um número amplo de

minorias, de doentes mentais a criminosos, colocando-os no terreno da institucionalização compulsória sob supervisão médica. Com a crise de 1929, os conflitos sociais se agravaram e questões como violência e a formação de gangues juvenis vieram à tona, fazendo com que as limitações entre desvio político, racial ou social desaparecessem. Isso conduziu a o que se pôde ver em 1944, quando “[...] a definição de ‘os de fora da comunidade’ já se convertera em um instrumento totalmente arbitrário nas mãos da SS” (EVANS, 2018, p. 97).

2.3 A GUERRA

A Segunda Guerra Mundial envolveu 61 países e 75% da população mundial. Vinte e cinco milhões de soldados, aviadores e marinheiros foram mortos e entre trinta e sessenta milhões de civis perderam a vida (VIZENTINI, 2000).

Em 1936, ignorando o Tratado de Versalhes, a Alemanha assumiu o controle da Renânia, que estava sob ocupação aliada desde 1918. Dois anos mais tarde, foi realizada a anexação político-militar da Áustria. A partir disso, a Alemanha reconstruiu-se militarmente, provocando mais uma quebra do Tratado de Versalhes, deixando claro que ocuparia a Tchecoslováquia. Foi nesse ano que ocorreu a assinatura do Eixo Roma-Berlim, que firmou uma aliança entre os ditadores nacionalistas Mussolini e Hitler. Em setembro de 1938, Grã-Bretanha e França assinaram, juntamente com Alemanha, o Acordo de Munique, permitindo a Hitler a anexação do território tcheco desde que não houvesse, a partir de então, novas demandas expansionistas (CHALTON; MACARDLE, 2018). Entretanto, um mês após a assinatura, Hitler reivindicou parte do território polonês, o que fez com que Reino Unido e França declarassem apoio à Polônia, ato formalizado por um pacto assinado em agosto de 1939. Nesse ano, o governo nazista passou a disseminar uma forte propaganda antissemita, expulsando judeus da economia e da sociedade alemã por meio de leis discriminatórias, desapropriações e agressões (EVANS, 2018).

Em 23 de agosto do mesmo ano, Alemanha e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) assinaram o pacto de não-agressão germano-soviético. Embora a URSS estivesse convencida de que tanto os liberais quanto o eixo queriam uma política antissoviética, voltaram-se para a potência germânica a fim de ganhar tempo e se remilitarizar para o conflito iminente, uma vez que não

havia conseguido fechar um acordo com a diplomacia anglo-francesa. Em 1º de setembro de 1939, a Alemanha invadiu a Polônia, fato que marcou o início da Segunda Guerra Mundial. França e Reino Unido entraram oficialmente no conflito em 3 de setembro após lançarem um ultimato para que a Alemanha se retirasse da Polônia. O objetivo da Alemanha era estender seu território a leste da Europa, aniquilando a população e abrindo espaço para os alemães, que dariam início a uma nova era no continente. Como assinala Evans (2018, p. 266):

a Alemanha conquistaria o Leste Europeu, ampliando para seu próprio usufruto aqueles vastos recursos naturais e enxotando os que lá viviam de modo a abrir caminho para a expansão do “espaço vital” da raça alemã. A França, tradicional inimiga dos alemães no Oeste, seria subjugada para permitir que a Alemanha se tornasse a nação dominante da Europa.

A partir dessa política expansionista, o chamado “plano geral para o Leste” previa que 85% dos poloneses, 64% dos ucranianos, 75% dos bielorrussos, 85% dos estonianos, 50% dos lituanos e letões morressem deliberadamente de fome e de doenças para que os territórios pudessem ser ocupados. Desse modo, o plano inicial dos nazistas era provocar entre 30 e 45 milhões de mortes, fazendo com que a fronteira do Terceiro *Reich* avançasse 100 quilômetros a Leste (EVANS, 2018). Do ponto de vista econômico, observa-se que os judeus da Polônia e do Leste Europeu eram, em sua grande maioria, de classe baixa, o que não justifica, economicamente, a desapropriação de suas terras. O extermínio dessa fração da população era levado adiante sob a alegação de que consumiam provimentos demais sem nada produzir em uma época em que a alimentação era escassa. Se os eslavos eram considerados uma ameaça ao desenvolvimento da Europa, os judeus eram tidos como uma ameaça mundial, o inimigo do mundo, *Weltfeind*:

[...] seu comportamento com relação aos judeus [...] tinha um diferencial, uma nota extra de sadismo: soldados paravam os judeus nas ruas, puxavam sua barba e lhe ateavam fogo, obrigavam-nos a lambuzar-se uns aos outros com excrementos, reuniam judeus em praça pública e os forçavam a realizar exercícios físicos sob a mira de uma arma até caírem de exaustão. (EVANS, 2018, p. 389)

Havia, por parte do Terceiro *Reich*, o desejo de exterminar todos os judeus, sem abrir exceções, de modo que até mesmo comunidades judaicas menos

expressivas, como na Hungria, Finlândia ou Irlanda foram dizimadas. Iniciado com o plano para o Leste e levado adiante com o extermínio de judeus em toda a Europa, a Segunda Guerra tratou-se de um programa pan-europeu de assassinatos.

Duas semanas após o início do conflito, as forças soviéticas entraram na guerra, avançando em direção ao Leste de seu território e ocupando regiões. No ano seguinte, a Alemanha ocupou a Dinamarca e a Noruega, enquanto a Inglaterra avançava sobre a Islândia. Em maio de 1940, os alemães atacaram Holanda, Bélgica, Luxemburgo e França. Nesse mesmo período, enquanto Churchill assumia o governo no Reino Unido, a Inglaterra lutava com italianos na Grécia e no Norte da África, ao passo que alemães invadiam os Bálcãs tendo em vista a União Soviética.

Em 22 de junho de 1941, tropas alemãs, húngaras, romenas e finlandesas deram início à Operação Barbarossa, tentativa de invadir a URSS por Leningrado, Moscou e Kiev para que a região pudesse ser repovoada por alemães, fazendo com que os eslavos fossem usados como mão de obra escrava para o esforço de guerra do Eixo, além de usufruir dos recursos petrolíferos do Cáucaso e dos recursos agrícolas dos soviéticos. Essa operação marcou o início da “[...] guerra total, com a completa mobilização dos recursos dos beligerantes e não-distinção entre alvos civis e militares” (VIZENTINI, 2000, p. 88). Novembro desse ano marcou a primeira derrota alemã na tentativa de tomada de Moscou e, no mesmo período, Churchill e Stálin começaram a esboçar uma aliança anglo-soviética, formalizada mais tarde com a adesão dos Estados Unidos.

Estados Unidos e aliados estabeleceram um bloqueio econômico ao Japão com o objetivo de impedir que o país asiático atacasse a União Soviética. Com as reservas de petróleo chegando ao fim, o Japão não tinha outra escolha que não atacar,

[...] o que era de conhecimento norte-americano [...] mas Roosevelt, face a uma opinião pública pacifista e à oposição dos políticos isolacionistas, precisava de uma justificativa para entrar na guerra. O ataque traiçoeiro a Pearl Harbor deu-lhe o pretexto de que necessitava, com amplo apoio interno. Assim, a guerra se tornou mundial, com a participação de todas as grandes potências. (VIZENTINI, 2000, p. 88-89)

Em outubro de 1941, Hitler concedeu amplos poderes ao chefe da S.S. a fim de “pacificar” as áreas conquistadas e, assim, assassinar judeus e soviéticos. Nesse mês, iniciaram as deportações de judeus de Berlim, Praga e Viena para o Leste,

onde passaram a viver em guetos. Os fuzilamentos de judeus se intensificaram e, ao final do ano, as forças da S.S. dispunham de uma câmara de gás móvel para eliminação de pequenos grupos que eram trancados em caçambas seladas para que recebessem monóxido de carbono do escapamento. Em março, maio e julho de do ano seguinte, os três campos de extermínio da Ação Reinhard passaram a operar, matando judeus trazidos dos guetos de Varsóvia. A partir de março de 1942, o campo de Auschwitz-Birkenau passou a funcionar, usando o gás Zyklon-B, à base de cianeto, em suas câmaras de gás, matando, por asfixia, judeus em massa. O uso de gás em guerras não era pioneiro, mas era a primeira vez que se utilizava tal recurso em civis inativos. Nas câmaras de gás nos campos morreram 3 milhões, ao passo que 700 mil pessoas foram mortas em câmaras de gás móveis.

Em 1942, houve o avanço alemão em direção a Stalingrado e ao Cáucaso. Foi nesse período que os alemães implantaram sua nova ordem, explorando os recursos econômicos e a população, com judeus, homossexuais e ciganos, por exemplo, sendo levados aos campos de concentração. Em Stalingrado, no inverno de 1942-1943, travou-se a maior batalha da Segunda Guerra, envolvendo 1.700.000 soldados, com derrota dos alemães e rendição do VI Exército. Somada a isso, a vitória inglesa em El Alamein, na África do Norte, deixou o *Reich* na defensiva. Na batalha de Stalingrado, ocorreu um desembarque aliado – em novembro de 1942 – a operação Tocha e, no ano seguinte, o mesmo movimento de desembarque se deu no sul da Itália, o que dividiu o país em dois: de um lado, no Sul, a monarquia pró-aliados; no Norte, o regime fascista. Em 1944, aconteceu o desembarque na Normandia, a operação Overlord, até hoje, a maior invasão marítima da história, contando com mais de três milhões de soldados que cruzaram o Canal da Mancha com destino à Normandia, na França, então ocupada por nazistas. Em 1945, o exército vermelho cercou Berlim e, em 8 de maio desse ano, o *Reich* sucumbiu, o Japão iniciou a negociação de rendição, só levada a termo depois das bombas de Hiroshima e Nagasaki. O Japão rendeu-se em 2 de setembro, data estipulada, então, como o fim da guerra (VIZENTINI, 2000).

Conforme Vizontini (2000), a Segunda Guerra custou, em valores de 1939, um trilhão e meio de dólares, envolveu 72 países, 110 milhões de soldados, causou 55 milhões de mortes, deixando 35 milhões de mutilados e três milhões de desaparecidos. Os Estados Unidos saíram do conflito como os maiores beneficiados, pois expandiram seu parque industrial, absorveram a massa de

desempregados da crise de 1929 e não sofreram perdas materiais em termos de destruição ou tomada de território. Em 1945, o país respondia por 60% da economia mundial. A União Soviética, por sua vez, apesar das severas perdas materiais e humanas, chegou ao fim do conflito gozando de prestígio diplomático e fortalecendo os partidos à esquerda do espectro ideológico. Era o cenário onde se travaria a Guerra Fria.

2.4 FLUXO MIGRATÓRIO

No mundo pós-guerra ainda vigorava um sentimento de antissemitismo em países árabes ao redor da Palestina e no Norte da África. Na Europa, a tensão gerada entre as novas duas superpotências que emergiram da guerra – Estados Unidos e União Soviética – espalhou o temor de que um novo conflito se armasse. Assim, houve um grande fluxo de judeus que se dirigiram a outros continentes. Aydos, Baeninger e Dominguez (2008) lembram que, embora o fluxo de migração e imigração tenha se intensificado após 1945, ele já existia antes e estava sob os cuidados da Administração das Nações Unidas para o Auxílio e Restabelecimento, órgão que perdeu o financiamento americano, transferindo sua função, em 1947, para a Organização Internacional para Refugiados. Em 1949, depois da criação das Nações Unidas, os refugiados de guerra passaram para a tutela do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados.

Conforme Cytrynowicz (2002), em 1940 havia 56 mil judeus residindo no estado de São Paulo. Durante o Estado Novo, lembra o autor, essa comunidade adequou-se às restrições que eram impostas a imigrantes de modo geral, como a impossibilidade de ensinar ou publicar em língua estrangeira. Em 1937, o Itamaraty emitiu circulares secretas restringindo a chegada de judeus ao país. No entanto, registra Cytrynowicz (2002), ações tomadas pelo Itamaraty, pelo corpo diplomático, pela polícia política e por círculos intelectuais não se transformaram em atitudes concretas antissemitas no Brasil. Segundo o autor, entre os anos de 1937 e 1945, as instituições judaicas formaram comitês de ajuda aos refugiados e nenhuma foi fechada ou sofreu intervenção. Em 1938, o governo emitiu um decreto pondo fim a organizações estrangeiras em funcionamento no Brasil. Diante do decreto, a federação sionista suspendeu suas atividades, o que foi classificado por Cytrynowicz (2002) como um ato precipitado. Ele justifica tal postura valendo-se da carta do

Secretário Geral do Movimento Sionista de Buenos Aires endereçada ao Secretário Executivo do Movimento, em Londres, em agosto de 1938:

o decreto contra as atividades de organizações estrangeiras foi [...] dirigido exclusivamente contra os nazistas. Por razões óbvias, o decreto assumiu um caráter geral e legalmente foi aplicado a todas as atividades estrangeiras. Ao mesmo tempo temos que enfatizar que não há antissemitismo no Brasil [...]. (CYTRYNOWICZ, 2002, p. 404)

Após 1945, um número significativo de judeus provieram da Hungria, caracterizando o pós-guerra como a segunda fase mais importante de imigração no país, atrás somente das décadas de 1920 e 1930, quando aconteceu a ascensão do fascismo e do antissemitismo, e restrições migratórias para os Estados Unidos e Argentina trouxeram para o Brasil inúmeros judeus. Registros do estado de São Paulo demonstram essa movimentação:

Quadro 1 – Número de judeus que chegaram ao estado de São Paulo entre 1931 e 1979

Década	Número de judeus
1931-1940	3.403
1941-1950	1.265
1951-1960	4.928
1961-1970	1.675
1971-1979	278

Fonte: adaptado de DECOL (1999).

De acordo com esses dados, vê-se que o fluxo pós-guerra foi intenso, tendo início em 1951, seis anos após o fim do conflito. Nessa leva de imigrantes chegados a partir da década de 1950, havia judeus oriundos, principalmente, da Polônia, Romênia, Alemanha, Rússia, Egito, Israel, Argentina, Líbano, Hungria e Itália.

Tal movimentação de imigrantes foi possível, lembra Paiva (2008), porque em 1947 houve uma retomada da política imigratória de forma global por meio da inserção de movimentos migratórios na nova política econômica, através de investimentos em áreas periféricas do planeta. Na esteira desse processo, o Brasil assinou, em 1948, um decreto comprometendo-se a receber uma cota dos

refugiados de guerra. Dessa cota, desembarcaram no Brasil, entre 1948 e 1951, 25 mil imigrantes. Em 1950, houve uma série de acordos firmados entre o governo brasileiro e o CIME - Comitê Intergovernamental para as Migrações Europeias. Esses acordos previam o recebimento de imigrantes tendo em vista, além da ajuda humanitária, o impulso no processo de industrialização de São Paulo, o que se pode verificar pela fundação da Associação dos Comerciantes e Industriais de Tecidos e Artefatos de São Paulo (CYTRYNOWICZ, 2002), o ramo com o qual o pai de Noemi Jaffe passou a trabalhar na chegada ao Brasil. Na cidade de São Paulo, a assistência aos recém-chegados era prestada pelo Serviço de Imigração e Colonização, tarefa transferida, posteriormente, para o Departamento de Imigração e Colonização. Ao chegarem, os imigrantes judeus eram levados a duas hospedarias: a Hospedaria de Campo Limpo e a Hospedaria de Imigrantes, no bairro do Brás, região onde a família de Lili Jaffe fixou residência.

O diário de Lili Jaffe teve como pano de fundo esse contexto histórico: inicia com a família da então menina sendo levada ao campo de concentração, como mostra a primeira entrada, de 25 de abril de 1944, escrita na cidade de Szenta, atual Sérvia: “Todos à minha volta, assim como eu, estamos tristes. Sabemos o que está acontecendo e também o que acontecerá [...] Sabíamos que no dia seguinte, às oito horas, os alemães viriam nos buscar e nos arrancar de nosso lar” (p. 13). O diário é encerrado em 30 de setembro de 1945, conforme o registro realizado em Zagreb, na Croácia: “Não vimos praticamente nada da cidade, além desta rua e da Vlaska, que fica ao lado da nossa e vamos ali fazer compras. Estivemos muito ocupados, mas, de agora em diante, teremos mais tempo” (p. 96). Os registros que compreendem os onze meses no campo de concentração, a libertação, a ida para a Suécia e, posteriormente, para a Iugoslávia, a passagem pela cidade natal e o destino final na Croácia são um panorama que nos permite ver sob uma ótica diferente o sujeito que vivencia a história, construindo-a e sendo afetado por ela. Nesse sentido, o diário é um gênero textual que parece adequado para que se possa visualizar o evento histórico e as micro-histórias que o compõe. Assim, o capítulo seguinte tratará das características do gênero textual diário e do modo como os registros de Lili Jaffe ora se aproximam, ora se afastam delas.

3 O DIÁRIO

Picard (1981) aponta que a leitura de diários por outros sujeitos que não os próprios autores ganhou popularidade no século XVIII entre os adeptos do pietismo, um movimento derivado do luteranismo. Nessa época, era comum os pietistas compartilharem suas notas espirituais com aqueles que vivenciavam experiências semelhantes. O primeiro romance escrito em forma de diário foi *Le peintre de Salzbourg*, de Charles Nodier, em 1803. No romance, um pintor retorna à Baviera dois anos depois de ter sido banido de lá e encontra sua noiva casada com outro homem. A partir disso, o jovem narra seus desabafos emocionais. As publicações de diários dividem-se em dois momentos: houve, primeiro, a publicação de diários de viagens e, quando o público leitor estava já habituado a esse gênero, passou-se a escrever diários que foram produzidos para ser publicados.

O gênero diário voltou a ganhar destaque em 1830 com a publicação de *The life of Lord Byron*, obra que continha o diário do poeta britânico e que foi publicada por John Galt em 1830, considerada a primeira publicação de um diário íntimo. Quinze anos mais tarde, houve a publicação do primeiro diário cujo autor não era um famoso romancista: Maine de Biran. Essa publicação é considerada marcante pois, nesse momento, o diário mostrou-se um gênero autônomo. Nessa época, utilizava-se, junto à palavra diário, o adjetivo *Íntimo*. As publicações ganharam o nome de *journal intime*, expressão cunhada por um editor francês que publicou, em 1882, o diário de Henri Frédéric Amiel.

Conforme Picard (1981), diário e literatura foram vistos, por muito tempo, como habitando campos opostos, pois aquele não era um gênero comunicativo, enquanto a literatura, aqui entendida como romance, era um expediente público. Em outras palavras, o autêntico diário era de uso apenas de quem o escrevia, sendo, portanto, a antítese da literatura: no processo de produção daquele havia somente emissor, ao passo que essa era produzida tendo em vista o público receptor. Além disso, havia o fato de o diário ser documental e descritivo, enquanto na literatura predominava a narrativa, supondo a supremacia da ação sobre a descrição. Segundo o autor, o diário não é um documento por meio do qual o indivíduo registra a mera constatação sobre o mundo, o que contraria a ideia de que esse gênero se ocupa apenas de descrição. Ele representa uma imagem filtrada sobre o mundo, o projeto de uma ideia que o autor tem sobre si mesmo. Para Picard (1981), literatura

e diário aproximam-se porque neste há um *eu* que produz um texto a partir de si, criando uma realidade simbólica e, portanto, estética. Em razão dessa estética, até mesmo a descrição, por mais que pareça documental, guarda um sentido ficcional, o que

explica por que o autêntico diário pode ser tirado da obscuridade do privado e levado à luz pública do literário. A produção textual que parte de um “eu” tem sido o elemento comum entre a escrita em forma de diário e a literatura e foi a condição ontológica latente que tornou possível que a literatura reclamasse para si o diário. (PICARD, 1981, p. 117-118)

Historicamente, essa reivindicação do diário por parte dos estudos literários aconteceu quando a estética passou a se interessar pelo indivíduo e pelo documento biográfico. Nesse contexto, o diário passou a ser visto como um texto que representa o modo como o indivíduo se vê e como ele se representa no mundo. No século XIX, houve um interesse em se analisar o homem no autor, buscando o que de documental havia na ficção, aspiração plenamente atingida por esse gênero textual.

Conforme Picard (1981), há duas grandes vantagens nesse gênero textual: ele se mostra como possibilidade de ser uma reflexão acerca do processo de escrita e não apresenta restrições quanto à sua estrutura, ao contrário do romance:

sua carência de forma, sua fragmentação, sua falta de coerência, o caráter provisional e espontâneo, suas frases abreviadas, o fato de estar livre de ação, de contexto, de barreiras estilísticas e de fronteiras temáticas, sua relação com o mundo vivido, todas essas propriedades do uso privado do diário [...] são vistas agora como procedimentos literários desejáveis, porque tais propriedades são as que tornam possíveis o discurso da obra e da “mentira” do ficcional. (PICARD, 1981, p. 119)

Todavia, o diário não guarda o pioneirismo em termos de narrativas em primeira pessoa, visto que textos centrados no sujeito remontam ao século XII, como demonstra a poesia portuguesa medieval com suas cantigas de amor e de amigo.

De acordo com Remédios (1996), diários, autobiografias, confissões e demais textos memorialísticos popularizaram-se porque constituíam uma forma de preservação de experiências e de fatos históricos. A literatura confessional,

prossegue a autora, promoveu uma aproximação com o leitor ao tratar de um *eu* que se revela, estabelecendo uma união entre autor e leitor.

O diário insere-se na classe de relatos confessionais que alcançaram, no século XX, grande desenvolvimento. Dentre os gêneros do *eu*, podem-se citar autobiografia, memórias, cartas, confissões e relatos de viagem. Todos têm em comum uma vazão do *eu* e a representação do mundo através da perspectiva pessoal. É, assim, difícil estabelecer distinções claras entre um gênero e outro, principalmente no que diz respeito a confissões e memórias, pesando, muitas vezes, a decisão da editora em optar por uma ou outra nomenclatura. No que diz respeito à diferença entre autobiografia e diário, Remédios (1996, p. 206) lembra que, no diário, prevalece o panorama histórico-cultural que passa pelo filtro da memória de um sujeito. Nesse gênero também se observa, diferentemente da autobiografia, a retrospectão, pois a distância temporal entre o fato e o registro é menor.

Álvares (1989), do mesmo modo, empreende esforços a fim de diferenciar diário e autobiografia. Para a autora, a autobiografia procura fazer uma síntese do passado, distanciando-se do fato narrado, enquanto o diário é uma interpretação momentânea da vida, feita com maior exatidão e precisão, e da qual não se procura extrair significado, uma vez que seu valor está na anotação fiel dos fatos. No diário, ao contrário da autobiografia, não se tem uma visão do todo, já que tudo é registrado à medida que acontece. Desse modo, prossegue a autora, não se pode definir o que é realmente importante:

A [vantagem] da autobiografia é a reflexão, que acontece no decorrer do tempo; a distância entre o tempo da narração e o tempo do acontecimento é o que permite ao escritor dar, mais tarde, unidade à sua aventura, proporcionando-lhe uma estrutura, uma construção organizada e harmônica. (ÁLVARES, 1989, p. 448)³

A partir das características mencionadas, considera-se pertinente observar de que modo o diário de *O que os cegos estão sonhando?* (2012) ora se aproxima, ora se afasta do que é proposto como cânone para esse gênero textual. Ao longo da análise do diário de Lili Jaffe, trabalhar-se-á comparativamente com o diário de Helena Morley, publicado em *Minha vida de menina* (1997). Optou-se pelo diário da

³ Do original: la ventaja de la autobiografía es la de la reflexión a que da lugar el paso del tiempo; la distancia entre el tiempo de la narración y el tiempo del acontecimiento es lo que permite al escritor dar más tarde unidad a su aventura, proporcionarle una estructura, un edificio ordenado y armonioso. Tradução nossa.

escritora mineira para construir essa teia comparativa por três razões: ele é uma publicação em língua portuguesa, e a diarista, assim como Lili, era uma adolescente à época da escrita. Todavia, o ponto que mais nos conduziu a *Minha vida de menina* (1997) é o fato de esse diário ter sido escrito à medida que os eventos se sucedem, diferentemente de *O que os cegos estão sonhando?* (2012). Levando-se os dois textos em consideração, é possível encontrar distinções significativas, mas há também uma gama de similaridades que merecem atenção.

Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell, nasceu em Diamantina, Minas Gerais, em 1880. Filha de um médico inglês que emigrou para o Brasil casando-se, aqui, com uma jovem pertencente a uma tradicional família mineira, ela não tinha a intenção inicial de tornar seus escritos públicos. Alexandre Eulálio explica, no prefácio da obra, que Alice “[...] nunca escreveu para o público. Tendo reunido alguns escritos da infância e da adolescência para mostrar aos netos como era a vida antiga, organizou com eles um livro” (MORLEY, 1997, p. viii). Embora a autora, em nota à primeira edição, afirme que a ideia de publicação só veio mais tarde, é possível entrever, no diário, uma intenção de registro permanente: “Como só de escrever eu nunca tenho preguiça, veio aqui contar a história do tempo antigo, para o futuro, como diz meu pai” (MORLEY, 1997, p. 70). A fim de publicar seu diário, em 1942, a autora assumiu o pseudônimo de Helena Morley e substituiu alguns nomes de personagens que aparecem em seus relatos. *Minha vida de menina* (1997) foi bem recebido pelo público, o que motivou sua versão em inglês, francês e italiano, além de uma edição em Portugal. O diário dá sequência a uma tradição epistolar presente na família e amplamente exercida no período em que Alice acompanhou o marido em seu exílio político na Europa. Ela faleceu no Rio de Janeiro em 1970.

Tanto Álvares (1989) quanto Remédios (1996) destacam a proximidade temporal entre o fato e a narrativa como característica do diário. A primeira vai além e confere ao diário uma natureza precisa da qual não se extrai significado, pois não caberia uma reflexão acerca dos fatos narrados. Observa-se, entretanto, que em *O que os cegos estão sonhando?* (2012) o processo é notadamente inverso: não só o fato narrado não está colado ao evento, como é essa distância que permite à autora elaborar o conteúdo, ter uma visão mais ampla do que aconteceu e, a partir daí, selecionar o que merece e precisa ser contado. Mesmo que o filtro da memória pareça enganá-la, o que importa é o registro da impressão do fato, e é daí que se extrai significado. É também a esse afastamento entre fato e narração que talvez se

possa creditar a construção e, por que não, o lirismo presente em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), o que também contraria as expectativas de Álvares (1989). Em *Minha vida de menina* (1997), diferentemente, Helena narra à medida em que os eventos se sucedem. Talvez por isso o diário contemple a reprodução de diálogos, o que é mais raro em *O que os cegos estão sonhando?* (2012):

Hoje Benvinda veio, com a irmã [...] ela disse “Dona Carolina, eu venho participar à senhora e Seu Alexandre que vou me casar”. Mamãe disse: “Estimo muito. É bom rapaz? Você o conhece bem?”. Ela respondeu: “Bom ele é, mas muito, muito conhecimento eu não tenho, porque ele veio do Serro, não é daqui”. Mamãe perguntou: “Qual é o ofício dele?”. Ela disse: “Eu mesma não sei. Só sei que era soldado e deu baixa”. (MORLEY, 1997, p. 6)

No diário de Lili, mesmo o discurso direto aparece embebido na fala da diarista:

Prosseguirei. Ambos somos desempregados. Especialmente ele; “Sinto, Lili, que você lê os meus pensamentos, que são tão pesados e isso pesa tanto que me sufoca, nem consigo pronunciar. Lili é apenas um nome, e o que é estranho, curto, e ainda assim tenho dificuldade de pronunciar-lo; não ria e não ria de mim; lembrei-me de minha avó. (p. 78)

Nesse exemplo, não se chega ao caso de discurso indireto livre, mas o discurso direto não é introduzido por um verbo de elocução, e o trecho indicativo de fala pertencente a Juro, que é marcado pelo uso de aspas, não é fechado pelo mesmo recurso. Ou seja, a diarista indica o início do discurso direto, mas não marca seu fim, fazendo com que a fala direta de seu interlocutor misture-se à sua. Em *Minha vida de menina* (1997), há o frescor da narrativa que permite à autora a reprodução fiel de diálogos, enquanto em *O que os cegos estão sonhando?* (2012) o distanciamento entre fato e narrativa não chega a barrar a presença de diálogos, mas os coloca em um campo mais nebuloso, em que a marcação das falas se perde e as vozes se misturam.

A construção da narrativa da qual fala Álvares (1989) pode ser entendida ao se comparar o texto do diário de Lili com as anotações de viagem de Graciliano Ramos, na obra *Viagem* (1954). No diário da sérvia, lemos, logo na primeira entrada:

Todos à minha volta, assim como eu, estamos tristes. Sabemos o que está acontecendo e também o que acontecerá. Meu pai está sentado no sofá, durante a manhã toda, calado, fitando o nada. Por vezes, olha-nos e fecha os olhos tristes. Minha mãe nos consola: não acredita no mal, porém está arrumando as malas, faz doces e suspira fundo, sem que ninguém possa ver. (p. 13)

Já o escritor brasileiro, nos trechos inacabados de seu diário, registra: “Dia 15 – Sede do Movimento Soviético dos Partidários da paz. Discurso do secretário Mikhail Kotov. Guerra bacteriológica. Excelente discurso do Professor Ivan Gluechenko” (1954, p. 187). Percebe-se no texto de Lili o que falta no de Graciliano Ramos: o princípio do enredamento que, segundo Chaves (2004b), consiste na passagem de uma simples enumeração de fatos para um texto de caráter literário, daí a representatividade dos fatos narrados. Em *Minha vida de menina* (1997), esse processo de enredamento está registrado na obra, pois Helena Morley observa que o processo de escrita, para ela, trata-se da transposição literal da língua falada para a escrita. Em outras palavras, o enredo dos registros já existia em sua origem, que era a oralidade. Para a brasileira, falar e escrever encontravam-se no mesmo patamar de complexidade, de forma que a tessitura da fala deveria ser apenas transferida para a escrita:

vovó é muito inteligente, mas mal aprendeu a ler e a escrever e por isso fica pensando que é uma coisa do outro mundo contar as coisas com a pena. Engraçado é que ela não se admira de eu contar com a boca. É que ela pensa que escrever é mais custoso. (MORLEY, 1997, p. xi)

Novamente, vê-se, com isso, uma característica que advém do fato de evento e narrativa estarem próximos. Para Helena Morley, fala e escrita se aproximam porque o tempo da fala – ou do evento – é quase o mesmo da escrita – o do registro do fato. Conforme Fritzen e Cabral (2008), o fato de o diário ser um texto que é produzido à medida em que os fatos vão ocorrendo garante ao gênero uma falta de clareza que lhe é típica. Eles também reiteram que a proximidade entre o fato e a narração garante à autora a possibilidade de ela narrar sua infância recente com certo frescor, o que não seria possível em outros gêneros. Enredar os fatos parece ser uma técnica da qual se lança mão deliberadamente quando o fato já é distante, e a função da língua escrita é reconstruí-lo, como no diário de Lili.

O gênero textual diário também traz marcas linguísticas específicas, como o uso da primeira pessoa e a cronologia dos fatos. Ele pressupõe uma escrita para si mesmo, uma vez que é de foro íntimo. *O que os cegos estão sonhando?* (2012) parece romper com essa característica. Embora escrito em primeira pessoa – na maioria das ocorrências, na primeira pessoa do plural, o que denuncia um alargamento desse sujeito de enunciação – talvez pela temática e pelas condições de produção, é uma escrita feita para ser compartilhada, um registro de memória que busca no Outro um alcance para não se deixar esquecer. A própria autora do diário reconhece o rompimento da esfera privada de sua escrita ao confessar à filha: “Quando, no processo de criação deste livro, perguntei a ela por que ela quis tanto escrever, ela me respondeu instantaneamente: ‘Para que você lesse!’” (p. 08).

Embora Helena Morley deixe entender, em nota à primeira edição, que sua intenção inicial não era publicar o diário e que ela precisou “conformar-se” com tal fato, Fritzen e Cabral (2008) mostram que é possível identificar três níveis de destinatários no diário de *Minha vida de menina* (1997): o primeiro deles é o nível da produção do texto em si, ou seja, o texto é voltado para seu produtor, a diarista, o que é reforçado pelo fato de o diário ser um texto de foro íntimo. O segundo nível de recepção atinge as meninas de modo geral. O terceiro, por sua vez, visa à leitura das netas da diarista. É possível perceber na nota à primeira edição essa intenção da autora de atingir esses dois últimos públicos:

Eu achava mais fácil escrever o que se passava em torno de mim e entre a nossa família, muito numerosa. Esses escritos, que enchem muitos cadernos e folhas avulsas, andaram anos e anos guardados, esquecidos. Ultimamente pus-me a revê-los e ordená-los para os meus, principalmente para minhas netas. Nasceu daí a ideia, com que me conformei, de um livro que mostrasse às meninas de hoje as diferenças entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época. (MORLEY, 1997, p. 3)

Verifica-se, portanto, que o processo de recepção indica uma trajetória que caminha do privado para o público, distorcendo a característica primeira de um diário, e levantando nele questões que transcendem a vida íntima de Helena Morley. Viana (1988) aponta o fato de o diário de Helena ser um painel da realidade social da época, ultrapassando os limites de um texto cujo objetivo inicial é registrar a vida pessoal do diarista. Mais do que isso, o diário de Helena Morley traz um olhar feminino acerca da sociedade mineira da época: “é um olhar de mulher vasculhando

o universo feminino. São incontáveis as mulheres do livro, com seus casos, suas dores, sua submissão ao homem, sua limitação social” (VIANA, 1988, p. 139). Tal aspecto é reforçado por Eulálio no prefácio da obra. O diário, segundo o autor, não registra apenas a vida cotidiana da então menina de catorze anos. Ele é, além disso, um registro da decadência econômica que atingia a sociedade de Diamantina, dividida entre o mundo rural que sucumbia e o mundo urbano que ainda não tinha lugar. Assim, prossegue Eulálio, sua escrita revela um ponto de vista psicológico e social dessa sociedade em reconstrução. O autor do prefácio atribui essa habilidade em mesclar eventos da vida íntima ao panorama social à formação britânica, protestante e liberal da menina, o que a colocava em um outro patamar intelectual se comparada à juventude da época. Assim, para Eulálio, o diário de Helena é “[...] a evocação do pequeno mundo antigo no momento em que a velha sociedade patriarcal ainda não se desintegrou e parece manter intactas todas as suas coordenadas” (MORLEY, 1997, p. xiii). Pelas páginas do diário da menina desfilam os pais, os irmãos, a avó, as tias que vivem na chácara, os primos que residem na cidade, as colegas da Escola Normal, o Palácio de Senhor Bispo, a Igreja do Rosário, a Palha e a Boa Vista.

Portanto, em ambos os diários aqui analisados pode-se verificar uma abertura do privado para o público, seja porque os dois textos são o panorama de uma época, e há registros minuciosos acerca disso, seja porque os dois diários tem em vista um público leitor que se estende para além de suas escritoras: a filha, as netas, as meninas de forma geral.

Constata-se, no texto de Helena Morley, que as datas avançam de forma linear e contínua, revelando mais uma característica esperada do gênero diário. Essa cronologia se justifica, mais uma vez, pela quase coincidência entre evento e narração. O diário de Lili Jaffe, por sua vez, distorce essa característica: o primeiro registro é de 25 de abril de 1944, seguindo até a última entrada, em 30 de setembro de 1945. Todavia, não há uma sequência linear, visto que as datas seguem adiante e retrocedem, como se pode ver na entrada de 15 de julho, seguida por relatos referentes a 13 de junho. Adiante, entre 1 e 2 de agosto, há uma entrada com data de 6 de julho. Da mesma forma, há um emaranhado de tempos verbais, resultado do esforço de Lili em trazer os fatos narrados para a esfera do presente, justificado por Noemi na apresentação da obra:

Sua intenção, na Suécia, foi a de relatar os acontecimentos não como se eles tivessem sido escritos a *posteriore* – como de fato foram -, mas para dar a sensação de que eram narrados enquanto estavam sendo vividos. Isso seria impossível, já que caneta, lápis ou papel eram coisas impensáveis durante a guerra. (p. 08)

A falta de cronologia que por vezes se apresenta no diário é resultado natural do afastamento entre o fato e a narração. A autora do diário reconhece essas lacunas e deixa clara sua tentativa de preenchê-las: “Ontem chegamos ao campo C. Como já não escrevo faz um mês, escreverei sobre o passado” (p. 18). Do mesmo modo, é possível que ela volte à narrativa do dia anterior, o que vai ao encontro do que é postulado por Picard (1981) quando ele afirma que o diário não tem uma estrutura tão fixa quanto a do romance. Se uma comparação tiver que ser estabelecida, pode-se dizer que o diário se aproxima mais do fluxo de consciência, técnica narrativa em que o raciocínio lógico é entremeado com impressões momentâneas, exibindo o processo de formação das ideias, sem compromisso com uma estrutura linear, como no trecho a seguir: “[...] ainda sobre ontem: já não tínhamos coragem de pensar em roubar qualquer coisa” (p. 25).

Embora falte linearidade ao registro das datas, o diário de Lili apresenta precisão quanto ao registro dos eventos. Durante as entradas do diário, é possível localizar-se no tempo e no espaço graças a indícios que a autora deixa ao leitor. Pode-se ver, na sequência a seguir, quão precisos os registros são, mesmo em um local em que o tempo parecia correr de maneira distinta:

No mesmo dia, levei-lhe um pacote de quinino, que consegui arrumar, pão, açúcar. Por sorte, consegui passar tudo. Levava-lhe, assim, alguma coisa todos os dias. Certo dia, faz cinco dias, arrumei quinino de novo e um pacote de comida [...] No dia seguinte, o coitado nem pôde levantar. No terceiro dia, eu lhe levava coisas de novo. Com sorte, em três semanas, engordou uns cinco quilos [...]. (p. 26-27)

Nesse trecho, a autora troca a imprecisão da expressão *certo dia* pela exata localização no tempo com *faz cinco dias*. A partir desse ponto, ela informa o que fez no dia seguinte, três dias após e o resultado final, em três semanas. Do mesmo modo, o diário é repleto de alusões aos períodos de tempo em que ela passa em cada parte do campo de concentração: “Faz treze dias que estamos em nossa tenda” (p. 30). Além disso, a diarista fornece ao leitor outras pistas textuais que

conduzem a escrita de forma linear, mesmo que as datas avancem e retrocedam. Assim, eventos marcantes durante a guerra servem de guia ao leitor: “Ouvimos hoje uma notícia sobre política: que os russos já chegaram a Auschwitz e que os alemães e os outros que ainda estavam com eles estão a caminho de Dehrenberg” (p. 31). A proximidade dos russos é destacada a seguir, tendo a isso acrescida a informação exata sobre quão distantes eles estavam de Auschwitz: “os russos estão a quinze quilômetros de nós” (p. 37). Além disso, é possível recuperar na escrita detalhes bastante precisos, como a temperatura do dia: “Tivemos coragem, então, de acender uma fogueira. Sob vinte graus negativos. Hoje faz treze” (p. 33).

O distanciamento entre o fato e o registro fazem com que Lili tenha dificuldade em avançar cronologicamente de forma ordenada, ao mesmo tempo em que permite a ela precisão ao narrar determinados eventos. De que modo ela traria ao leitor a informação de que o homem por ela ajudado engordou em três semanas se ela já não tivesse passado pelo fato? Certamente, ela poderia informar ao leitor que *hoje faz três semanas que o venho ajudando*, mas tal construção não atingiria o mesmo efeito, que é o de evento plenamente acabado, aspecto veiculado pelo uso do pretérito perfeito do indicativo. Da mesma forma, há de se questionar como ela poderia informar ao leitor a temperatura em determinado local no campo de concentração se essa informação não tivesse chegado a ela posteriormente, pois é inverossímil que a ela tenha sido informada a temperatura do dia. Claramente, abre-se, aqui, um precedente que permite pensar que tais detalhes fazem parte da ficcionalização do texto, e que pouco importa se a temperatura era de exatamente treze graus ou se isso é apenas a impressão que ficou registrada na memória de Lili. Pode-se argumentar que o registro da memória guardaria a informação do frio impiedoso, a dor do corpo sem o agasalho, mas não a temperatura exata. Isso parece emergir no texto em função da narração *a posteriore*. Registrar o fato muito tempo depois de ocorrido não é, portanto, um defeito de estrutura do diário de Lili, mas uma característica peculiar que permitiu a ela trazer ao leitor informações às quais, no momento do fato, não tinha acesso. Se o texto for encarado do ponto de vista histórico e lido como um panorama sobre uma época, esse distanciamento entre evento e narração é, antes de tudo, um mérito do diário de Lili. A impossibilidade de escrita no momento do fato, o que poderia levar o leitor mais desatento a julgar que as memórias por ela registradas não são precisas, foi o que

permitiu que ela trouxesse detalhes tão minuciosos, independentemente de eles terem, ou não, realmente acontecido do modo narrado.

Minha vida de menina (1997) também apresenta características em conformidade com o gênero escolhido, ao mesmo tempo em que traz particularidades que afastam o texto do padrão esperado de um diário. De acordo com Viana (1988), o diário de Helena Morley atende a características do gênero tais como a presença de uma cronologia na narração dos fatos, a representação da realidade cotidiana e uma certa despretensão com a escrita, que se entende pela falta de intenção em publicar o diário, uma vez que ele seria, a princípio, de foro íntimo. Todavia, conforme a autora, há importantes quebras de características desse gênero: “há fluidez de linguagem, desorganização na apresentação do dilúvio de pessoas e lugares, há espontaneidade, mas há também, e de maneira marcante, a reflexão sobre o vivido, o registrado e a forma desse registro” (VIANA, 1988, p. 141).

Uma dessas rupturas diz respeito ao discernimento entre o vivido e o escrito: no texto de Helena Morley há lugar para retrospectiva, como nos trechos em que a autora se volta para os acontecimentos de sua infância já distante. De certo modo, isso aproxima o texto de Morley ao diário de Lili. Se nos registros da menina mineira ela volta no tempo para tecer reflexões sobre sua infância, no diário de Lili ela o faz para registrar o período no campo de concentração. Desse modo, ambos os textos fogem de uma escrita que seja apenas o registro do momento e se tornam um espaço de reflexão que abre lugar para o passado. Outra razão que coloca o diário de *Minha vida de menina* (1997) em um patamar diferente das demais publicações do gênero é o fato de o texto atuar de forma catártica, um espaço no qual a autora pode enfileirar seus medos, frustrações, decepções e alegrias.

Por fim, a última característica disruptiva elencada por Viana (1988), e talvez a mais significativa, é o fato de haver, constantemente, uma preocupação com a escrita, em diferentes níveis: a diarista vê-se, frequentemente, obrigada a justificar a escrita, o que acaba nos levando a concluir que toda a despretensão sobre a escrita que é suscitada por Helena Morley é, no fim das contas, um jogo que pretende chamar a atenção do leitor para o processo de construção dessa fábula, revelando sua metalinguagem. Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012) também se verifica o recurso da metalinguagem. Não são raros os trechos em que Lili se questiona sobre o ato de escrever: “Tenho dificuldade de escrever o que aconteceu há cinco dias, mas, já que comecei, escreverei a respeito de tudo” (p. 27); “estou

escrevendo. A respeito de que posso escrever? O tempo todo, a respeito dele” (p. 74).

Helena Morley começou a escrever o diário aconselhada pelo pai, cuja figura, como aponta Viana (1988), é crucial no decorrer da narrativa. O incentivo paterno é registrado pela autora em nota à primeira edição da obra: “Em pequena, meu pai me fez tomar o hábito de escrever o que sucedia comigo” (MORLEY, 1997, p. 3). A figura paterna não é representada como castradora; pelo contrário, trata-se de um pai que acolhe e aconselha. Entretanto, há de se ressaltar que o pai a aconselha a escrever o diário em vez de contar às amigas o que se passava em sua vida. Logo, o diário toma o lugar da convivência. Diante da falta de espaço de interação e da necessidade que a menina sente disso, ela se representa como “rebelde, vadia, respondona, além de inteligente, livre, independente, qualidades perigosíssimas para uma mulher daquela época” (VIANA, 1988, p. 141). Como Helena registra:

Por que todo mundo gosta de reprovar as coisas más que a gente faz e não elogia as boas? Eu e minha irmã nem parecemos filhas dos mesmo pais. Eu sou impaciente, rebelde, respondona, passeadeira, incapaz de obedecer e tudo o que quiserem que eu seja. Luisinha é um anjo de bondade. (MORLEY, 1997, p. 55)

Assim, embora a menina ganhe ares de transgressora, ela escreve sob a tutela do pai, que se solidifica como figura central no círculo familiar, uma vez que a mãe é anulada, vivendo atrás da figura do marido. A avó, por sua vez, ocupa o espaço deixado pela mãe no que diz respeito aos carinhos e cuidados com a menina (VIANA, 1988):

Vovó mostra gostar mais de mim do que Luisinha que é afilhada dela. Desde pequenina me faz uns agrados que mamãe nunca fez e prestava atenção a tudo que eu falava. Ela me diferencia tanto das outras que, sem sentir, fica parecendo que ela é a mãe e mamãe é avó. Se penso uma coisa falo a vovó, se tenho alegria digo a vovó, se tenho raiva me queixo a vovó. (MORLEY, 1997, p. 63)

O papel da avó em *Minha vida de menina* (1997) não se limita ao estabelecimento de laços afetivos com Helena Morley. Em termos de manutenção das lembranças, Barros (1989) aponta que os avós atuam como mensageiros da memória familiar e são fundamentais para o modo como a família se configura e é representada, uma vez que garantem uma espécie de valor-família em momentos de

desestabilização social. Para Helena, dessa forma, a representação de família passa pelo filtro afetivo da avó, colocando a matriarca em posição central, de onde emanam os demais fios da memória da menina.

Tia Magde, por seu turno, é a figura feminina rígida e disciplinadora: “a mulher mais extraordinária que já conheci até hoje e que mais influência exerceu sobre mim, pelos seus conselhos e pelo seu exemplo” (MORLEY, 1997, p. 3). Há, consoante ressaltou Viana (1988), três mães para um pai, ou seja, são necessárias três figuras femininas para ocupar um lugar que esteja à altura do pai.

Conforme Fritzen e Cabral (2008), o diário de *Minha vida de menina* (1997) “[...] recende de uma felicidade primitiva vivida por uma menina em uma cidade mineira do interior, suas atividades na Escola Normal, seus brinquedos, passeios pelo campo e anseios” (2008, p. 35). Se Helena Morley registra as alegrias de sua meninice, Lili guarda os horrores da guerra. Quanto a isso, há de se ressaltar que, ao mesmo tempo em que a publicação do texto de Helena Morley parece se dar por certo saudosismo – revelado em sua intenção de falar às meninas em geral e às netas em particular sobre “[...] como a vida era boa naquele tempo” (MORLEY, 1997, p. 3) – a menina, no momento da escrita, saúda as mudanças de comportamento trazidas com o passar dos anos. Ao contar sobre como a avó mente ao avô para não o desagradar, Helena registra:

Eu penso que a família ficou toda tão resignada assim, por viverem sempre se contrariando para não desagradarem vovô. Por que nenhuma neta hoje é boa como suas mães e tias? Vovó disse que hoje está tudo anarquizado e tudo está diferente. Eu lhe disse: “Graças a Deus, vovó. Deus me livre se fosse ainda como no seu tempo”. (MORLEY, 1997, p. 54)

Assim, o texto de Helena Morley é saudosista no que diz respeito ao tempo da publicação, e não da produção. Essa é uma característica que, claramente, passa longe do diário de Lili: no lugar de assumir um tom saudosista, a publicação da sérvia é mais uma mostra de resistência. Nesse sentido, o diário de *O que os cegos estão sonhando?* (2012) aproxima-se mais de *Infância*, de Graciliano Ramos que, embora não seja diário, é também um registro de memórias.

Essa obra, publicada em 1945, narra as memórias de Graciliano desde os dois anos de idade até a puberdade. Assim, aparecem relatos acerca de suas interações com o universo sertanejo onde estava inserido, as relações familiares

duras e os primeiros anos de instrução: “Vivíamos numa prisão, mal adivinhando o que havia na rua, enevoadas longos meses” (RAMOS, 2003, p. 58). Embora a obra aproxime-se de *Minha vida de menina* (1997) pela natureza memorialística, em *Infância* (2003) o mundo visto pelo autor nada tem de saudosista. Pelo contrário, os episódios revisitados por Graciliano dão conta da dureza da vida no sertão, da relação de medo com o pai e da tortura dos primeiros anos escolares. Merece, aqui, especial atenção, a relação entre Graciliano e seus pais. A mãe, pouco mais velha que Graciliano, parecia não dar conta da tarefa de educar e acolher uma criança. Prova disso são os apelidos que ela coloca no filho quando o menino é acometido por uma doença que lhe compromete a visão: cabra-cega e bezerro-encourado. O narrador aponta a falta de atenção materna: “[...] uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus, que nos momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura” (RAMOS, 2003, p. 16). O trecho a seguir, além de demonstrar o desprezo da mãe para com o menino, ilustra a cruel autoimagem que o narrador tinha:

Sem dúvida o meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega. [...] Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiura, ao desengonço. Não havia roupa que me assentasse no corpo: a camisa tufava na barriga, as mangas se encurtavam ou alongavam, o paletó se alargava nas costas, enchia-se, como um balão. Na verdade o traje fora composto pela costureira módica, atarefada, pouco atenta às medidas. Todos os meninos, porém, usavam na vila fatiotas iguais, e conseguiam modificá-las, ajeitá-las. Eu aparentava pendurar nos ombros um casaco alheio. [...] Essa injúria revelou muito cedo a minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo. Zanguiei-me, permanecendo exteriormente calmo, depois serenei. Ninguém tinha culpa do meu desalinho, daqueles modos horríveis de cambembe. Censurando-me a inferioridade, talvez quissem corrigir-me. (RAMOS, 2003, p. 136)

No pai, destaca-se a figura do déspota. Quanto a isso, o episódio do sumiço do cinturão, em que o menino apanha injustamente, é notável. Assim, Graciliano relata ter crescido em um ambiente de opressão, tendo como válvula de escape a literatura. Desse modo, em *Infância* (2003), antes de fazer odes a um passado idealizado, Graciliano traz, com a economia linguística que lhe é característica,

fragmentos de memória marcados pela *secura* do ambiente onde cresceu e de onde, só mais tarde, pôde se libertar.

Portanto, pôde-se verificar que, embora em contextos de produção bastante distintos, os diários de Helena Morley e Lili Jaffe cruzam-se em determinados pontos. No entanto, é importante ressaltar que o objetivo de publicação dos dois textos guarda em si talvez a maior diferença: se Helena Morley quer falar às meninas das gerações futuras sobre como era bom viver naquela época, Lili quer alertar as gerações futuras sobre o horror vivido, num suplício para que isso não se repita. A publicação do texto de Morley é uma ode a tempos passados, enquanto o de Lili é um alerta aos que sobreviveram.

O diário, como um dos gêneros de escrita do *eu*, coloca as impressões e as memórias do sujeito que o compõe em primeiro plano. Em se tratando de um diário de guerra, ele vai além disso e posiciona seu autor como testemunha ocular do fato histórico. Desse modo, é natural que se faça o percurso partindo do diário para chegar à literatura de testemunho, entendendo-se ser aquele gênero textual um dos possíveis espaços de narrativa para esta modalidade literária.

4 LITERATURA E TESTEMUNHO

4.1 O TESTEMUNHO

A palavra *testemunho* vem do Latim *testemonium* e deriva de *três*. Assim, o termo carregava, em sua origem, a noção de que o testemunho seria uma terceira parte, em princípio desinteressada, que estaria presente no acontecimento dos fatos e, por isso, poderia prestar seu depoimento, seu relato (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, s.d.). A etimologia leva além, pois quando se assevera que o testemunho era a terceira parte desinteressada, é lícito supor que, em sua origem, ela designava aquele que era isento, ou seja, um sujeito observador cuja única tarefa era presenciar os fatos e, se necessário, relatar, da forma mais imparcial possível. Ao testemunho, portanto, não cabia assumir um ponto de vista. Desse modo, o testemunho se assemelhava ao narrador impessoal em terceira pessoa, dotado de uma visão global que daria conta dos fatos sem que se assumissem tendências para uma ou outra parte dos envolvidos. Nessa perspectiva, considerando a característica da isenção, e assumindo o que Benveniste (1992) traz sobre a teoria da linguagem, o testemunho seria a não pessoa, aquele que fala sobre *eu* e *tu*, que ocupam seus lugares no discurso. Entretanto, Benveniste (1992) também ensina que toda linguagem é subjetiva, mesmo quando se usa a não pessoa, pois, no momento em que ela ganha o terreno do discurso, sempre remete a um *eu*. Dessa forma, o testemunho, mesmo sendo aquele que não se envolve, que é isento, é dotado de subjetividade.

Segundo Ricoeur (2007), o testemunho conduz a um novo processo epistemológico que parte da memória declarada, passa por arquivos e documentos, e chega às provas documentais. Para o autor, a função do testemunho vai além do arquivamento para posterior consulta: embora a essência do testemunho diga respeito ao fato passado, o sujeito que testemunha se atualiza a cada vez que o evento pretérito é representado, seja por meio de narrativa, seja através de imagens. Dessa forma, o testemunho abre as fronteiras entre o passado do fato e o presente *continuum* da representação que, de certo modo, aponta para o futuro. Quanto à questão da representação, Ricoeur (2007) afirma que as atrocidades que tiveram lugar no século XX fizeram com que houvesse resistência ou dificuldade de mimetizar esses testemunhos, aproximando-se de Primo Levi (1998) quando esse

diz que a Shoah não pode ser representada, pois “[...] a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem” (1998, p. 24). Essa dificuldade de representação, aponta Ricoeur (2007), faz com que o testemunho seja uma modalidade colocada à margem da historiografia, na reserva dos arquivos, despertando dúvidas sobre sua intenção veritativa. Para o autor, essa desconfiança reside nos três níveis do ato testemunhal: na percepção do fato, na retenção da lembrança e na narrativa da reconstituição. Assim, coloca-se em questão a capacidade do testemunho de perceber o fato em sua integridade, de maneira isenta – o que vai ao encontro da etimologia da palavra. Do mesmo modo, não se confia na capacidade retentiva da memória do testemunho que, sujeita ao tempo, pode incorrer no risco de ser seletiva, de dar conta de apenas parte do fato, pondo em cheque a narrativa desse evento que, por consequência, não será acurada, pois não corresponde à verdade em sua totalidade. Primo Levi (1998) também reflete sobre a intenção de verdade do testemunho e a desconfiança que sobre ele reside: “acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação” (1998, p. 8). O pensador italiano, ao afirmar ser *desnecessário* lembrar da veracidade do que é relatado, nada mais faz do que afirmar que, sim, é imperativo lembrar que o que é por ele representado tem como fundo eventos históricos que, em sua essência, ocorreram. Se uma ou outra nuance é dada ao relato, é em função do filtro afetivo do testemunho, o que não torna menos verídica a narração.

Não se pode exigir do testemunho que ele dê conta do fato de forma global, o que é humanamente impossível. É a imprecisão ou são os desvios de narrativa, como caracterizou Ricoeur (2007), que conferem ao testemunho sua autenticidade, pois “[...] a asserção da realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha” (RICOEUR, 2007, p. 172). Em outras palavras, a realidade relatada está intrinsecamente relacionada ao sujeito que a presenciou e à sua percepção do fato. Seligmann-Silva (2003) lembra que todo testemunho parte da ideia de perjúrio e que, eliminada essa possibilidade, qualquer testemunho não só é impossível, mas desnecessário. Felman e Laub (1992, p. 60) explicam a relação entre testemunho, fato histórico e veracidade ao reportar o relato de uma sobrevivente de guerra diante da explosão de quatro chaminés:

O que a mulher testemunhou [...] não foi o número de chaminés voando pelos ares, mas outra coisa, mais radical e central: a realidade de um acontecimento inimaginável. Uma chaminé que foi pelos ares era igualmente inimaginável, tal como quatro. O número era menos importante que o próprio incidente. O acontecimento em si mesmo era quase inconcebível. A mulher testemunhou à sua maneira um acontecimento que destruiu um quadro coercivo de Auschwitz, precisamente onde levantes armados de judeus não ocorriam nem tinham vez. Ela testemunhou a brecha desse quadro. E tal coisa é verdade histórica.

No que diz respeito à Segunda Grande Guerra, o testemunho é, em essência, o do sujeito sobrevivente, condição que faz com que ele carregue consigo a impossibilidade de testemunhar a finalidade da guerra:

numa ponta, então, bem ortodoxa, a impossibilidade de existir testemunha (seja porque a morte é inenarrável, seja porque a linguagem falha); noutra ponta, bem maleável, a possibilidade plena de que, por um gesto simbólico de solidariedade, todos possam testemunhar. (SALGUEIRO, 2012, p. 289)

Dessa forma, o testemunho é o sobrevivente, mas não necessariamente aquele que viveu o fato em sua totalidade, o que caracteriza seu relato como um testemunho solidário. Entre o testemunho que se solidariza e fala em nome daqueles que foram silenciados e o receptor de seu relato estabelece-se uma relação dialógica, porque é diante desse receptor que o sujeito se inscreve como testemunha. É a esse receptor que o testemunho pede crédito, em um processo que só será completo com a resposta em eco daquele a quem o relato se dirige. Essa dialogicidade, complementa Seligmann-Silva (2008), vem à tona em razão de o testemunho ser uma modalidade narrativa que torna o outro participante, pois há uma narrativa que se estabelece a partir de um *eu*, mas que se dirige a *outro*. Desse modo, o vínculo entre *eu* e *o outro* é preenchido pelo relato, transpondo o que o autor chama de “barreira” entre os sobreviventes e os outros.

4.2 LITERATURA DE TESTEMUNHO

Os estudos acerca da literatura de testemunho têm crescido consideravelmente, embora *literatura* e *testemunho* encontrem-se em posições opostas (SALGUEIRO, 2012). Nas palavras do autor, literatura deve ser vista como toda produção que não tem necessidade de firmar um pacto com a realidade

histórica, apenas com a condição da verossimilhança. Por outro lado, o conceito de testemunho implicaria a reprodução fiel do fato histórico. Assim, literatura e testemunho “envolvem questões de gênero, de valor, de saberes, que, mais uma vez, tencionam os limites entre estética e ética, entre verdade e ficção, entre realidade e representação” (SALGUEIRO, 2012, p. 291). Talvez uma forma de acomodar os dois conceitos, sem a intenção de delimitá-los ou extinguir sua complexidade, é pensar a literatura de testemunho como uma maneira – dentre muitas outras – de se representar, a partir do ponto de vista limitado de um sujeito, o evento histórico. Nessa perspectiva, interessa mais à literatura de testemunho a impressão que o fato causa no sujeito do que a acurácia do relato em termos de verdade histórica, pois é através dessa impressão que o evento ganha narratividade e, por consequência, verossimilhança. Segundo Salgueiro (2012), a literatura de testemunho constrói sua base logo após a Segunda Guerra Mundial e a chamada “literatura do holocausto”. Em seguida, houve o alargamento do termo, que passou a compreender a representação de outros eventos de barbárie, como as prisões nos Gulags – campos de trabalho forçado na União Soviética – genocídios, guerras, ditaduras, torturas. Ginzburg (2008) lembra que a acepção *literatura de testemunho* aparece de forma pioneira em estudos dedicados a Primo Levi, referentes à Segunda Guerra. O termo, segundo o autor, foi apropriado pelos estudos latino-americanos e também é utilizado para se referir à escrita de resistência à colonização da África.

Para Seligmann-Silva (2003), a literatura de testemunho leva ao questionamento de autorreferência, pois “[...] o testemunho por definição só existe na área enfeitiçada pela dúvida e pela possibilidade da mentira, a acepção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do ‘real’ que o testemunho tenta dar conta *a posteriori*” (2003, p. 374). O autor pondera que a ficção de testemunho tem a força de mobilizar o leitor, fazendo com que ele se solidarize com o sujeito que relata, empatia que é reforçada pela iminência da morte. Se o testemunho é aquele que não presenciou o fato em sua totalidade porque ainda está vivo para relatar, Seligmann-Silva (2003) lembra que sua narrativa é a tradução de algo não visto, mas que foi sentido e imaginado, e que é narrado com detalhes que só podem vir da ficção, qual seja, a reformulação artística que permite conferir ao relato verossimilhança.

De forma a retomar e sintetizar o que vem sendo apresentado pela crítica literária no que diz respeito à literatura de testemunho, Salgueiro (2012) elenca uma série de características que seriam marcantes nessa modalidade de escrita: sinceridade do relato, desejo de justiça, vontade de resistência, abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético, apresentação de um evento coletivo, presença do trauma, rancor e ressentimento, vínculo estreito com a história, sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas, sentimento de culpa por ter sobrevivido, impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido e registro em primeira pessoa. Essas características serão aqui analisadas levando-se em consideração sua representação em *O que os cegos estão sonhando?* (2012). O item pertinente ao registro em primeira pessoa será retomado mais adiante, no capítulo 10.

Para fins de análise, o tópico referente à sinceridade do relato vem aglutinado a outros dois: vínculo estreito com a história e apresentação de um evento coletivo. Considera-se que esses tópicos estejam tão presentes em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), que análises mais apuradas parecem desnecessárias: a obra só existe em razão do evento histórico, que foi sua força motriz. Afirmar que o texto trata de um evento coletivo é desnecessário, mas a coletividade fica marcada no relato de Lili Jaffe por motivos que vão além do número de vítimas da guerra. Embora os relatos do diário, pela natureza do gênero textual, sejam bastante pessoalizados, eles abraçam a coletividade, pois não se tratam apenas das impressões de Lili sobre o campo, ou seu sofrimento durante a prisão. A narrativa do diário estabelece um panorama de funcionamento do sistema punitivo de Auschwitz, explicita como eram feitas as escolhas entre quem vivia ou morria, e lança luzes sobre as condições de quase morte às quais foram condenados milhares de prisioneiros forçados ao trabalho, à separação da família, à perda da dignidade. Ao ampliar o relato para além das suas condições pessoais, Lili inscreve sua narrativa na coletividade, pois alarga o sujeito enunciativo, deixando falar tantas outras vítimas que viveram sob as mesmas condições.

Quanto à sinceridade da narrativa, esse é um ponto mais complexo, visto que, como já foi demonstrado, a literatura de testemunho não tem o compromisso de reconstituir o fato histórico assim como faria a historiografia. O que essa modalidade de literatura traz, como afirma Seligmann-Silva (2003), “[...] é a capacidade de criar imagens, comparações e sobretudo de evocar o que não pode ser diretamente

apresentado e muito menos representado” (2003, p. 380). Desse modo, não há como se supor que o relato não seja verdadeiro, pois sua sinceridade, como aponta Salgueiro (2012), é intrinsecamente relacionada à percepção do sujeito que vivenciou o fato. O evento histórico existiu, e o relato é sincero porque é a única maneira de representação da qual o sujeito foi capaz de lançar mão. Além disso, como ensina Hamburger (1975), todo enunciado é um enunciado de realidade, não pela verdade empírica em si, mas pelo fato de o sujeito que o enuncia ser real. Mesmo que o sujeito enunciasse uma mentira, a veracidade do enunciado estaria garantida, já que ele “[...] alega que a situação mentirosa é verdadeira, e, com isso, estruturalmente independe do seu estado de enunciado” (1975, p. 33). Assim, o sistema de enunciação da linguagem é o correspondente verbal ao sistema da realidade.

Noemi discorre sobre a questão acerca da sinceridade do relato quando em *Destino*, tópico que abre suas análises, descreve o momento em que sua mãe chega ao campo de concentração usando um vestido azul de saia rodada. Após seguir as ordens dos alemães que a mandaram se despir, Lili tem o vestido jogado em uma pilha de roupas. Depois da desinfecção, cada prisioneiro deveria pegar, aleatoriamente, uma peça de roupa, e ela, de modo fortuito, consegue recuperar o vestido. Para Lili, esse foi um fator crucial em sua sobrevivência. Recuperar a vestimenta com a qual chegara dentre tantas outras peças era prova cabal de que ela sobreviveria. Para Noemi, o relato é, inicialmente, uma mistura de mentira e verdade:

Tanto que, certamente, o vestido não deveria ter a saia rodada. Por que alguém iria até o campo de concentração com uma saia rodada? Como a saia se manteria rodada depois de uma viagem tão extensa e torturante? A saia rodada aparece nessa história por conta do sonho, da história fabulosa que é a mãe ter encontrado o próprio vestido. (p. 99)

Conforme Noemi, o episódio do vestido não passa de uma fabulação da mãe, historicamente não pode ter acontecido. Todavia, mesmo que fábula, não se pode dizer que o relato falta com a sinceridade, já que, para a mãe, o sentimento suscitado por aquilo era real. Se, de forma separada, o evento é impossível, como aponta Noemi, na coletividade dos fatos ele adquire verossimilhança:

Há muitas coisas na sua história que são impossíveis de compreender, quando pensadas separada e detalhadamente. Então os alemães permitiram, depois da desinfecção, que as prisioneiras vestissem uma roupa qualquer? Não foram todos imediatamente se vestir com o uniforme de prisioneiros? [...] nada disso tem a menor importância. É maravilhoso que ela o tenha encontrado, que ele seja azul e xadrez e até mesmo que ela não saiba lembrar exatamente esta, como tantas outras histórias. (p. 99)

Outro aspecto trazido por Salgueiro (2012) no que tange à literatura de testemunho é a presença do trauma. O conceito de trauma é entendido, aqui, conforme o proposto por Freud, como “[...] toda a impressão que o sistema nervoso tem dificuldade em abolir por meio do pensamento associativo ou da reação motora” (FREUD, 1996, p. 222), ou seja, frente ao evento traumático, o sujeito é incapaz de reagir, não conseguindo descarregar os afetos mobilizados pelo acontecimento. No mesmo sentido, Lewgoy (2010) aponta que o trauma diz respeito à compulsão da repetição da lembrança, que fica congelada no presente. Assim, o sujeito não vislumbra a perspectiva de futuro que está contida na lembrança, conforme aponta Bergson (1990), ao afirmar que só é possível viver no presente porque o passado ensina e impulsiona para o futuro. No curso normal do processo de rememoração, a lembrança tem lugar no presente, mas ela é constantemente reinterpretada, daí sua ação sobre o futuro. No trauma, ao contrário, a lembrança apodera-se do tempo presente de forma fixa. O sujeito não consegue reinterpretá-la porque ela não foi elaborada, o que leva à sua repetição num *continuum*, deixando-o preso à lembrança de um passado que não passa, como caracterizou Seligmann-Silva (2008).

Trauma é um dos elementos estabilizadores da memória elencados por Assmann (2011), junto a afeto e símbolo. No que diz respeito ao afeto, a autora menciona o fato de não se poder reconstruir a memória com precisão, o que confere a cada lembrança uma dose de autenticidade e mutabilidade, já que “a memória afetiva baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (ASSMANN, 2011, p. 271). O símbolo, por sua vez, atravessa a memória coletiva e socialmente partilhada, e trata de uma estrutura de recordação institucional, um espaço de memória, por exemplo, cujo significado é reconstruído depois. O trauma pode trazer uma memória heroica ou não-heroica; no primeiro caso, o sujeito preserva sua subjetividade (*self* integral) por meio de “[...] autoestima, livre arbítrio, opções intelectuais, futuro, valores

positivos e uma retórica do resgate” (ASSMANN, 2011, p. 276). Na memória não-heroica, a subjetividade é danificada, e o sujeito não consegue transformar sua recordação em símbolo.

Diante do fato que resiste à representação, a narração se coloca como uma possibilidade, se não de entendimento, de dar ao sujeito um “[...] sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65). O relato, prossegue o autor, confere tridimensionalidade ao fato por meio da linearidade da narrativa, de suas repetições e metáforas, que são os construtos universais da linguagem frente à individualidade do relato. A literalidade do relato da situação traumática confere ao texto a sensação de uma singularidade absoluta, que nada mais é do que um dos sintomas da ruptura com o simbólico. O trabalho de enredamento do texto cumpre a função de construir uma ponte entre a simbolização perdida frente à crueza do fato e o sujeito, embora a simbolização nunca seja integral e a introjeção completa (SELIGMANN-SILVA, 2008).

É com esse intuito que as testemunhas se voltam para o trabalho de imaginação ou ficcionalização do texto. Para muitos sobreviventes, lembra Seligmann-Silva, “[...] a pessoa que melhor pode escrever sobre os campos de concentração é quem não esteve lá e lá entrou pelas portas da imaginação” (2008, p. 71). As dificuldades encontradas nesse processo de representação devem-se ao que Lewgoy (2010, p. 53) chama de “pêndulo entre trauma e narrativa”, ou seja, o abandono da compulsão da repetição da lembrança para a entrada da memória no trabalho de luto efetuado pela narrativa não se dá de uma só vez. Até a travessia completa para o campo do simbólico, a memória deve oscilar muitas vezes entre a repetição do fato e sua reelaboração. A testemunha, continua o autor, carrega um ônus triplo nesse processo: ela sofreu o trauma, deve narrá-lo – o que implica todo o trabalho de luto da memória e transferência para o campo simbólico – e transformá-lo em coletivo. Esse último aspecto, reforça Seligmann-Silva (2008), é uma das atribuições da memória do trauma: buscar um compromisso entre o trabalho de memória individual e a memória coletiva construída pela sociedade.

Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), a relação entre a memória individual e a coletiva aparece quando Noemi Jaffe menciona a hipótese, defendida por muitos, de que o holocausto é um assunto esgotado, que qualquer tentativa de repisá-lo não passa de exploração do sofrimento:

É possível que o holocausto já tenha se esgotado e cansado enquanto fonte de aprendizado. Mas isso, supostamente, em seu sentido coletivo. Como experiência individual, não existe tal coisa como cansaço do que foi vivido. O passado individual não se esgota, nem deve se esgotar [...] o aprendizado coletivo da guerra é somente de ordem política e o sofrimento de cada um dos prisioneiros e sobreviventes não é político e não se pode interpretá-lo desse ponto de vista, sob pena de sempre banalizá-lo e explorá-lo de forma oportunista. (p. 184-185)

O trauma vivenciado por Lili Jaffe parece conduzir a dois caminhos no processo de transformação simbólica. O primeiro deles leva ao diário, que é o trauma narrado e elaborado, um testemunho *a posteriori* que deu a ela, inclusive, o afastamento temporal – se não necessário, mas mais nítido do que é corrente em outros diários – que lhe permitiu revisitar os fatos, reinterpretá-los e selecioná-los. Lili não afirma ter escrito o diário nessa tentativa, de elaborar o trauma, talvez porque ela própria não estivesse ciente disso, talvez porque a necessidade de escrever não pudesse ser nomeada. A autora do diário afirma tê-lo elaborado para a posteridade:

Escrever, para ela, nunca foi um hábito. Entretanto, ela insistiu em registrar os acontecimentos recentes, depois da experiência do campo de concentração, com desenvoltura e lirismo impressionantes. Quando, no processo de criação deste livro, perguntei a ela por que ela quis tanto escrever, ela me respondeu instantaneamente: “Para que você lesse!” (p. 8)

Embora a autora do diário não se refira à escrita como um meio de lidar com o trauma, esse é claramente o motivo que levou à produção do texto. Noemi afirma que escrever não era parte do universo da mãe. Entretanto, ao chegar à Suécia, Lili se deparou com a necessidade da escrita, e não apenas da escrita de memórias, mas da escrita de um diário, que é um gênero textual de foro íntimo, escrito em parte com verbos no tempo presente, como se estivesse trazendo para si novamente todos os fatos que vivenciou: “Ainda estamos no vagão sem comida. Mas não somos mais cento e vinte, porque a cada dia temos quinze, dezesseis mortos. Os alemães vêm do campo (ilegível) e perguntam quantos são os mortos” (p. 37). O uso do tempo verbal presente indica parte desse processo de entendimento, pois funciona como uma tentativa de trazer o fato para a atualidade, vivê-lo novamente, mas dessa vez a partir de uma posição segura. É a releitura do fato a partir dessa posição segura que propicia ao sujeito o entendimento, pois, dessa vez, durante a narrativa, ele está ciente que não corre mais riscos.

Os tempos verbais organizam-se a partir de um esquema de anterioridade, simultaneidade ou posteridade ao fato. O ponto de origem de um evento é, em si, uma abstração, pois a dimensão de um fato não pode ser a de um ponto, uma vez que ele se estende além disso (VEIGA, 1987). Ou seja, o ponto marca apenas o início do evento, mas não dá conta dele em sua totalidade. Assim, as ações enfocadas linguisticamente como simultâneas, que são descritas no tempo verbal presente, podem ter iniciado antes e não haver terminado no momento de sua conceituação temporal. Em outras palavras, ao se narrar um evento no presente deve-se supor que esse presente é mais amplo, abarca passado e, talvez, futuro, e o que se narra é apenas um ponto nessa linha temporal:

esta é uma característica óbvia da noção de simultaneidade: dois acontecimentos podem ser simultâneos sem necessidade de coincidir em toda sua duração, de modo que uma referência pontual possa focar-se como simultâneo de um acontecimento de qualquer longitude. (VEIGA, 1987, p. 179)

Segundo Weinrich (1968), os tempos gramaticais não trazem apenas informações como designações de tempo ou pessoa: eles informam a maneira como um falante apresenta ao mundo o conteúdo de uma comunicação. O autor divide as situações comunicativas em dois grupos: o comentado e o narrado. O tempo do comentário é o tempo vivido por cada um, indicando compromisso, porque se escolhe comentar tudo aquilo que interessa ou afeta. A narração indica deslocamento, porém não ao passado, mas a outro plano da consciência no qual o sucesso do que relatamos não interessa enquanto relato, uma vez que não afeta nem guarda relação alguma com a temporalidade, a qual, enquanto dura a narração, não tem validade. Constituem tempos verbais do mundo narrado o imperfeito e o perfeito do indicativo, o pretérito-mais-que-perfeito e o futuro do pretérito do indicativo. Os tempos do comentário são o presente, o pretérito perfeito composto e o futuro do presente do indicativo. O emprego desses tempos do comentário indica que o discurso afeta o falante de alguma maneira, e ele exige do ouvinte uma resposta, seja ela verbal ou não. Já em determinadas linhas da psicanálise, é comum que o paciente narre fatos passados usando o tempo presente. O intuito da técnica é aproximar o sujeito do fato narrado, colocando-o mais uma vez na situação de conflito, mas agora a partir de um lugar seguro e com a possibilidade de intervir sobre aquela situação que gerou o trauma.

Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), cada vez que Lili desloca seu relato para o presente, ela o está situando no mundo comentado, mostrando ao leitor que aquele evento a afetou de modo diverso dos outros presenciados no campo de concentração e que ela, então, precisa do retorno ou eco do leitor. Assim como o paciente que usufrui da técnica psicanalítica, ela reelabora o fato a partir de um local seguro e sua intervenção sobre o evento é a própria escrita. Talvez nasçam dessa necessidade de intervir sobre o fato episódios como o do vestido, analisado anteriormente. Escolher sua própria roupa era mostrar que ainda havia controle sobre algo, que nem tudo pertinente à identidade dela havia se perdido na entrada em Auschwitz. Barbosa e Kupermann (2016) apontam que, em *O afogado e os sobreviventes* (2004), Primo Levi, ao fazer uso do tempo presente, deixa ver que, para ele, a escrita não foi suficiente para minorar a dor, o que também é constatado em *O que os cegos estão sonhando?* (2012).

Embora a escrita trabalhe como forma de aliviar o trauma, para Lili ela não parece ter sido suficiente, daí a característica que ela carregou de não falar sobre o campo de concentração ou, em outros contextos, de não despender atenção com qualquer tipo de evento infeliz. Como lembra Noemi, logo após a casa da família ter estado em chamas, a mãe foi jogar cartas com amigas:

Ficaram o pai e a filha mais nova tirando a água, a espuma, recuperando o pouco que sobrou dos móveis da casa. O pai chorava enquanto retirava a água. Como ela pode ter ido jogar buraco? Ao contar esta história para qualquer pessoa, a resposta inevitável é que ela tem necessidade de esquecer as tragédias instantaneamente [...] aceitar que ela é o esquecimento. Que o esquecimento é o eixo constitutivo de sua personalidade. (p. 125)

Da mesma forma, a mãe nega a presença da morte pelo esquecimento, como se não presenciar a morte de alguém a afastasse e ao restante da família desse perigo iminente:

É o esquecimento em ação total; quando ela sabe da morte de alguém próximo, aciona o motor do esquecimento. É preciso esquecer, é preciso esquecer. O esquecimento está relacionado à ausência de medo. Quem lembra, teme. A memória é que é fonte da dor presente; o presente fica carregado da lembrança da dor passada e desperta o medo, como defesa física contra a repetição da dor. O medo é passado e futuro. Quem só vive no presente, como ela, não sente, ou sente menos medo. (p. 161)

Atenta-se para o fato de que Noemi reconhece que esquecer é um mecanismo do qual a mãe lança mão e que permite que ela viva apenas no presente, sem rememorar, sem projeções para o futuro. O aprisionamento no presente é uma das características do trauma, como já foi explorado anteriormente, pois o evento é revivido de forma compulsória. Negar é diametralmente afirmar a presença do fato traumático, afirmar que o trauma está presente na vida, está na casa que incendiou, no irmão que faleceu e, por isso, nenhum desses eventos deve ser visto, a nenhum deles deve-se dar a devida importância, porque isso seria voltar ao campo. Noemi afirma que viver no presente, como a mãe, é não sentir medo. Entretanto, a vida com a perspectiva apenas de tempo presente é a prova do medo constante, que está à espreita em qualquer acontecimento. Viver no presente é privar-se de expectativas futuras, e isso, de certo modo, é reconfortante para Lili, pois o temor de que algo não se concretize, de que algo seja interrompido – assim como o curso de vida dela foi interrompido pela guerra e pelo campo de concentração – a acompanha.

Outra questão relativa à presença marcante do trauma na vida de Lili Jaffe é o fato de que elogios ou comentários positivos não têm lugar em seu discurso:

Da mesma forma, quando a filha comunica a ela algum grande prazer ou alegria, ou orgulho por alguma conquista, ela se segura, se contém. Se a filha elogia o próprio filho [...] ela fica quieta. Como se dizendo: não é bom elogiar. Muito menos se autoelogiar. Pode trazer maus fluidos; pode chamar o azar. Não é bom brincar com a sorte dessa forma, a ponto de se vangloriar das alegrias e de se orgulhar dos prazeres. O azar está rondando. (p. 129)

Embora Lili não fosse afeita à escrita, ela parece acreditar que a linguagem carrega em si o poder de determinar vidas. Não se pode elogiar ou demonstrar contentamento, porque, ao transpor esse sentimento para o nível da linguagem, o universo é mobilizado de tal forma, que deve providenciar um evento oposto, como que para manter o equilíbrio da vida. Comunicar algo positivo é admitir que a vida segue seu curso, mas como isso é possível depois do campo de concentração? Como ela pode permitir que qualquer evento positivo seja colocado no nível da linguagem se sobreviver ao campo foi o ápice da boa sorte? Esse comportamento de Lili parece levar a uma característica que é bastante comum entre os que saíram

vivos dos campos de concentração: a culpa da sobrevivência. Primo Levi (2004) afirma que a condição de vítima não exclui a culpa e que

[...] muitos (e eu mesmo) tenham experimentado “vergonha”, isto, sentimento de culpa, durante o confinamento e depois [...] os sobreviventes sentem vergonha ou culpa quando, ao relatar sua experiência no Lager, recebem o questionamento sobre a possibilidade de resistir... conscientemente ou não, sente-se acusado e julgado, forçado a justificar-se, a defender-se. (LEVI, 2004, p. 63-67)

Scliar (2007), no mesmo sentido, afirma que a culpa se expressa por meio do pensamento de que o sobrevivente deveria ter morrido, assim como os demais em sua família ou os demais no campo de concentração. Escapar da morte significa que o sujeito é tão perverso que, de algum modo, conseguiu ludibriar o mecanismo de aniquilação. Além disso, a culpa é agravada pelo fato de o sobrevivente pensar que não fez tudo o que estava a seu alcance para salvar os demais. A culpa, continua o autor, é parcialmente expiada pela escrita de testemunhos, mas não completamente mitigada, o que levou muitos sobreviventes ao suicídio.

Questões pertinentes à culpa pela sobrevivência não aparecem no diário de Lili, mas são resgatadas pela filha nas reflexões que vêm em seguida. Para Noemi, a culpa experienciada pela mãe traduz-se no fato de ela acreditar prontamente no destino. Voltando ao episódio do vestido, é possível afirmar que o destino fez com que ela recuperasse a roupa com que saiu de casa, e isso era um sinal de que sobreviveria. Se a sobrevivência era um feito do destino, não há lugar para que se carregue culpa. Ao mesmo tempo, se a mãe experimenta a necessidade de creditar sua sobrevivência ao destino, é porque ela não vê motivos racionais que a fizeram sair viva do campo de concentração:

Parece fácil compreender por que ela acredita no destino de forma tão sagrada, intocável. Como se essa crença a ajudasse a expiar a culpa de ter sobrevivido, como se fosse uma explicação para tudo: tanto para a morte dos outros como para sua sobrevivência. Essa fé também a teria ajudado a construir a pirâmide do esquecimento, a partir da qual ela pode ter conseguido sobreviver da melhor forma possível. Se tudo já estava previsto, é mais concebível esquecer ou mesmo sobreviver. (p. 98)

Para Lili, usar o destino como medida de vida ou morte é escapar à explicação de por que ela sobreviveu, não os demais, como aponta Scliar (2007).

Ela sobreviveu porque essa era sua fortuna, e quanto a isso não havia nada que ela pudesse fazer.

Lili não é a única a lançar mão da escrita a fim de dirimir o trauma. A segunda parte da obra, que contém as reflexões de Noemi sobre o diário e a permanência da mãe no campo de concentração, é uma tentativa de organizar o caos que é caminhar entre essas memórias, e também uma tentativa de diminuir a carga que é ser filha de sobrevivente. O índice da segunda parte da obra fala bastante sobre essa tentativa de organização: organizar as memórias da mãe a partir de substantivos é também redefinir, de forma mais regrada, sua identidade enquanto filha de sobrevivente, suas memórias de infância e a relação com a mãe. É possível perceber, a partir das escolhas de títulos feitas por Noemi, alguns eixos semânticos que nortearam a análise da filha. Os tópicos *Destino*, *Cigana*, *Coincidências* e *Oração* expressam as superstições da mãe, o modo como ela permite que o campo do irracional tenha poder de decisão sobre sua vida. Isso faz sentido, ao se pensar que o campo de concentração é o espaço em que a racionalidade e a razoabilidade foram abandonadas, não restando ao sujeito outra opção diferente do que se deixar à deriva. O segundo eixo sugerido diz respeito a sentimentos e emoções: *Frio*, *Fome*, *Raiva*, *Amor* e *Medo*. Desses, a fome recebe especial atenção, pois atravessa os demais pontos e aparece como uma das pulsões de vida do texto.

Os itens *Pedra* e *Tatuagem* dizem respeito à corporificação do trauma. O primeiro deles, em especial, que é posteriormente subdividido, constitui uma das memórias mais claras da mãe e assume grande simbologia dentro da obra. *Dignidade*, *Humilhação* e *Dinheiro* representam os opostos da vida no campo de concentração: a humilhação diária e a busca da dignidade como meio de sobrevivência. *Dinheiro* enquadra-se nesse eixo porque, dentro da obra, é abordado sob a ótica da moeda de troca, prática comum entre os prisioneiros. O eixo família engloba os itens *Família* e *Mãe*. Interessante ressaltar que, embora o pai também tenha sido prisioneiro, ele não ganha espaço na obra. O motivo mais forte é o fato de que ele não escreveu sobre a vida no campo de concentração, ao contrário da mãe. Todavia, é escolha da autora deixar de fora as cartas de amor enviadas pelo pai à mãe.

O que os cegos estão sonhando? (2012) é, sem sombra de dúvida, no que diz respeito ao aspecto familiar, um livro sobre mãe e filha. Há vários pontos em que a autora toca em questões referentes à escrita, alguns que até funcionam como

paratextos da obra: *Porta-voz, Palavra, Escrita, Linguagem e Terceira pessoa*. Quanto a esse eixo semântico, destaca-se o fato de a autora colocar-se como pertencente à segunda geração de memórias e trabalhar como porta-voz, como ela nomeia, ou mediadora das memórias. Próximo a esse grupo estão os tópicos que tocam questões pertinentes à memória: *Memória, Esquecimento, História, Ficção e realidade, Memória fixa, Histórias inventadas e O esquecimento é a única vingança e o único perdão*. Muito além de refletir sobre as memórias da mãe, Noemi faz um apanhado sobre a relação entre narrativa e história, realidade e fabulação. Por fim, os títulos *Vida, Vontade e Desejo* descrevem, de certo modo, o coração da obra, que é um livro sobre vida e sobrevivência.

Longe de tentar simplificar o que são temas tão complexos, os eixos propostos têm apenas a função didática de encaminhar o restante da análise da obra, que deverá abordar questões referentes a sobrevivência, linguagem e memória. Assim, analisar-se-ão a representação da fome no processo de sobrevivência, o que é a linguagem da barbárie e o que ela comunica e de que modo a memória se estabelece na pós-geração. Por fim, deve-se atentar para a relação entre mãe e filha e entre memória e esquecimento, de modo a construir um paralelo com *Os Memoráveis* (2014) e outras obras que contemplam esse tipo de relacionamento. Como esses elementos dizem respeito a Shoah e, portanto, a uma situação de barbárie, a análise prossegue esclarecendo o que se entende por barbárie e como esse conceito se situa dentro da produção literária brasileira.

5 BARBÁRIE E LITERATURA

A produção literária contemporânea tem se caracterizado por certo tom memorialístico. Quando se fala em registros de barbárie, isso é ainda mais proeminente. A oposição entre barbárie e cultura remonta à Antiguidade quando, na Grécia, considerava-se bárbaro aquele que pertencesse a uma nação não-grega, associando-o à violência e à falta de princípios morais de conduta. Até mesmo o Iluminismo, corrente filosófica do século XVIII que, embora tenha surgido como uma forma de libertação, guarda em si traços de barbárie, conforme esclarecem Adorno e Horkheimer (1975).

O raciocínio que rege a corrente iluminista é “eu explico; logo, domino”. Assim, o conhecimento se dá por meio do estabelecimento de uma relação entre causa e efeito. De acordo com essa vertente, o conhecimento passa a ocupar todas as áreas, inclusive a religião, tornando-se a única explicação plausível para fenômenos de qualquer natureza. De acordo com os autores, o pensamento iluminista, justamente por deter seu foco no esclarecimento dos fatos, mina qualquer tipo de pensamento que não seja o racional, tornando o indivíduo uma espécie de refém desse processo de esclarecimento. Durante esse movimento de extrema validação do pensamento racional, o Iluminismo procurou libertar o sujeito das potências míticas da natureza, propondo a desmitologização do mundo, ou seja, o abandono de crenças antigas e o domínio de técnicas racionais de explicação. Desse modo, aparece o que Weber (2004) cunhou de “desencantamento do mundo”: esvaem-se os costumes, tradições, fé, religiosidade, vivências e experiências inadequadas aos moldes racionais. Desqualificam-se, dessa forma, quaisquer manifestações de pensamento concreto, baseadas em experiências, a fim de promover a emergência do pensamento abstrato característico do Iluminismo. Esse fetichismo das relações sociais só podia resultar em uma razão bárbara.

Já no processo civilizador, como informa Löwy (2000), a violência não é mais irracional ou emotiva, mas exercida pelo Estado por meio das forças armadas e da polícia. Assim, aponta o autor, considera-se como barbárie quaisquer “[...] atos cruéis, desumanos, a produção deliberada de sofrimento e a morte deliberada de não-combatentes [...]” (p. 1). Isso esteve presente em eventos históricos como o massacre indígena nas Américas, o tráfico negreiro e as guerras coloniais. Todavia, uma categoria emergente é a de barbárie civilizada, inaugurada com a Primeira

Grande Guerra. Conforme o autor, as características que identificam esse tipo de barbárie são: utilização de técnicas modernas, promovendo a industrialização do homicídio e o extermínio em massa; impessoalidade do massacre, já que populações inteiras são dizimadas com o menor contato possível entre o responsável pela violência e a vítima; gestão burocrática, visando à administração eficaz e racional dos atos bárbaros; e ideologia legitimadora do tipo moderno, com fundamento em questões biológicas, higiênicas ou científicas, e não religiosas. No que diz respeito às trocas culturais, Mattéi (2002) afirma que há sempre perda de sentido no campo da cultura em um processo de barbárie. Em outras palavras, a barbárie acontece quando uma produção cultural ou uma instituição não produz mais sentido, mas o destrói.

Foucault (2002), por sua vez, lembra que o bárbaro, sujeito da barbárie, é aquele que é exterior à civilização contra a qual ele luta e quer destruir, e sua história é também prévia à da civilização a qual ele quer dizimar. É, nas palavras do autor, “[...] o homem que invade as fronteiras do Estado, [...] aquele que vem topar nas muralhas das cidades” (2002, p. 233). Conforme Foucault (2002), o bárbaro estabelece-se de acordo com vetores de dominação e apoderamento; o selvagem, por outro lado, vale-se do vetor de troca, ou seja, este é capaz de ceder parte de sua liberdade em troca de bens ou segurança, por exemplo, ao passo que aquele nunca abre mão de sua liberdade, não diminuindo sob hipótese alguma sua parte de direito sobre algo, apenas multiplicando sua força. Pode-se falar, considerando os séculos XX e XXI, em duas formas distintas de manifestação dessa barbárie: os governos totalitários e as ditaduras.

Um das grandes expressões do totalitarismo no século XX foi a Shoah, pautada no pilar do antissemitismo. De acordo com Arendt (2012), os eventos vivenciados na Segunda Grande Guerra tiveram origem no século XIX, quando houve a conquista de liberdade pelos judeus, até então confinados em guetos. Em países onde houve adesão aos princípios da Revolução Francesa, os judeus faziam parte dos meios não-judaicos, integrados à vida social e cultural. Todavia, com a ascensão do conceito de Estado-Nação, e o fato de ele vir atrelado à ideia de cidadania, a questão étnica se sobrepôs à nacional, deixando os judeus, de certo modo, desterritorializados.

Nesse cenário, um dos grandes recursos para o estabelecimento do nazismo foi a conquista das massas pela propaganda, a qual fazia uso do terror até certo

ponto, já que havia a necessidade de parecer plausível e de ser destinada a países estrangeiros. O passo seguinte foi a substituição da propaganda pela doutrinação e, com isso, o emprego da violência, não mais para assustar o povo, mas para legitimar suas ações. Essa passagem da propaganda para a doutrinação é assinalada por Arendt: “[...] a propaganda é um instrumento do totalitarismo, possivelmente o mais importante, para enfrentar o mundo não-totalitário; o terror, ao contrário, é a própria essência da sua forma de governo” (2012, p. 476-477). O passo entre a propaganda e a doutrinação só foi possível graças à aparente coerência entre aquela e o sistema do qual ela faz parte, uma vez que o principal fator de convencimento das massas é, conforme a autora, a coerência, não os fatos. Ou seja, diante de uma sociedade fragmentada, o Partido Nazista oferecia a possibilidade de unificação: ele era todos os movimentos em um só e, frente à decadência anunciada, os sujeitos cederam à coerência fictícia de uma ideologia a fim de manter o respeito próprio. Quanto a isso, explica Arendt, “a propaganda totalitária pode insultar o bom senso somente quando o bom senso perde sua validade” (2012, p. 487).

Em um estado totalitário, o cientificismo, inicialmente determinante, desaparece, e a hierarquia inexistente, pois ela se apresentaria como um obstáculo ao poder total do líder, cujo desejo – que dá lugar a ordens – é dinâmico. Arendt (2004) reforça que, em um regime totalitário, o número de sujeitos responsáveis pela tomada de decisões encolhe para um, ao passo que todas as instituições e órgãos burocráticos que controlam decisões executivas são abolidos. Do mesmo modo, o líder fica isento de erros, e suas intenções políticas aparecem sob a forma de profecias, ou seja, o que aconteceu foi o que havia sido previsto, mesmo que, para isso, todo o resto tenha sido destruído.

Se o líder é supremo, os demais sujeitos que garantem a estabilidade do sistema são substituíveis, ou seja, devem ser descartados sempre que necessário e sem que haja alterações no sistema. Esses sujeitos são identificados por Arendt (2004) como “dentes da engrenagem” e não devem, conforme a autora, ter sua culpa diluída no coletivo, uma vez que ela só faz sentido se aplicada a indivíduos. É em função da atuação desses “dentes da engrenagem” que Arendt (1999) caracteriza o que chamou de banalidade do mal, ou seja, o mal praticado por sujeitos que não refletem acerca de suas próprias ações, o que não elimina a necessidade de punição:

[...] essas pessoas não foram criminosos comuns, e dificilmente se pode razoavelmente esperar que algum deles cometa outros crimes mais adiante; a sociedade não precisa ser protegida contra eles; [entretanto] nosso senso de justiça acharia intolerável abrir mão da punição e deixar impunes aqueles que assassinaram milhares. (ARENDR, 1999, p. 88)

Já os regimes ditatoriais apresentam um funcionamento diferente e emergem como uma medida de exceção do governo constitucional e legítimo, e estão no poder, em tese, por tempo limitado, em áreas de calamidade pública ou em situações de guerra. Nas ditaduras modernas, sejam elas militares ou constituídas por um único partido que se apodera do aparato do Estado, o governo civil é extinto, e os cidadãos são privados de seus direitos e liberdades políticas. Conforme Arendt (2004), embora elas signifiquem o fim da liberdade política, a vida privada dos sujeitos não seria afetada, mesmo em situações de perseguição política, que só aconteceriam contra inimigos declarados do regime no poder, ao contrário dos sistemas totalitários, em que mesmo os inocentes eram alvo dos crimes do governo. Outra diferença lembrada por Arendt (2004) entre ditadura e regimes totalitários diz respeito à falta de reconhecimento dos crimes cometidos durante uma ditadura,

embora seja certamente verdade que há mais crimes cometidos por ditaduras fascistas ou militares do que seria até concebível num governo constitucional. O que importa em nosso contexto é apenas que eles ainda não são claramente reconhecíveis como exceções e que o regime não os admite abertamente. (2004, p. 102)

Cabe, aqui, a ressalva de que, embora o número de vítimas fatais do holocausto tenha atingido inconcebíveis onze milhões (dentre elas, seis milhões de judeus), não se pode falar em raridade de crimes em governos ditatoriais, apenas de acobertamento do fato, como aponta Arendt (2004). Em Portugal, o regime ditatorial durou 48 anos, divididos em Ditadura Nacional (1926-1933) e Estado Novo (1933-1974). Durante esses anos, muitas revoltas foram abafadas pelo governo; no entanto, a posição contrária da população em relação às guerras coloniais, que já haviam deixado mais de 117 mil feridos e aproximadamente nove mil mortos, foi o fator decisivo para que, em 25 de abril de 1974, oficiais intermediários destituíssem o governo, data que ficou conhecida como “Dia da liberdade”.

No campo literário, esses eventos de barbárie aparecem em inúmeras narrativas, cabendo, portanto, uma pequena explicitação. No Brasil, a literatura sobre a Shoah não é tão pujante quanto na Europa, provavelmente em função da distância geográfica do fato, o que fez com que os efeitos do genocídio não fossem vivenciados com tanta proximidade. Mesmo assim, podem-se destacar ficcionistas como Moacyr Scliar com o romance *A guerra do Bom Fim*, de 1972, ou o conto *Na minha cabeça vazia, o Holocausto*, de 1986; e a dramaturga Hilda Hist com *Aves da Noite: sobrevoando Auschwitz*, de 1986. Há de se levar em consideração também a produção de europeus que imigraram para o Brasil e aqui publicaram, entre eles, Samuel Rawet com a peça *O lance de dados* (1968); Jacob Guinsburg com o conto *O retrato* (1946); e autores que investiram na literatura de testemunho, como Joseph Nichthausen com *Quero viver... memórias de um ex-morto* (1972); Bem Abraham com *E o mundo silenciou* (1972); Konrad Charmatz, autor de *Pesadelos, como é que eu escapei dos fornos de Auschwitz e de Dachau* (1976); Olga Papadopol, autora de *Rumo à vida* (1979); Alexandre Storch, com *Os lobos* (1983), Sonia Rosenblatt, *Lembranças enevoadas* (1984) e Norman Podhoretz, autor de *Memórias do Inferno* (s.d.). Mais recentemente foram publicadas as obras: *O sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz* (2000), de Aleksander Henryk Laks e Tova Sender; *A vida e a luta de uma sobrevivente do holocausto* (2005), de Sabina Kustin e *Diário da queda* (2011), de Michel Laub.

A seção seguinte tem como objetivo analisar de que modo a barbárie é representada em *O que os cegos estão sonhando?* (2012). Para isso, parte-se do conceito de linguagem para, alargando essa concepção, demonstrar quais as linguagens que comunicam no campo de concentração, lugar do coração da barbárie.

5.1 LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO

Questões pertinentes à linguagem são vastamente abordadas em *O que os cegos estão sonhando?* (2012). Seja por meio da análise da linguagem do campo de concentração, seja por reflexões acerca da escrita da mãe, seja pelo diário em si, que é um exercício de linguagem à medida em que representa as memórias de Lili acerca dos eventos, esse é um tópico que se destaca ao longo da obra. O livro é, em essência, a representação de memórias que são trazidas ao nível da linguagem

e, por isso, é de se esperar que esse tema ganhe uma análise mais acurada.

São muitas as concepções de linguagem que permeiam o campo dos estudos linguísticos. Para Saussure (2000), a ênfase recai na distinção entre língua e fala. Para o pesquisador genebrino, a língua é um sistema de signos, enquanto a fala corresponde à realização concreta da língua. Como sistema, ele entende um feixe de relações interdependentes em que a estrutura pode variar em função de uma hierarquia em um determinado estágio. O sistema, todavia, permanece o mesmo. Assim, o estruturalismo descreve os estágios de um sistema analisando o “valor” que cada elemento ocupa. Bakhtin (2004), por sua vez, questiona uma linguística centrada na análise dos fatos linguísticos em detrimento da atividade da linguagem que envolve os sujeitos. Trata-se de uma mudança paradigmática que encara o discurso como única forma de manifestação e realização da língua:

[...] a abordagem abstrata do discurso ignora sua existência histórica, que qualificamos de dupla historicidade no sentido de que cada linguagem deve se estratificar intrinsecamente, ao sabor das práticas dos grupos, para, a seguir, ele próprio influenciar as linguagens de outrem, na qualidade de gênero e de voz que individualiza esse gênero. (2004, p. 167)

Para o autor, o sentido da linguagem não pode se limitar à esfera da dicotomia significante x significado, como proposta por Saussure. Para Bakhtin, embora a linguagem só exista na comunicação efetiva, o que o leva a considerar o sujeito enunciador, os fenômenos referentes à linguagem não devem cair em uma armadilha subjetivista que se interessaria pelo ato de fala individual. A chamada virada pragmática foi o que incluiu todos esses outros fatores como variantes da análise do fenômeno linguístico. Assim, correntes como pragmática e análise do discurso passaram a considerar não apenas o falante, mas o lugar de onde ele fala, as circunstâncias da produção, os fatores sociais e ideológicos envolvidos, entre outras questões.

Entre extremos que variam do tratamento científico da linguagem como sistema à sua análise individualizada de acordo com o usuário e seu contexto, linguagem é entendida, aqui, conforme o proposto por Walter Benjamin: “[...] o princípio orientado para a comunicação de conteúdos intelectuais, nos referidos domínios: na técnica, na arte, na justiça ou na religião” (1992, p. 149). De modo geral, para o autor, linguagem é toda e qualquer comunicação de conteúdo. Optou-

se pela perspectiva de Walter Benjamin porque interessa, na análise de *O que os cegos estão sonhando?* (2012), o que a linguagem comunica, ou seja, o que a organização da linguagem no campo de concentração veicula, que tipos de memórias ela comunica e também *como* ela comunica. Em outras palavras, interessa-nos o que Lili consegue comunicar de suas memórias e, em termos de representação, como ela o faz. Assim, esta não é uma seção dedicada apenas à análise da linguagem, mas também à análise da representação por entendermos que, em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), tão importante quanto o conteúdo da comunicação é a forma como ela é feita, tendo em vista que o objeto de análise é uma obra literária. A fim de se estabelecer relações entre linguagem e representação, cabe esclarecer alguns pontos quanto ao conceito de mimese.

O uso da palavra mimese remonta à Grécia do século V a.C. Entretanto, nessa época, ela era empregada para referir-se a atos humanos e não humanos. Apenas no século seguinte seu uso aparece relacionado à estética, a partir das reflexões de Platão e Xenofontes. Em Platão, mimese passa a se referir a formas de imitação de modelos de comportamento, à criação de imagens ou, ainda, à reprodução de algo. Platão (2012) aborda o tema na *República* (380 a.C.), especificamente nos livros III e X. Nessa obra, a ideia de mimese aparece associada ao *mimo*, uma espécie de jogo artístico em que há uma performance, equivalente, hoje, à mímica. Assim, mimese confunde-se com cópia, o que faz com que a obra de arte seja uma cópia do que há no mundo das ideias. Vale ressaltar que o próprio filósofo, ao se valer da personagem de Sócrates, lança mão de um recurso mimético.

Ainda em 437 a. C., no *Crátilo* (1973), Platão lançou luzes sobre a ideia de mimese ao tratar da legitimidade dos nomes: sua origem, a relação entre convenção e espontaneidade, e a dualidade *conhecimento* e *imitação*. Embora o diálogo não chegue a uma resposta definitiva, o que é uma das características de Platão, ele conduz a uma questão importante, que norteará os estudos de representação subsequentes: de que modo a linguagem dá conta das coisas?

Migrando da análise da obra de arte em termos gerais para a análise do texto literário, a pergunta permanece e pode, ainda, ser ampliada: como a linguagem dá conta das coisas e que tipo de representação essas diferentes estratégias podem gerar? Aristóteles (1966), em sua *Poética* (335 a.C.), foi o primeiro a sistematizar essa questão, tema retomado por intelectuais contemporâneos, como Walter

Benjamin (1985, 1992, 1999, 2012).

Diferentemente de Aristóteles, para quem a mimese reside na imitação das ações humanas, e é expressa no desenvolvimento do mito – ou enredo – guardando o princípio da causalidade, para Benjamin, o princípio da semelhança está na origem da linguagem, no processo de nomeação que, de acordo com ele, é mimético. Na perspectiva de Benjamin (1992), a linguagem pode se apresentar de maneiras diversas, daí seu conceito de que ela é toda e qualquer comunicação de conteúdo. Assim, não há nada na natureza que não seja parte da linguagem. Para o autor, não se pode pensar linguagem sem que se analise a essência linguística e a essência espiritual: “[...] a essência espiritual que se transmite na linguagem não é a linguagem em si, mas algo que deve ser diferenciado” (1992, p. 150). Desse modo, a linguagem comunica a essência espiritual que a ela corresponde, devendo-se ressaltar que essa comunicação não ocorre através da linguagem, mas na linguagem, o que nega seu caráter instrumentalista. Em outras palavras, a linguagem transparece na essência espiritual, que comunica à medida em que corresponde ao objeto. Nessa passagem entre a essência espiritual e a essência linguística, parte do que é comunicável se perde, o que permite concluir que o ser ou o sentido a ser comunicado é sempre mais amplo que sua comunicação. O autor esclarece:

[...] não é o comunicável numa essência espiritual que aparece mais claramente na sua linguagem, mas sim este comunicável que constitui, imediatamente a própria linguagem. Ou: a linguagem de uma essência espiritual é, imediatamente, aquilo que nela é comunicável. O que numa essência espiritual é comunicável transmite-se nela, isto é, cada linguagem se comunica a si mesma. (BENJAMIN, 1992, p. 150)

Ao comunicar a essência espiritual na essência linguística, o sujeito o faz por meio da nomeação, característica presente apenas na linguagem do homem. Dessa forma, sua essência linguística reside no fato de ele nomear as coisas, nomeação que permite a ele conhecê-las. Se ele transmite as coisas ao nomeá-las, a quem e de que modo ele comunica? Segundo Benjamin, abandonando uma visão burguesa da linguagem, o homem comunica a Deus. Resumindo, o fato de as coisas se comunicarem através da linguagem e o homem se comunicar na linguagem é que distingue a linguagem do homem e a linguagem dos objetos. Essa relação absoluta

entre nome e reconhecimento, conforme Benjamin, só acontece puramente em Deus, porque o homem já realiza um reconhecimento de segundo grau. Dessa forma, negando uma perspectiva convencionalista, o autor lembra que

[...] já não pode aceitar-se a ideia correspondente à perspectiva burguesa da língua, de que a palavra se comporta de forma aleatória relativamente à coisa, de que, através de uma qualquer convenção, seria um signo apostro às coisas (ou ao conhecimento delas). (BENJAMIN, 1992, p. 158)

Por outro lado, esse conhecimento da coisa também não é espontâneo, o que nega uma postura naturalista, mas “[...] assenta no modo como ela lhe transmite” (1992, p. 159), fazendo com que Benjamin aproxime-se da posição expressa no *Crátilo* (1973).

Para explicar como acontece essa transição da linguagem das coisas para a linguagem do homem, Benjamin ocupa-se do conceito de tradução. Para ele, “[...] tradução é a transposição de uma língua para outra por meio de um *continuum* de conversões [...] e não por domínios abstractos ou semelhanças” (BENJAMIN, 1992, p. 158-159). Essa tradução, na verdade, é a tradução do que não tem nome no nome. Ela acontece em tantas linguagens quantas forem necessárias, indo de encontro à linguagem paradisíaca, que era una e totalmente cognoscível, e que se perdeu no momento do pecado original, quando o conhecimento que seduziu foi o sem nome.

Uma vez que a linguagem humana é a única a nomear, o homem é o único ser que detém a capacidade de produzir semelhanças, e isso tem origem na infância, quando a imitação é parte das brincadeiras e é levada adiante pela necessidade que ele tem de produzir semelhanças e agir semelhantemente. As semelhanças que são percebidas conscientemente são apenas uma pequena parte do que resta dessa atitude mimética herdada da fase inicial da vida. Isso não se trata, todavia, da extinção da capacidade mimética, mas de sua transformação, visto que tal percepção está atrelada ao momento temporal do sujeito, ou seja, sujeita a variações (BENJAMIN, 1985). Essa faculdade mimética influencia a linguagem, tornando-a uma espécie de cânone a partir do qual as semelhanças são estabelecidas: “[...] nós também possuímos um cânone de acordo com o qual o significado de similaridades sem sentido pode ser, pelo menos em parte,

esclarecido. E esse cânone é a linguagem” (BENAJIMIN, 1999, p. 721)⁴.

Nessa relação mimética, a escrita guarda o esclarecimento das semelhanças ainda mais que a linguagem oral, pois é possível estabelecer relações entre a imagem escrita ou as letras e o significado. O dom mimético, assim, teria migrado de formas como a leitura de vísceras, de runas ou dos astros até chegar à linguagem e à escrita. É por isso que Benjamin considera a linguagem como a aplicação mais sofisticada da mimese.

É na linguagem que a experiência sempre foi comunicada, seja por meio de provérbios ou de narrativas. Conforme o autor, essa comunicação vem ficando escassa, já que os sujeitos responsáveis por essas narrativas estariam desaparecendo: “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (2012, p. 123). Ele lembra que a Primeira Guerra Mundial foi um marco na baixa de experiências e, por consequência, na transmissão das narrativas, levando a uma nova forma de miséria, marcada pela sobreposição da técnica em relação ao homem:

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca [...] porque nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizada que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome [...]. (BENJAMIN, 2012, p. 124)

A pobreza de experiências é apenas parte da pobreza em geral, em um cenário em que há um patrimônio cultural no qual a experiência não se vincula mais aos sujeitos, impedindo-os, assim, de comunicar: “Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda humanidade. Surge assim uma nova barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 124-125).

A partir de tantos eventos de barbárie que compuseram o cenário do século XX e que levaram a essa pobreza constatada por Benjamin, a pergunta inicial parece ser o que restou da experiência do sujeito moderno e, disso, o que é passível de representação na narrativa. Ao se voltar para a ficção produzida em situações

⁴ Do original: We, too, possess a canon according to which the meaning of nonsensuous similarity can be at least clarified. And this canon is language. Tradução nossa.

políticas de exceção – como o holocausto ou a ditadura –, percebe-se que a *pobreza* não reside no número de narrativas acerca do fato, na qualidade literária delas ou na quantidade de quadros de memória que constroem o panorama geral do evento. A pobreza está na natureza da memória, em seu fato gerador, que aponta sempre para situações de aniquilamento da subjetividade. Entretanto, mesmo em casos assim, a representação é possível – quando não necessária – a fim de que o sujeito, já solapado, ganhe uma espécie de sobrevida no texto. Desse modo, trata-se de pensar a memória enquanto essência linguística dessas experiências. Em um século marcado pela exacerbação da técnica, interessa não apenas o que restou da experiência, mas como ela se constitui em memória, o que ela comunica, como comunica e que sujeitos evidencia ou negligencia nesse processo.

Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), questões pertinentes à linguagem e à representação permeiam a obra, tornando-se ponto crucial na análise do texto. Na primeira parte, no diário escrito por Lili, são expressas reflexões sobre a dificuldade em relatar o evento presenciado, ao mesmo tempo em que se reforça a necessidade de narrar as experiências vividas. Na segunda parte da obra, escrita por Noemi, linguagem e representação ganham um terreno mais amplo. Tal assimetria no enfoque do tema deve-se, provavelmente, ao fato de que, durante a escrita de um diário, não há necessidade de se levantar questões pertinentes à representação, a não ser que elas interfiram diretamente na produção do texto. Uma vez que a seção escrita por Noemi é uma reflexão sobre o texto da mãe, análises sobre linguagem e representação tendem a ganhar corpo, já que se trata de um paratexto do diário. Assim, Noemi traz questões como: a relação mítica da mãe com a linguagem, a literatura como única possibilidade de representação da barbárie, a linguagem do dinheiro, as palavras que não comunicam, a linguagem inscrita no corpo, a linguagem do medo e da ordem, as experiências que não podem ser representadas, o processo de nomeação das coisas e, junto a isso, o fato de que certos aspectos da vida são apreendidos naturalmente. Tomaremos os tópicos elencados como norteadores da análise aqui tecida acerca de mimese e linguagem.

Durante a escrita do diário, Lili traz ao leitor duas questões referentes aos estudos da linguagem. A primeira delas diz respeito à dificuldade em encontrar um correspondente linguístico que dê conta de representar algo ou uma situação:

No navio, entravam cinquenta por vez. Sentamos quatro em cada mesa. Vieram garçons com o cardápio.
 O que desejam?
 Não conseguíamos achar as palavras. A enfermeira percebeu isso e fez o pedido por nós. (p. 43)

Situado no início da obra, esse trecho é bastante elucidativo e nos permite elaborar a hipótese que conduzirá o restante da análise. Sintetizando o que foi exposto sobre a teoria de Walter Benjamin, pode-se dizer que a linguagem é composta de uma essência espiritual e uma essência linguística. Na passagem da primeira para a segunda, há sempre uma perda do que é comunicável, como se a essência linguística não desse conta de comunicar tudo o que comunica a essência espiritual. A essência linguística, por sua vez, revela-se no processo de nomeação das coisas, que é um processo que acontece apenas na linguagem humana. No momento em que Lili afirma que não conseguia “achar as palavras”, ela diz que o processo de nomeação não foi realizado. Se para ela e as amigas é impossível nomear – característica única da linguagem humana – resta-nos argumentar que elas comunicam de outro patamar que não o da essência linguística das coisas. É interessante ressaltar que, aproximadamente, um ano separa a experiência vivida da experiência representada. No coração da barbárie, no centro do acontecimento, Lili está no nível da essência espiritual da linguagem, incapaz de nomear. Ao escrever o diário, tendo entre o fato e a narração esse espaço temporal, a escrita é a própria evidência de que a essência linguística foi alcançada. Assim, se no ato da barbárie não há linguagem capaz de representar, o distanciamento temporal garante à experiência a possibilidade de ela ganhar narrativa. A essência linguística das coisas, tomada aqui na figura do diário, é o que quebra o ciclo da barbárie, pois, ao nomear, Lili coloca-se novamente no patamar da linguagem humana, restaurando sua subjetividade.

Cabe enfatizar a reflexão tecida por Noemi acerca do que parece ser o lado de fora e o lado de dentro da linguagem:

O que há do lado de fora da memória? Os sonhos moram dentro ou fora da memória? É como estar fora da linguagem. O que há lá? Devem existir sensações, intuições, sons, formas, mas nada que possa ser dito. Assim que for dito, desaparece e se transforma rapidamente em dentro. (p. 166)

Conforme a autora, nada existe fora da linguagem, ou, ainda, se algo existe, não está no mesmo nível da linguagem, mas são representações mais rústicas, como sons ou sensações. Se algo existe fora da linguagem, não pode ser nomeado, porque sua nomeação o incluiria, imediatamente, no lado de dentro da linguagem. Essa metáfora dentro/fora trazida por Noemi pode ser vista a partir dos conceitos de essência espiritual e essência linguística, conforme proposto por Benjamin. O que Noemi considera como lado de fora da linguagem nada mais é que sua essência espiritual, onde a comunicação está em outro nível, diferente da essência linguística. O que garantiria o movimento de inserção do sujeito dentro da linguagem é o processo de nomeação, ou o que é “dito”, conforme Noemi. Uma vez dito, ou representado, o que é comunicado deixa o lado de fora – a essência espiritual – e alcança o lado de dentro da linguagem – a essência linguística.

Acerca do processo de nomeação das coisas, Noemi pondera: “Os nomes; como são limpos e confortáveis os nomes das coisas! Quando tudo é nomeado, é como se as dúvidas fossem dirimidas e as cisões se diluíssem [...] as coisas são o que são e o mundo tem um sentido” (p. 212). A reflexão de Noemi, embora represente uma realidade diametralmente oposta à da mãe, que não conseguia nomear, reforça a importância desse processo. Conforme a autora, ao se nomear, o mundo ganha sentido, exatamente porque a passagem da essência espiritual para a essência linguística foi realizada e, desse modo, as coisas e pessoas podem comunicar e, assim, construir sentido. Longe da comunicabilidade da essência linguística, nada faz sentido e, talvez por isso, os sujeitos se deparem com palavras que não comunicam. Sobre isso, Noemi escreve: “Flaubert dizia que existem palavras-papagaio; são as palavras que só repetem e se repetem e não querem mais dizer nada. Dizia que a palavra-papagaio-mãe é *universo*. *Amor* também é a palavra-papagaio-mãe” (p. 148). A formulação de Flaubert assemelha-se ao conceito de palavra-ônibus. Conforme o dicionário Michaelis (2019), palavra-ônibus é uma “palavra que, tendo numerosos significados, exprime diversas ideias sem comportar limitação semântica, como coisa, legal, negócio” (2019, s.p.). De acordo com Bacheschi (2014), essas palavras são estratégias discursivas utilizadas na reprodução de diálogos e cujo efeito expressivo não está em si, mas apenas no contexto. Ou seja, palavras-ônibus, ou palavras-papagaio, como nomeia Flaubert, sofreram uma perda semântica, a exemplo da brincadeira infantil em que a criança, ao repetir reiteradamente determinada palavra, passa a experimentar certo

estranhamento, como se o vocábulo não significasse mais. Essas palavras que são apenas significantes, assim como Lili, não estão no nível da essência linguística, pois não comunicam, são vazias. Ao afirmar que *amor* é uma palavra-ônibus, Noemi traz uma das conversas que teve com a mãe:

Antes eu tinha um namorado e, no campo, quando os meninos marchavam, eu ficava procurando por ele. Pensava muito nele. Antes de nos levarem, a gente brigou e nunca mais o vi depois. Ele tinha flertado com outra menina para me provocar. Depois da guerra, ele escreveu pedindo para voltarmos, pediu que eu fosse para Israel, mas eu não quis. (p. 145)

Segundo Noemi, o amor entre os pais era de natureza diferente. Ao passo que o pai nutria um amor exaltado, imaginário, a mãe “[...] aceitou o amor real, traduzido em gestos, em hábitos, em dedicação, em família” (p. 147). Para Lili, o amor não estava no marido, mas transfigurava-se no lar constituído, na casa construída, nas três filhas que o casal teve. Ao questionar a mãe sobre o amor que ela sente pelas filhas, Noemi teve como resposta: “O que me faz feliz é que vocês fiquem felizes. O que eu mais quero é o que vocês querem” (p. 148). Para a mãe, o amor não está apenas em uma pessoa, ele pode ser representado de diversas maneiras: no cuidado, no atendimento ao gosto do outro, no empenho no trabalho. Por isso, para a mãe, *amor* é palavra-ônibus, atingiu uma elasticidade semântica que permite a ela aplicar o termo a diferentes situações. Se *amor* é palavra-ônibus, isso significa que, para Lili, o termo foi esvaziado? Arriscamo-nos a dizer que não. Para Lili, o termo foi ressignificado. Não está mais no amor idealizado pelo primeiro namorado que flertou com outra menina. Essa espécie de amor acabou-se com a experiência do campo de concentração – e talvez o fato de o pai não ter estado em condições tão difíceis quanto a mãe durante a guerra permita a ele ainda nutrir um amor dessa natureza. Para a mãe, depois do campo, o amor está em outros lugares, em outras intenções, ressignificado, mas não esvaziado.

Se há dificuldade em comunicar por meio das palavras, ou porque o processo de nomeação não acontece, ou porque as palavras carregam tantos significados que se esvaziam, a comunicabilidade das coisas acontece por outros modos. Um deles é a tatuagem que identificava os prisioneiros no campo de concentração. Sobre isso, Noemi relata: “Não insiste em lembrar-se de nada, mas também não quer extirpar de

si essa marca física de sua passagem por lá. A memória esquece, mas o corpo avisa, lembra, e essa marca ela quer manter” (p. 170).

Conforme Berger (2009), tatuagens já eram encontradas em representações gráficas da pré-história em que homens apareciam pintados; no “homem de gelo”, cujo corpo se estima que tenha mais de 4000 anos, encontrado nos Andes em 1991 e em cerâmicas com mais de 2000 anos encontradas na América do Sul. A autora lembra que tatuagens são comumente utilizadas para indicar ritos de passagem, marcas tribais e *status* social. As marcas, todavia, apenas são entendidas no contexto: “o sentido de cada marca será dado em função de seu significado cultural, que pode mudar de lugar para lugar” (BERGER, 2009, p. 67). Para a autora, a tatuagem toma o corpo como registro de escrita, trata-se de uma pele social na qual se podem ler significados. Até o fim do século XIX, as tatuagens eram uma estratégia usada na condenação de prisioneiros: marcar o corpo a ferro e brasa era a forma encontrada para que a falta cometida pelo condenado fosse para sempre lembrada e visível. Nesse sentido, afirma Berger, tratava-se de “[...] uma arte quantitativa do sofrimento, cuja produção era regulada socialmente” (BERGER, 2009, p. 76).

No mesmo sentido, Foucault (1978), ao debruçar-se sobre os mecanismos de controle e punição, lembra da relação entre a tatuagem e o prisioneiro:

Em relação à vítima, deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima, o suplício, mesmo se tem por função purgar o crime, não reconcilia; traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não se deve apagar. (FOUCAULT, 1978, p. 31)

Sobre a relação entre tatuagens e prisioneiros, Noemi destaca:

Os presos se comunicam pelas suas tatuagens. Entre religiosos, de qualquer crença, a tatuagem tem valor sacrificial, como uma entrega do corpo a alguma divindade. A dor é necessária, não como algo inevitável, mas como parte do processo de sacrifício. (p. 171)

A tatuagem no campo de concentração não se trata, claramente, de um sacrifício ou rito. De modo bastante pragmático, ela era apenas a forma de numerar os prisioneiros. De certo modo, essas reflexões que aproximam as tatuagens da ideia de eterna punição vão ao encontro do conto kafkiano *Na colônia penal* (2011).

No texto, o prisioneiro tem o corpo severamente marcado por uma máquina diante de uma multidão que se aglomera para apreciar o sofrimento do sujeito. Berger (2009) lembra que as tatuagens, nessa acepção, foram usadas no Brasil durante a escravatura como forma de identificação dos escravos, ao passo que nos Estados Unidos os escravos que tentavam fugir eram tatuados. Quanto ao holocausto, a autora relata:

Em viagem a Israel, a pesquisadora, enquanto via fotografias de sobreviventes de um campo de concentração, foi interpelada por uma senhora que, com orgulho, mostrava sua cicatriz e dizia que nunca a retiraria, pois ela servia de memória e de alerta para as futuras gerações. (BERGER, 2009, p. 77)

Assim como Lili, a senhora entrevistada por Berger (2009) opta por não remover a tatuagem. A questão que se destaca é: por que Lili adota um comportamento em que evita falar sobre a guerra ao mesmo tempo em que faz questão de que a tatuagem, uma marca corporificada disso, permaneça? A tatuagem comunica por si só. Diferentemente do sujeito, que precisa evocar a lembrança do fato para que ele seja narrado, a tatuagem comunica o tempo todo. Ela é a inscrição no corpo a qual permanecerá além da memória.

Seguindo essa linha de raciocínio que indica que Lili comunicava por outros meios, há que se ressaltar a relação frequentemente estabelecida entre judeus e ganhos financeiros. Segundo Noemi, o dinheiro foi a linguagem utilizada pelos judeus no esforço de recomeçar a vida depois da guerra:

Como os judeus sobreviventes não tinham profissão nem formação no Brasil – e nos outros países para os quais imigraram –, não sabiam falar a língua, não conheciam os hábitos, eles, como muitos outros imigrantes de outras origens, adotaram a linguagem do dinheiro. Essa era sua maior possibilidade de inserção e de recuperação do sentido de humanidade perdido. O dinheiro era – e talvez ainda seja – sua memória. (p. 134)

A concepção de dinheiro enquanto linguagem alimenta o senso comum que, geralmente, associa judeus à imagem de bons negociadores, sujeitos que prosperam financeiramente. Quanto a isso, Atalli (2010) esclarece, apontando as diferenças de comportamento entre judeus e cristãos ao lidarem com dinheiro:

Paralelamente, crescem as diferenças entre as duas doutrinas econômicas. Numa e noutra, acredita-se nas virtudes da caridade, da justiça e da oferenda. Mas, para os judeus, é desejável ser rico, ao passo que, para os cristãos, é recomendável ser pobre. Para uns, a riqueza é um meio de melhor servir a Deus; para os outros, ela só pode ser nociva à salvação. Para uns, o dinheiro pode ser um instrumento do bem; para os outros, os efeitos são desastrosos. Para uns, todos podem usufruir do dinheiro bem ganho; para os outros, ele não deve ser acumulado em nossas mãos. Para uns, morrer rico é uma bênção, desde que o dinheiro tenha sido adquirido com moralidade e que a pessoa tenha cumprido todos os seus deveres em relação aos pobres da comunidade; para os outros, morrer pobre é a condição necessária da salvação. Assim, Mateus relata esta afirmação de Jesus: “E vos digo ainda: é mais fácil um camelo entrar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no Reino de Deus”. E Lucas, embora conclua a parábola do administrador infiel com a frase ambígua (“E eu vos digo: fazei amigos com o Dinheiro da iniquidade” [16, 9]), com isso reconhecendo a força do dinheiro, logo acrescenta: “Fazei o bem e emprestai sem esperar coisa alguma em troca”. (ATALLI, 2010, não paginado)

Assim, percebe-se que na cultura judaica o poder financeiro está longe de ser visto como algo impróprio, embora a caridade seja uma das virtudes consideradas. Pelo contrário, o poder monetário, desde que moralmente adquirido, é uma forma de servir a Deus. Logo, nessa cultura, não há mérito a ser encontrado em uma vida franciscana. Atalli (2010) prossegue afirmando que, para judeus, não é imoral acumular fortuna por meio da cobrança de juros, visto que o dinheiro é considerado uma riqueza fértil. Para cristãos, assim como para Aristóteles, o dinheiro é uma riqueza estéril, já que nada além do que foi criado por Deus é fértil, daí a natureza de pecado mortal que o ato de cobrar juros assume.

Conforme Stecher (1995), o dinheiro é capaz de estabelecer relações entre os indivíduos de modo a suprimir a personalidade deles. Se em sociedades pré-monetárias o indivíduo dependia do suporte do grupo para a subsistência, com o advento do dinheiro, ele passou a carregar consigo o direito a esse apoio. Para o autor, o dinheiro constrói relações que podem substituir as relações interpessoais, estabelecendo uma economia baseada na troca, e não na produção, contrapondo-se à visão marxista. Essa concepção de Stecher (1995) vai ao encontro do que é exposto por Noemi. Segundo a autora, os judeus que vieram para o Brasil não podiam exercer sua profissão original e desconheciam o idioma, bem como os hábitos do novo país. Nesse cenário, o poder financeiro, continua a autora, funcionou como forma de inseri-los socialmente, resgatando a humanidade perdida na guerra. Em outras palavras, frente à impossibilidade de estabelecer relações

interpessoais, uma vez que os elementos que garantem pertença ao grupo – como língua e costumes, não eram contemplados –, o dinheiro foi usado como substância que podia preencher esse vazio. Daí seu uso enquanto linguagem: ao ocupar o lugar deixado pela língua e pelos hábitos culturais, ele passou a ser o elemento responsável pelas trocas. Onde poderia haver trocas simbólicas, havia trocas de outra natureza, mas que garantiam, de certo modo, a inserção no grupo.

Nesse contexto em que algo é comunicado de diferentes maneiras, lançando-se mão de outras formas de linguagem que não a essência linguística, o próprio sujeito é capaz de se dar conta de sua dificuldade em narrar, em comunicar, conforme um trecho do diário de Lili:

Não me falta nada; não desejo nada mais belo; tudo me agrada tanto. Mas o que carrego dentro do coração... *Por que não posso contar aos meus queridos a minha alegria, as minhas experiências?* Como eles ficariam contentes, certamente desejariam isso... (p. 67, grifos meus)

O modalizador *poder* indica, de forma geral, diferentes possibilidades de significado. Conforme Neves (2000), é possível que esse verbo apresente significado de raiz, ou epistêmico, quando ele é utilizado para expressar capacidade ou habilidade ou, ainda, permissão. Há também o significado impessoal, que empresta ao verbo o sentido de possibilidade. É na primeira categoria que parece se enquadrar o trecho grifado acima, com o verbo *poder* sendo utilizado para denotar capacidade ou habilidade; ou, no trecho em questão, a falta dela: ao questionar por que não pode contar suas experiências, Lili não está se perguntando por que não tem permissão para contá-las, mas está a se questionar por que não consegue, por que lhe falta a capacidade para isso.

De acordo com Gagnebin (2013), a produção artística depois de Auschwitz – e aqui amplia-se esse conceito de produção artística para quaisquer tipos de narrativas – tem a função de rememorar os mortos e prevenir o esquecimento. No mesmo sentido, essa produção traz para si a tarefa de representar um sofrimento “[...] sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos” (2013, p. 104). A autora prossegue afirmando que essa estética do irrepresentável ou do indizível está constantemente presente nas pesquisas que se debruçam sobre os campos de concentração. Tal estética, explica a autora, situa-se num território fluido que

pertence ao humano, pois homens sofreram com barbáries impostas por outros homens, mas, ao mesmo tempo, situa-se num território escuro, que está além da dignidade humana. Talvez nesse limite entre territórios encontre-se a dificuldade de Lili em narrar o que aconteceu. Em primeiro lugar, como narrar, se ela se encontra em um outro patamar de linguagem que não o da essência linguística? Além disso, como proceder o processo de nomeação de tudo que aconteceu se os fatos transcendem o entendimento humano sobre dignidade? Como nomear uma violência que nunca havia sido presenciada? É essa falta de nomeação que impede não só a Lili, mas a tantos outros sobreviventes de narrar o que houve, porque os eventos extrapolam o que há de humano e caminham nessa região sombria identificada por Gagnebin (2013). Não se pode narrar porque a linguagem, como a acessamos, não dá conta dessa região sombria.

Essa estética do holocausto aproxima-se, de certo modo, a o que é proposto por Lauretis (1994) e Showalter (1994) no que tange à crítica feminista. Lauretis (1994), a fim de explicar onde se situa o discurso feminino, recorre ao cinema. Para a autora, em representações cinematográficas em que a mulher passa por um processo de objetificação, pois não é vista como sujeito do desejo, é natural que a espectadora se identifique contra si própria, ou seja, ela se alinha à personagem feminina e, nesse caso, consente com o processo de coisificação. Em outra hipótese, a espectadora se alinha à câmera, e, desse modo, ao olhar masculino, o que resultará na continuação do processo levantado no primeiro caso. Para Lauretis (1994), deve-se observar o que está no *space off*, ou seja, fora do enquadramento, pois é lá que a mulher poderá se posicionar como sujeito do discurso.

Showalter (1994) aproxima-se muito dessa definição de *space off* ao sugerir que os discursos masculinos e femininos podem ser representados por dois círculos concêntricos. *A priori*, o discurso masculino seria representado pelo círculo maior, que englobaria o círculo menor, o do discurso feminino. Essa representação do discurso feminino sendo abocanhado pelo masculino atende a modelos culturais nos quais o discurso da mulher é plenamente conhecido e dominado pelo homem. A autora sugere uma movimentação de círculos concêntricos para círculos que se interseccionam. Assim, apenas parte do discurso masculino e feminino coincide. Em outras palavras, o discurso feminino é parcialmente acessível ao universo masculino. Há uma parte dele que se situa no que ela chamou de território selvagem: disponível apenas às mulheres. É ali que reside a linguagem

revolucionária responsável pela estética feminista, um *locus* primordialmente feminino.

Assim, de certa maneira, há uma linha comum que atravessa a estética feminista e a estética do holocausto. Em ambos os casos, as narrativas pertencem a campos sociais minoritários e se consagram não no lugar comum da linguagem, mas nesse entre-lugar, seja ele o lado mais sombrio, que vai além da humanidade, seja o *space off* entre a tela, a lente e o espectador, seja o *locus* revolucionário, onde se encontra uma linguagem à qual nem todos têm acesso.

Essa questão, que se refere a eventos cuja representação não encontra lugar na linguagem, é um dos temas de reflexão de Noemi. Conforme a autora, a dor de quem morreu nos campos não se esvai com o desaparecimento do sujeito: ela permanece no sobrevivente. No entanto, prossegue a autora, “[...] ela não tem nome nem lugar e não pode tornar-se histórica” (p. 206), ou seja, a dor não pode ser nomeada porque os eventos que a causaram também não podem. A linguagem como a conhecíamos antes do holocausto estava aquém do que aconteceu naqueles campos. Assim, ao afirmar que essa dor “não tem lugar”, Noemi desvela não só a falta de localização espacial do sujeito que vivencia esse sentimento, mas aponta para a falta de lugar na linguagem, já que essa dor não pode se “tornar histórica”, ou seja, não há lugar conhecido para ela nas narrativas. Tal impossibilidade é reforçada por Noemi adiante, quando ela afirma que “quem ouve a pedra, emudece. Caminha-se com ela, mas não é possível transformá-la em mais nada. Isto também assusta a filha; a possibilidade de que existam coisas que não podem ser contadas” (p. 206). Conforme a autora, quem ouve a pedra, ou seja, quem sofre a barbárie, não é capaz de contá-la em sua plenitude, não é possível transformá-la em mais nada. Em outras palavras, não é possível vertê-la em discurso. Assim, conclui a autora, o medo avança conforme se percebe que muitos eventos não podem ser contados, e conclui: “Nesse registro, a narração do fato é sempre uma tentativa fracassada e medíocre de dar corpo e nome ao nada” (p. 206)⁵. A questão do fato que não encontra representação na narrativa é analisada

⁵ Trecho na íntegra: O outro parte, some, morre, desaparece, mas a dor que se sentiu fica ali. O outro deixa a dor para quem a viveu e ela não tem nome nem lugar e não pode tornar-se histórica. Quem ouve a pedra, emudece. Caminha-se com ela, mas não é possível transformá-la em mais nada. Isto também assusta a filha; a possibilidade de que existam coisas que não podem ser contadas [...] Nesse registro, a narração do fato é sempre uma tentativa fracassada e medíocre de dar corpo e nome ao nada. (p. 206)

por Gagnebin (2013). Para ela, deve-se tomar cuidado para que o horror de Auschwitz não se torne um produto cultural, numa tentativa de tornar representável o que lá aconteceu, o que levantaria um paradoxo, conforme a autora:

Desenha-se, assim, uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. Um paradoxo que estrutura, aliás, as mais lúcidas obras de testemunho sobre a Shoah [...] perpassadas pela necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, pela sua impossibilidade linguística e narrativa. (GAGNEBIN, 2013, p. 106, grifo da autora)

Diante da dicotomia expressa por Gagnebin (2013) entre a necessidade de a narração atuar como um índice de política da memória e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de fazer isso frente à irrepresentabilidade do fato, como chegar a um denominador comum? Aqui, a linguagem literária parece abrir o espaço necessário entre a necessidade de narrar e a dificuldade em representar. A ficção é, portanto, a linguagem que está no *space off*, que adentra o lado sombrio da humanidade para dar representatividade a o que parece não ser possível mimetizar. Acerca disso, Noemi reflete:

David Grossman diz que não pode mais falar uma língua que permita que se articulem as palavras: *eu matei o seu judeu*, como diz o soldado nazista que matou Bruno Schulz. Assim, ele resolve falar uma outra língua, a língua da literatura, a língua louca, a língua errada, a única que permite que se digam os tempos trocados, o artigo feminino antes do substantivo masculino. (p. 118, grifos da autora)

Aqui, deve-se começar com um pequeno adendo acerca de David Grossman. A passagem a que Noemi se refere provém da obra *Ver: amor*, lançada em 2007 por esse que é um autor pertencente à segunda geração pós-Shoah. Em uma entrevista lembrada por Waldman (2009), David Grossman relata que essa obra teve início quando ele ouviu de um leitor polonês que era evidente a influência de Bruno Schulz em seu primeiro livro:

Eu era um escritor jovem, educado, e não quis argumentar com ele. Mas até aquele momento eu sequer tinha ouvido o nome Bruno Schulz [...] naquela mesma noite eu encontrei uma cópia do livro na casa de um amigo, peguei-o emprestado e li. Li o livro inteiro sem saber nada a respeito do escritor. Eu o li como alguém lê uma carta

de um irmão perdido [...] e então eu cheguei ao fim do livro e li o epílogo escrito pelo falecido Yoram Bronowski e ali soube, pela primeira vez, a história da morte de Bruno Schulz [...] um oficial da SS no gueto de Drohobycz utilizava Schulz como seu serviçal, e o fez decorar as paredes de sua casa [...] aquele oficial brigou com um outro por causa de jogo. Por acaso o segundo oficial encontrou Schulz na rua e atirou nele para se vingar do “proprietário” de Schulz. Conta-se que o assassino anunciou depois ao outro oficial: “Matei o seu judeu”. Ao que o outro respondeu que faria o mesmo com o judeu do inimigo [...] Escrevi *Ver: amor*, entre outras razões, para vingar o assassinato de Bruno Schulz. (WALDMAN, 2009, p. 76-77)

A língua da literatura da qual David Grossman lança mão é, segundo Noemi, a “língua louca” que vai na contramão da barbárie do campo de concentração e que, por isso mesmo, mostra-se como terreno de representação para o que aconteceu. Usar-se da linguagem literária é também uma forma de resistência e desafio às políticas de extermínio da Shoah. Representar os fatos em uma linguagem maleável, flexível, que não atende às normas, pois se constitui em outro espaço que não o da língua normativa, é mostrar resistência. Sobreviver para narrar o horror em uma linguagem que não aquela dura do campo de concentração sinaliza a política de resistência:

Em contraposição à língua da literatura, não existe língua mais ordenada do que a do campo de concentração. Lá, a língua chegou ao nível mais apurado, organizado, o nível mais eficiente de comunicação. Lá, a gramática nunca sofreu sequestros, experimentações, torções. Era correta, perfeita, para que o mal pudesse ser técnica e habilmente perpetrado. (p. 118)

Nesse trecho, Noemi associa a precisão da língua ao nível da técnica empregada na barbárie, como se a língua utilizada no campo de concentração refletisse a técnica alemã usada para se levar a cabo a solução final. Mignolo (1992), ao debruçar-se sobre a análise do papel da língua no processo de colonização do Novo Mundo, aponta que sistemas como alfabeto e escrita estiveram intimamente ligados ao controle político e social desses territórios, pois se buscava a aniquilação da língua nativa do dominado e, com isso, o apagamento dos laços de pertença cultural, o que facilitava o processo de dominação. Embora no campo de concentração não se tratasse do domínio de uma língua em detrimento da outra, como apontado por Mignolo (1992) no que diz respeito à *Castilian language*, tratava-se do uso da língua como imposição da racionalidade, aqui entendida como um tipo

de ação que implica controle – seja ele político ou ideológico – exercido por meio de um domínio metódico e calculado (HABERMAS, 1975).

É essa presença constante do método que Noemi vê refletida na língua usada pelos oficiais alemães. Há que se ressaltar que o campo de concentração reunia judeus de diferentes nacionalidades. Desse modo, é bastante razoável supor que nem todos os prisioneiros compreendessem alemão. No entanto, isso não aparece no diário de Lili como um problema ou uma dificuldade que a fizesse não compreender o que estava sendo dito. Supõe-se que a língua era usada como forma de domínio de modo tão eficiente que era apenas esse controle que ela comunicava, independentemente da ordem que estivesse sendo proferida em alemão. A racionalidade que se deixa ver na língua, ensina Habermas (1975), utiliza técnicas as quais projetam o que a sociedade e seus interesses dominantes têm como propósito. Assim, nasce a legitimação do domínio, o qual se expressa, preponderantemente, pela privatização do tempo livre dos sujeitos. A dominação, segundo essa perspectiva, não se dá pela tecnologia, mas como uma forma de tecnologia, o que empresta à barbárie uma dimensão até então não atingida.

Para Noemi, a relação entre a língua utilizada no campo e a ordem lá imposta revela-se logo na entrada de Auschwitz, onde é possível ler “O trabalho liberta”, o que sintetiza um regime totalitário que infunde a ideia de trabalho à noção de liberdade: “Todos os regimes ditatoriais fundem indissolavelmente a ideia de trabalho à ideia de liberdade” (p. 210). Conforme a autora, nos portões do campo lê-se que a liberdade não pode ser encontrada fora do trabalho, e ela não está naquilo que se consegue trabalhando, mas na ação de trabalhar em si. No campo, liberdade e trabalho se equiparam, como se a linguagem autorizasse a barbárie ou, mais que isso, a legitimasse. Isso porque, segundo essa perspectiva, aquele que aprisiona também proporciona a liberdade, “é como se o carrasco dissesse: você só se libertará de mim se trabalhar para mim. Quanto mais prisioneiro você for, ou, quanto mais trabalhar, mais livre será” (p. 210). A partir da entrada do campo, a língua alemã transforma-se em linguagem da barbárie – não se trata apenas da língua falada pelos oficiais, mas de outros signos que passam, também, a comunicar a violência, daí o conceito de linguagem.

Para que a barbárie seja plenamente instalada, há de ser valer da tomada de outros campos e produtos simbólicos cujos valores originais, uma vez subvertidos, passam a atender à agenda em questão. É por isso que Noemi aborda questões

como a simbologia da bandeira, do hino e dos *slogans* que propagandeavam a ideologia nazista:

A bandeira vale mais que a ordem. A linguagem dos hinos, dos comícios, das palavras de ordem, dos slogans, é sempre a linguagem da entrega aos objetos, aos fetiches que substituem e valem mais do que os homens. Uma bandeira vale mais do que uma vida, uma história, uma família, uma experiência. Ela é grandiosa, coletiva, simbólica. (p. 211)

Aqui temos a construção de uma ideologia em que a vida do indivíduo não tem valor perante a manutenção dos princípios do nacionalismo, que ganham representação na bandeira. Uma bandeira, apontam Chevalier e Gheerbrandt (1986), é símbolo de reunião e também o emblema do chefe supremo. Além disso, ela é um signo de guerra, acionado quando são necessárias ações que visem à detenção de consequências maléficas. Dentro da linguagem nazista, a bandeira está acima do indivíduo porque o sujeito não tem validade por si só: ele é constitutivo do sistema. Do mesmo modo que a bandeira apaga a individualidade, ela atua como signo de oposição, ou seja, todos aqueles que não corresponderem ao que ela simboliza, devem ser exterminados. Assim, hastear uma bandeira nazista é prolongar a língua do campo de concentração e transformá-la em linguagem que homogeneíza aqueles que partilham desse sistema e exclui todos os outros, que passam a ser vistos como inimigos a serem combatidos. Soares (2009), ao analisar a disseminação da ideologia nazista em uma colônia alemã no Brasil entre os anos de 1923 e 1945, aponta a lealdade à suástica como forma de manutenção dos ideários nazistas: “Assim cumprimos, no futuro, nosso dever com melhor sabedoria e consciência, nos reuniremos em volta da bandeira com a suástica, pois ela é a nova do 3º *Reich*, e seremos leais ao *Führer* e a nossa bandeira”⁶. Desse modo, além da língua usada no campo de concentração, o holocausto foi palco de um sistema de linguagem que, por meio de diferentes signos, comunicou a barbárie, como reflete Noemi ao afirmar que o medo se instalava na língua, mas ia além dela, ganhando um território inteiro de linguagem:

Mas que diferença isso faz, se, mesmo não fazendo aquilo, o prisioneiro também será punido? Para que prestar atenção? Para

⁶ Relatório sobre a construção do novo prédio escolar da colônia alemã de Presidente Venceslau – 1934.

que advertir? Como é difícil entender a lógica do medo que se instala na linguagem, o porquê da linguagem recrudescer um medo que está *além e aquém* dela. (p. 181, grifos meus)

Um dos pontos mencionados por Noemi, ainda dentro das questões pertinentes à linguagem do campo de concentração, é a primazia pela organização. Max Weber (2009) caracteriza a organização como a adequada distribuição dos poderes de mando, elemento essencial nos processos de dominação. Se o campo de concentração funcionava de modo organizado dentro dos parâmetros nazistas, era porque cada sujeito lá empregado era ciente de suas tarefas. Esses sujeitos, cumpridores de suas funções foram cruciais para o funcionamento do campo. Acerca disso, Weber (2009) observa:

Determinado círculo de pessoas, habituados a obedecer às ordens de líderes e interessadas pessoalmente na conservação da dominação, por participarem desta e de suas vantagens, se mantêm permanentemente disponíveis e repartem internamente aqueles poderes de mando e de coação que servem para conservar a dominação (“organização”). (WEBER, 2009, p. 196)

Conforme Weber (2009), esses sujeitos, responsáveis pela manutenção da organização, trabalham a favor da coação do Estado: “a todas as demais associações ou pessoas individuais somente se atribui o direito de exercer coação física na medida em que o Estado permita” (WEBER, 2009, p. 525-526). É a partir da realização da coação, essencial para a manutenção da ordem, que o poder se legitima e se consolida, valendo-se, para isso, de justificativas internas que compreendem a autoridade do eterno ontem, ou seja, a perpetuação de uma tradição, o dom da graça pessoal, ou o carisma daquele que simboliza o poder, e a legalidade, que atende à manutenção dos estatutos legais que interessam ao grupo dominante.

No campo, vê-se que os alemães eram tão loucamente organizados, que acabaram, por isso, deixando rastros de absolutamente tudo que faziam: quantos dentes de ouro tinham sido arrancados das pessoas a cada dia; quanto dinheiro tinham arrecadado com roubos; quanto cabelo tinha sido acumulado para mandar para uma fábrica de fios. (p. 121)

Essa organização, que é elemento diretamente relacionado ao poder arbitrário, é percebida por Noemi à medida em que a mãe prima exatamente pelo oposto:

Talvez seja por isso, mesmo que indiretamente, que tanto ela quanto todas as filhas primem por uma desorganização que beira o infantilismo. Há uma resistência orgulhosa e deliberada à organização. [...] A ordem, a burocracia, são meios que não levam a fins. Meios que servem a si próprios. Uma linguagem que gira eternamente em falso, em torno de si mesma, sugando os homens, as instituições, os valores, as possibilidades. É uma mediação infinita, que se autoalimenta e cria uma ilusão de conteúdo, quando, na verdade, não passa de exigência para um conteúdo eventual. Uma língua sem significado, só significante vazio. (p. 121)

Weber (2009) lembra que a burocracia é uma característica do Estado moderno e, segundo o autor, quanto mais moderna a máquina estatal, mais a burocracia avança sobre ela, sempre anonimamente. Segundo o autor, a burocracia organiza-se sob três pilares: há uma distribuição fixa das atividades; os poderes de mando também são fixamente distribuídos e as formas de coação do Estado são delimitadas por regras; e, para que esses dois primeiros itens sejam plenamente cumpridos, criam-se planejamentos que contam com pessoas qualificadas para sua execução. Em *O castelo* (2008), Kafka representa um universo consumido pela burocracia: na narrativa, o protagonista é um agrimensur que não consegue medir a realidade, tal é o tom de absurdo que tudo vai tomando conforme as ações avançam. O livro representa, entre outras reflexões, a ideia de que os mediadores – os sujeitos da burocracia – bloqueiam as ações humanas. A hierarquia estabelecida no romance kafkiano não tem propósito algum, o que remete ao funcionamento do Estado moderno. É essa hierarquia disfuncional que gera uma organização vazia de sentido, cujo único objetivo é combater a anarquia.

Do mesmo modo que Kafka percebe e representa o vazio de significado na existência de hierarquias que regem as ações humanas, Noemi percebe o vazio da linguagem que rege a organização e a burocracia dos campos de concentração. Ao afirmar que lá é o local do significante vazio, sem significado, ela aponta o fato de que as engrenagens da burocracia e da organização estatal (aqui se entendendo que o holocausto prevaleceu em um contexto em que partido e estado se igualavam) esvaziam o significado das ações, o que faz com que isso transpareça na linguagem, à medida em que esta comunica a realidade à sua volta. Levar uma vida

desorganizada era, para Lili, o modo de quebrar a organização burocrática, a forma de buscar a anarquia que esse sistema que a dominou tanto quis combater.

É talvez em razão dessa busca pela não hierarquia que ela tenha tido dificuldades, de certa maneira, em exercer alguns papéis que, via de regra, são esperados de uma mãe, pelo menos conforme Noemi:

Ela nunca se esmerou em ensinar princípios mínimos de higiene e autocuidado às filhas. [...] Talvez porque achasse que essas coisas não precisam ser ensinadas; são inatas. [...] Nunca falou sobre menstruação com elas. Também nunca falou de sexo. Descobriram tudo sozinhas. Um misto de timidez, falta de jeito, falta de preparo, mas, também, uma ideia de que tudo se aprende por conta própria; que não é necessário que ninguém diga, ensine, repita. As coisas se aprendem. (p. 124)

Para Lili, as coisas se aprendem, ou seja, não há necessidade de se estabelecer uma organização na qual um dos sujeitos ensina enquanto o outro ouve ou observa. Em termos de linguagem, pode-se dizer que as coisas se aprendem à medida que comunicam seu significado. Esse é o ponto em que Lili se situa nesse local místico da linguagem em que os significados são apreendidos como que por um *insight*, um momento de realização, conforme proposto por Benjamin. É essa relação peculiar entre a mãe e a linguagem que Noemi percebe:

Ele [o futuro] é certo quando não existe, quando a palavra é a força maior com que se pode contar. Nesse caso, a palavra é criadora de um mundo. Daí a relação também mágica que ela mesma tem com as palavras, tanto em húngaro como em iugoslavo e até em português. Ela não as conhece direito e não faz muita força para dominá-las ou compreendê-las. Parte de sua relação com a linguagem pertence a um domínio ainda mágico, como se as palavras tivessem um poder e uma existência particular e autônoma que ela tivesse que alcançar. Ela não se sente à altura do lugar onde moram as palavras; fala o que sai pela boca, com medo de que não esteja certo. (p. 102)

Esse trecho permite uma retomada dos conceitos abordados até aqui. Para Lili, a palavra é uma força responsável pela criação, de modo que não é possível dominá-la. Em termos de linguagem, pode-se dizer que a palavra cria à medida que nomeia, e esse processo de nomeação não é arbitrário, daí a impossibilidade de dominá-lo. Ao homem é dado o dom da linguagem, o que o eleva acima da natureza. Lili não se sente assim: se ela parece não alcançar as palavras, ela situa a

si mesma no patamar da natureza, que comunica, mas por meio de outras linguagens indisponíveis ao homem. Se o processo de animalização da agenda nazista inicia com a perda da privacidade, da liberdade e do direito sobre o corpo, ele atinge seu ápice aqui, quando um sujeito pensa não estar mais ao alcance da língua, que é o que o diferencia da natureza. A perda da linguagem completa o ciclo da barbárie, e é essa perda que materializa de forma mais clara a pobreza de experiências.

No entanto, se em *O que os cegos estão sonhando?* (2012) pode-se ver esse ciclo da barbárie, o livro, por si só, é, paradoxalmente, a quebra desse circuito: ele é a ruptura da política de ausência de linguagem do prisioneiro no campo e é, de certo modo, uma ferramenta, já que a narrativa coloca o sujeito de volta à altura das palavras, como lembrou Noemi, distanciando-o da esfera da natureza, que comunica por outros meios miméticos que não a língua escrita. Lili não poderia ter escrito o diário no campo. Não só pela falta de meios materiais para isso, como papel e lápis, mas também porque, no campo de concentração, a única linguagem que tem espaço é a da barbárie, não há lugar para a linguagem do prisioneiro, que deve guardá-la para depois, quando for possível retomar sua posição de sujeito.

De certo modo, a relação mágico-mítica entre Lili e a linguagem lembra muito o que se estabelece no conto *Duas Palavras*, de Isabel Allende (2001). Na narrativa da autora chilena, Beliza Crepusculario é uma viajante que ganha a vida vendendo versos, escrevendo cartas, levando notícias. A depender da quantia gasta, ela dá ao cliente uma palavra secreta. Ao deparar-se com um cliente que quer utilizar de seus serviços a fim de ascender na carreira política, ela acaba presenteando-o com duas palavras. Essas palavras, que nunca chegam ao leitor, pois comunicam apenas ao cliente, mostram-se, no conto, como fonte de vida e morte, tamanha é a força carregada por elas. Para Lili, a palavra também é força, criação, de forma que, para ela, deve-se alcançar essa força para que se possa ter acesso à linguagem.

Nesta seção, procurou-se abordar de que forma outras linguagens comunicavam no campo de concentração e, para isso, partiu-se do pressuposto de que a linguagem da barbárie apresenta várias facetas: as palavras que não comunicam, vazias de significado; a linguagem do campo de concentração, que é representação da ordem e do domínio lá estabelecidos; a dificuldade em representar eventos que estão além da linguagem como a entendemos. Dando continuidade a

isso, o próximo subcapítulo ocupar-se-á de outros aspectos da barbárie: a fome e a animalização.

5.2 DIGNIDADE E SOBREVIVÊNCIA: A FOME E A ANIMALIZAÇÃO NO CAMPO DE CONCENTRAÇÃO

De acordo com o dicionário, animalizar significa “converter em substância própria para a nutrição ou o sustento do animal” ou, ainda, “tornar-se animal ou animalesco” (PRIBERAM, 2018, não paginado). Do verbo, deriva o substantivo *animalização* que, ainda segundo o dicionário, indica “atribuição de características, atitudes ou comportamentos próprios de animais a seres racionais” (PRIBERAM, 2018, s.p.). De forma geral, animalizar significa rebaixar o sujeito ou reduzi-lo a seus instintos. Na literatura, esse é um processo correntemente visto. O período naturalista, por exemplo, em vigor no século XIX, utilizou-se do zoomorfismo como um recurso por meio do qual era possível representar o homem e a sociedade. Em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, o espaço que dá nome ao romance é um organismo vivo e os sujeitos que ali habitam são representados de modo a terem seus instintos exacerbados, num apagamento de racionalidade.

Em *Vidas Secas* (2011), de Graciliano Ramos, o processo atinge diversos personagens: Fabiano, Sinhá Vitória e os filhos – não nomeados – habitam o terreno da animalização. No romance sobre os retirantes, a família ainda está no nível espiritual da linguagem, como caracterizado por Walter Benjamin. Exceto por um momento de iluminação, também dentro dos moldes de Walter Benjamin, em que Fabiano é capaz de compreender uma ilação feita pela esposa, a linguagem deles é rude, pouco comunica, o que justifica, ao lado de outros fatores trazidos pelo romance, a animalização na representação das personagens: “Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia” (RAMOS, 2011, p. 24). A animalização é reforçada pela falta de acesso à linguagem: “Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... [...]” (RAMOS, 2011, p. 36). Essa fronteira entre linguagem espiritual e linguagem verbal só é cruzada por Fabiano no capítulo *O mundo coberto de penas*. Nesse trecho, Sinhá Vitória, ao observar as

aves bebendo água, afirma que as arriboções matam o gado. A princípio, a frase não faz sentido para Fabiano, pois aves tão pequenas não poderiam matar animais tão grandes. É quando o entendimento acontece que ele atinge o ápice de sua humanidade, o que o deixa perplexo:

Como é que sinhá Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arriboções bebiam a água. Bem. O gado curtia a sede e morria. Muito bem. As arriboções matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas sinhá Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade. Riu-se encantado com a esperteza de sinhá Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. (RAMOS, 2011, p. 110)

Por outro lado, a cachorra Baleia, que é nomeada, ao contrário dos meninos, é capaz de tecer grandes reflexões, que chegam ao leitor por meio do narrador, como nesta cena em que é sacrificada. Na iminência da morte, ela delira acerca de seus afazeres e da família:

Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçuarana deviam andar pelas ribanceiras, rondas as moitas afastadas. (RAMOS, 2011, p. 90)

Germinal (2006), de Émile Zola, uma das obras mais marcantes da estética naturalista, situa sua ação na França durante uma greve desencadeada em razão da diminuição de salários nas minas. O livro traz a representação do princípio da organização sindical enquanto estrutura política, da formação da classe operária e das tensões entre as classes além de expor aspectos pertinentes às condições de vida nas minas. No romance francês, a animalização também aparece como recurso de composição das personagens. Em *Germinal*, a redução das personagens não tem como princípio a falta de acesso à linguagem, mas as péssimas condições de trabalho, bem como a luta pelo alimento e, por conseguinte, pela sobrevivência, diferentemente de *Vidas Secas* (2011):

No elevador que o levava para cima, amontoado com mais quatro, Etienne resolveu voltar ao seu andarilhar faminto pelas estradas. Melhor seria morrer lá mesmo do que voltar ao fundo daquele inferno, onde nem sequer conseguia ganhar o suficiente para o pão.

Catherine, encurralada acima dele, não mais estava ali, a seu lado, entorpecendo-o com o seu calor. Sim, era melhor que nem pensasse mais nessas bobagens, que se fosse... Sendo mais instruído que eles, não podia sentir essa resignação de rebanho, e acabaria por estrangular um chefe qualquer. (ZOLA, 2006, p. 60)

Na literatura sobre a Shoah, a animalização é constantemente referenciada. Ao contrário das obras acima mencionadas, na literatura de guerra, esse foi um processo vivido *in loco* pelas personagens, e fazia parte do processo de aniquilação. Nessa modalidade de literatura, a animalização não constitui um recurso estilístico ou meio de representação do qual o autor lança mão. Ao descreverem a si mesmos como animais ou como sujeitos vivendo em condições animais, os sobreviventes o fazem não como mostra de resignação em relação à situação, mas com o objetivo de mostrar que a solução final passava por várias etapas até a chegada à câmara de gás. Reduzir os sujeitos a seres bestiais, dotados apenas de instintos básicos, aniquilando suas identidades, consistia apenas em uma dessas etapas. Entretanto, mesmo em tais condições, os relatos de sobreviventes a que hoje se tem acesso mostram que a humanidade pode ser recuperada, que a identidade não é de todo destruída, mas encolhe-se e preserva-se a fim de emergir no momento certo, mais seguro, muitas vezes através da escrita. Primo Levi, ao relatar o que presenciou no campo, afirma que é necessário resistir à animalização para poder relatar:

[...] o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este, pode-se sobreviver, para relatar a verdade para dar nosso depoimento; e para viver, é essencial esforçar-nos por salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização. (1998, p. 39)

Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), esse processo de animalização aparece em uma tríade: animalização/fome/dignidade. O diário de Lili faz menções seguidas à fome, sempre presente no campo de concentração. Na chegada a Auschwitz, em 4 de junho de 1944, Lili descreve três aspectos importantes no que tange ao funcionamento do campo. O primeiro deles é a divisão dos prisioneiros logo após a chegada dos vagões. Nesse trecho, ela lembra que adentrou o campo ao lado da mãe, do pai, do irmão, de uma prima de quatro anos e de um primo de oito anos. É aqui que ela vê a mãe pela última vez:

Quando chegamos mais perto, mamãe escondeu-me debaixo do casaco dela, que ela ainda possuía, tentando evitar que nos separassem. Chegamos até o primeiro alemão. Mandou-nos ir para a esquerda. Um outro nos examinou e nos deixou passar. Mas o terceiro ordenou que eu fosse para o lado direito. (p. 16)

A seguir, ela relata que reencontra o pai e o irmão quando entraram no campo após a meia-noite, mas não pôde falar com eles. O irmão, ela voltaria a ver depois da guerra; o pai ela avistou pela última vez ali, na entrada de Auschwitz. Após serem acomodadas em seus blocos, Lili lembra que receberam as regras de funcionamento do campo: deveriam levantar-se às três da madrugada, ir e voltar do banheiro em fila formada por cinco prisioneiras. A contagem seria feita duas horas depois do despertar e o café da manhã servido às seis horas. Nesse trecho, há a primeira menção à política de fome do campo: “Ao anoitecer, às seis da tarde, seria distribuído o jantar: duzentos gramas de pão, sopa e uma colher de margarina [...] No primeiro dia, não comi nada. Nem no segundo. Mas depois, precisava. Eu tinha fome” (p. 18).

Refeições são rituais importantes em diversas religiões. No Cristianismo, a última ceia marca a partilha de Cristo com aqueles a quem era próximo. Todavia, essa não é uma tradição que surgiu com o Cristianismo: a Páscoa judaica lembra a saída de seu povo do Egito por meio de uma celebração ao redor da mesa, tendo como prato principal um cordeiro ou cabrito. Na tradição cristã, é em torno do alimento que se dão alguns dos milagres representados na Bíblia: Jesus multiplica os pães e depois da ressurreição é à mesa que dois de seus discípulos o reconhecem. Os muçulmanos assinalam o fim do Ramadan, mês de jejum e purificação, com uma refeição festiva. De maneira geral, o ato de comer junto simboliza união, partilha e congraçamento. Para Lili, a princípio, não comer poderia parecer um ato de resistência, significava não partilhar, não compactuar com aquilo. Contudo, ela percebeu que, ali, o alimento era combustível para sobrevivência. Ele perdia, como quase todo o restante, seu valor simbólico. Sobreviver era o maior ato de rebeldia que ela poderia cometer.

A fome também assume importante papel no estabelecimento da solidariedade dentro do campo:

Tínhamos muitos conhecidos que passavam fome. Não podíamos ficar, inertes, vendo isso [...] Uma vez que os nossos conhecidos não estavam em nosso campo, eu tinha de entregar tudo pela cerca

elétrica. Isso era muito perigoso e apenas eu tinha a coragem de fazê-lo [...] Mas eu não temia, não tinha medo da morte [...]. (p. 22)

Dentro de um campo de concentração, a fome poderia ser uma das sensações que mais despertam a noção de individualidade, no sentido de que aponta para a necessidade de sobrevivência, o que faria o sujeito escolher a si, atender à sua necessidade em detrimento ao outro. No entanto, para Lili, isso não acontece. Ela estabelece uma rede de solidariedade dentro do campo que tem como um dos fios condutores a alimentação: “Com sorte, em três semanas, engordou uns cinco quilos e a malária foi curada. Estava tão grato que dizia que nem sabia como poderia me agradecer” (p. 27).

Essa ação em razão do outro não se resume à alimentação, o que pode ser ilustrado pelo episódio da pedra, o qual teve uma porção de alimento como fator desencadeador e é um dos mais marcantes da obra. Uma das primas havia roubado uma porção de margarina da cozinha. O oficial nazista, ao descobrir o furto, ameaçou as quatro meninas que trabalhavam na cozinha, alegando que, se a culpada não se apresentasse, todas seriam encaminhadas para o crematório. Lili assumiu a culpa, mesmo que ausente da cozinha no momento do furto. Na entrada de 2 de agosto, ela relata:

Corri direto para dizer à alemã que eu era a culpada. Mas, no fundo, nem sabia bem do que se tratava de fato. Quando as outras garotas viram o que estava disposta a fazer, apanharam-me e não quiseram me largar, pois sabiam que aquilo significava a morte. Eu era mais forte que elas, o momento da revista estava próximo. Precisava me apressar. Por que quatro devem pagar, se eles ficariam satisfeitos com uma só? E eu não tinha medo da morte. (p. 23)

Como castigo, o oficial nazista ordenou que Lili se ajoelhasse do lado de fora do prédio da cozinha e segurasse um tijolo acima da cabeça durante duas horas:

Levantei o tijolo até a altura da cabeça, com um esforço enorme, mas não conseguia segurar. Caiu-me sobre a cabeça. Pensei que desmaiaria. Mas fui forte. Tive a visão de que todos estavam passando pela revista, minhas primas inclusive. Lágrimas caíam de meus olhos feito chuva, não porque eu estivesse arrependida do que fiz, mas de dor mesmo. (p. 24)

Noemi estabelece uma relação entre a falta de alimento e a vida ao mencionar a ausência de suicídios entre os prisioneiros: “Mas quase ninguém fazia

isso [suicídio]; havia o próximo pão. Viver, assim, reduz-se praticamente a comer, ou melhor, comer é mais do que viver” (p. 107). No entanto, essa afirmação não explica satisfatoriamente o *modus operandi* adotado pela mãe em Auschwitz, e porque ela continuava determinada lutando pela vida, embora não temesse mais a morte. Dentro do contexto de animalização em que Lili vivia, a resistência dela não vinha apenas da tentativa de assegurar sua própria sobrevivência, mas fluía muito mais do fato de ela não perder o outro de vista. Ser capaz de enxergar o outro em uma situação de morte iminente foi a forma mais eficaz que ela encontrou de preservar sua identidade. Foi o modo de ela anunciar que ali todos ainda eram humanos, apesar da tentativa nazista em negar isso, e que valia a pena lutar por cada um. Esse circuito de solidariedade que inicia com a entrega clandestina de alimentos expande-se e transforma-se em uma das pulsões de vida que foi capaz de salvar Lili. Assim, na fome, ela soube buscar sobrevivência, mas não uma sobrevivência que tivesse em vista apenas a próxima ração, mas que incluísse os demais: “Acostumei-me ao amor de meus pais, e infelizmente o destino me separou deles, mas restou a esperança de que ainda os veria; sofri e por isso quis sobreviver” (p. 85).

Quando em liberdade, já na Suécia, Lili não consegue escapar à emoção que o alimento farto traz à tona: “Eu estava ocupada assim com os meus pensamentos. Um profundo silêncio me interrompeu e me dei conta de que olhos me observavam. Havia percebido que, enquanto eu comia, as lágrimas caíam sem que eu tivesse noção” (p. 52). O acesso ao alimento, além de saciar uma necessidade básica do organismo, representou, a volta à vida em um sentido mais amplo, ainda que não completo. Simbolicamente, as refeições tornam-se ritos de passagem que conduzem a transição de vida entre o campo de concentração e o que está depois da guerra. Antes, era a fome e tudo o que ela representa em termos de aniquilação. A comida, agora, era também aceitação, marca da nova etapa, como ela relata: “Nós que estávamos no navio derramávamos lágrimas de alegria. Vocês nos recebem assim, a nós, que, há oito dias ainda, estávamos sendo espancados; cuspiam em nós, como se fôssemos os mais selvagens dos selvagens; não pode ser verdade” (p. 44).

Se a fome era um dos caminhos da morte em Auschwitz que acabou se transformando em pulsão de vida, no mundo livre o *ethos* de vida era outro. Aqui, a resistência da vida não vinha da busca pelo alimento: “Para mim, comida e descanso já não são tudo” (p. 55), mas começava a se organizar de outro modo, a partir da necessidade de se adequar a um espaço que não era o mesmo de quando

ela foi levada para o campo e, acima de tudo, um espaço onde ela estava sozinha, o que a faz questionar a noção de liberdade: “Não, tudo é momentâneo, o que me adianta a linda paisagem, a natureza romântica, se estou sozinha” (p. 72) e

Depois vieram pessoas da comunidade judaica. Trouxeram-nos uma relação de pessoas da comunidade na Iugoslávia. Todos buscavam os seus. Ouvimos exclamações de alegria daqueles que encontraram os seus; choro daqueles que não encontraram ninguém, como nós, aprisionados. (p. 86)

No campo de concentração, a liberdade estabelecia-se em oposição ao mundo em que ela vivia antes. Liberdade, então, era não estar no campo de concentração. Depois do fim da guerra, a ideia de não estar mais no campo de concentração expande-se e traz junto outras tantas condições: não estar no campo significava poder ir e vir, estar de volta ao lar, estar com aqueles a quem ela queria bem. No momento em que qualquer uma dessas variáveis era posta em jogo, o conceito de liberdade como um todo era abalado, daí a sensação de ela estar fora de Auschwitz, mas não poder gozar da liberdade de forma plena.

Ainda no que tange ao sistema de fome dentro do campo de concentração, vale a pena debruçar-se sobre as reflexões expostas por Noemi. Para a filha, a fome é crucial na estratégia de animalização dos nazistas, pois, segundo a autora, com a falta de alimento esvai-se também a alma do sujeito. Em outras palavras, não há alma a ser considerada, ou identidade, quando o corpo grita por uma necessidade tão básica. No momento em que essa necessidade não é atendida, o sujeito deixa de habitar sua identidade, tornando-se apenas corpo, o que é a ideia central da animalização. Ainda segundo a autora, a animalização era conduzida de tal forma, que a relação causa e consequência era invertida no sistema nazista: os prisioneiros não se comportavam de modo a esperar sempre pelo próximo pão, porque isso era consequência do aprisionamento e da miséria em que viviam. Pelo contrário, a prisão justificava-se como uma resposta a tal comportamento.

O corpo e a alma – que alma? O que é a alma de um prisioneiro faminto, de qualquer pessoa faminta? A fome faz pensar que a alma é simplesmente uma invenção do corpo, para aqueles que estão abastecidos e não precisam pensar em comida – de uma pessoa com fome são uma demanda permanente por comida. Como se os humanos se tornassem parasitas, bactérias enlouquecidas, girando desnecessariamente num vácuo, desesperadas atrás de migalhas, não para viver, mas simplesmente para comê-las. Comer para

comer. Esse processo de animalização reforçava a ideia dos nazistas de que os prisioneiros eram mesmo como animais e os fazia sentir ainda mais ódio por eles. Como se a animalização justificasse a perseguição. (p. 108)

A inanição era um dos elos da corrente na conduta à morte em Auschwitz, um elo que não poderia ser ignorado, pois a solução final não atingiria o efeito desejado se o sujeito não tivesse se submetido a todo o processo: a fome esvaziava o sujeito, era um modo de atacá-lo em sua identidade individual e cultural. Dentro dessa perspectiva, o extermínio na câmara de gás só vinha quando a morte do prisioneiro já tinha, de certa forma, se realizado.

Toda a estratégia nazista de liquidação, de extermínio radical, além do assassinato direto, consistia em produzir fome. A fome é a pior privação, a mais bestial de todas e era ela que sustentava todo o processo paranoico e de extermínio da identidade humana e cultural dos prisioneiros. Não era somente uma dificuldade material e logística de enviar todos para as câmaras de gás; era uma etapa necessária do trabalho de diluição do homem no homem. Os campos de concentração são a fome; mais do que tudo é ela a determinante de todos os outros acontecimentos. (p. 111)

Para Noemi, quem chegava ao extremo do objetivo nazista já não tinha medo, pois o medo ou a prudência são sentimentos típicos do sujeito em sua razão plena. O sujeito que era objeto da solução final já tinha passado pelo processo de animalização, de modo que o medo tinha dado lugar à fome: o sujeito era, em íntegra, fome, e o único medo que o habitava era o de não mais comer: “A animalização deve diminuir tanto o medo, a ponto de suprimi-lo. O homem animalizado quer comer; ele mais quer do que teme alguma coisa. Teme não comer, mas não teme morrer, porque já está morto” (p. 160). Segundo Noemi, a fome é capaz de mudar a ética de uma pessoa, de forma que apenas quem já se encontrou em tal situação tem conhecimento suficiente para afirmar até que ponto o comportamento pode ser alterado. Acerca disso, é proveitoso debruçar-se brevemente sobre a obra *A noite* (2006), de Elie Wiesel.

Eliezer Wiesel, então um jovem de 14 anos, foi deportado da Transilvânia, região à época disputada entre Hungria e Romênia, para o campo de Auschwitz-Birkenau. Ele relatou o período que passou no campo de concentração na obra *A noite* (2006), onde lembra todas as perdas que presenciou: a morte do pai, da fé, de Deus, dos sonhos.

Nunca me esquecerei daquela noite, a primeira noite de campo, que fez minha vida uma noite longa e sete vezes aferrolhada. Nunca me esquecerei daquela fumaça.

Nunca me esquecerei dos rostos das crianças cujos corpos eu vi se transformarem em volutas sob um céu azul e mudo.

Nunca me esquecerei daquelas chamas que consumiram minha fé para sempre. Nunca me esquecerei daquele silêncio noturno que me privou por toda eternidade do desejo de viver.

Nunca me esquecerei daqueles momentos que assassinaram meu Deus, minha alma e meus sonhos, que se tornaram deserto.

Nunca me esquecerei daquilo, mesmo que eu seja condenado a viver tanto tempo quanto o próprio Deus. Nunca. (s.p.)

Ele lembra que, ao final da guerra, cada morte registrada no vagão de um trem não representava mais uma vida que se fora, mas um pão que deveria sobrar. A obra, além de marcar a morte da fé do jovem, foca-se na relação com o pai, também levado para o campo de concentração. Essa relação oscila de um amor incondicional até a indiferença. Ele relata que, por muitas vezes, desejou que o pai, já doente, morresse, pois ele não conseguia mais acompanhar o ritmo de marcha na retirada do campo, e havia, desse modo, transformado-se em um fardo. Essa ideia de livrar-se do pai espreita Elie pela primeira vez quando ele se depara com um rapaz que havia deliberadamente se separado do pai:

Um pensamento terrível passou pela minha cabeça: e se ele quisesse se livrar de seu pai? Ele sentiu que seu pai estava cada vez mais fraco e, acreditando que o fim estava perto, tinha pensado nessa libertação. Libertar-se de um fardo que poderia diminuir a chance de ele próprio sobreviver [...] e, apesar de mim mesmo, uma oração se formava dentro de mim, uma oração para esse Deus que eu já não acreditava. Deus, mestre do universo, dá-me a força para nunca fazer o que o filho do Rabino Eliahu fez. (s.p.)

Ao perder-se do pai, a ideia volta com força para Elie: “Se apenas eu não encontrá-lo! Se eu fosse isento dessa responsabilidade, eu poderia usar toda minha força para lutar pela minha própria sobrevivência, para cuidar só de mim. No mesmo instante, senti vergonha, vergonha de mim mesmo para sempre” (2006, s.p.).

A cena narrada por Elie Wiesel demonstra de que maneira a vida no campo de concentração é capaz de deturpar valores. A fome sobrepõe-se a qualquer sentimento de humanidade, e é aí que o processo de animalização atinge seu ápice. Acerca disso, Noemi tece reflexões:

Ninguém que não esteja passando ou tenha passado fome, tem a mais remota noção do que ela é e dos efeitos que ela provoca no comportamento de um homem, por mais ético que ele seja. Ninguém sabe se a vida, ou, mais absurdamente ainda, os valores de alguém, são mais importantes do que comer, quando não se tem comida. (p. 108)

No processo de animalização ao qual os prisioneiros dos campos de concentração estavam submetidos, a fome era crucial. Contudo, havia outras maneiras através das quais podia-se atingir a dignidade dos sujeitos. Nesse intuito de aniquilar a identidade alheia, retirar qualquer ideia de propriedade, sobre bens materiais ou sobre o próprio corpo, eram estratégias eficazes. Ao descrever as condições dos alojamentos e a ausência de um espaço privado, Lili relembra:

As camas, se posso chamá-las assim, pois eram apenas estruturas de madeira -, umas sobre as outras, de três andares, onde dormíamos doze. Frequentemente acontecia de desabarmos sobre a outra cama. Eu queria sempre ficar no andar mais alto; ali não havia pó e sentia que havia um pouco mais de ar. (p. 18-19)

A cama não indica apenas um local de repouso na tradição judaico-cristã, mas simboliza o corpo: “a cama participa da dupla significação da terra: comunica e absorve a vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 317). Ela está relacionada à regeneração, mas também à morte. Para Lili Jaffe, a perda da cama é também a perda sobre seu corpo, sua individualidade e privacidade. A ausência da cama parece também atuar como divisor que separa a barbárie da civilização. Talvez o esforço para manter a ordem no alojamento e o cuidado com as roupas para evitar infestação na cama derivem dessa noção sobre o limite entre horror e civilidade, embora isso pareça pequeno frente à luta pela sobrevivência.

Entretanto, a simbologia da cama só chega plenamente ao leitor mais adiante, quando Lili Jaffe já está livre na Suécia:

- Senhor, por favor, diga quantas de nós deveremos deitar numa cama? Pergunta risível, mas ele não sorriu. Compreendeu-nos, porque sabia o quanto havíamos sofrido até então. Em voz baixa, e alemão corrente, respondeu: queridas crianças, vocês estão na Suécia, em que cada ser humano tem amor igual pelo outro. Não temos arames à nossa volta [...] há vinte camas e vocês são vinte também. Entrem e durmam bem! (p. 45)

Ao lembrar as condições em que dormia em Braunschweig, Lili relata, na entrada de 15 de janeiro de 1945:

Como chegávamos com os sapatos cheios de lama, pisávamos na palha sobre a qual precisávamos dormir. Uma infinidade de ratos. Cinco de nós dividíamos um só cobertor fino. Algumas dormiam com o vestido que usavam para trabalhar. Nós quatro ficávamos nuas e embrulhávamos os vestidos com papel para colocá-los sob a cabeça. (p. 33)

Para Noemi, a preocupação da mãe com a higiene pessoal foi um dos fatores responsáveis pela sobrevivência, pois permitiu que Lili mantivesse, dentro das condições possíveis, certa dignidade e, assim, não se deixasse animalizar por completo. Noemi situa essa força em manter a dignidade do corpo como pertencente ao território feminino:

Será que as mulheres, por estarem mais habituadas a restrições e hábitos de higiene corporal, mantinham a dignidade mais do que os homens? Como imaginar que ela pode ter entrado em tantos detalhes a ponto de pensar nos piolhos infestando sua roupa, ter paciência e disposição para dormir nua e, o que mais impressiona, ter preocupação de dobrar a roupa? (p. 122)

Apropriar-se do corpo tem sido uma das agendas do movimento feminista desde sua concepção. Longe de qualquer tentativa de politizar suas ações, Lili percebeu que dar conta de sua higiene e de seu corpo era manter sua dignidade, o que era vital para a sobrevivência. Cuidar do corpo era essencial dentro do campo, porque ele era o instrumento de trabalho, o que servia para afastar temporariamente o sujeito da câmara de gás. Então, era comum que prisioneiros escondessem ferimentos, por exemplo, a fim de passar na inspeção de saúde. Na entrada de 27 de outubro de 1944, durante o esvaziamento do campo frente à aproximação dos russos, Lili relembra:

Depois do meio-dia entramos num pavilhão onde seríamos selecionadas nuas. Levantar a mão esquerda, levar o vestido na mão direita – era a ordem. O coração batia tanto que eu podia ouvir. Era tanto medo que eu sentia. Chegou a minha vez. Havia chorado muito, e segurei o vestido com a mão direita bem próximo ao meu corpo. O médico me tocou, pegou minha mão direita, olhou-me. Parecia pensar que eu tinha uma ferida no corpo, já que eu o escondia com o vestido que agarrava. E eu pensava em segurar o vestido daquele jeito para esconder a perna. Uma vez que ele viu

que eu não tinha ferida alguma no corpo, nem viu a minha perna, mandou-me seguir. Milagre! (p. 28-29)

Todavia, preocupar-se com a possível infestação de piolhos e ter o cuidado de dobrar a roupa ao dormir vai além dessa necessidade premente de preservação do corpo em função da vida. Atentar para a higiene pessoal em tais condições é mostra de que a identidade do sujeito ainda se preserva em meio ao caos. Conservar a higiene era, de certo modo, uma política de resistência, fator de manutenção da dignidade e, por isso, ponto chave para a sobrevivência. Como reflete Noemi: “Escovar os dentes, evitar piolhos, lavar o rosto, fazer a barba, tomar banho, costurar a roupa, costurar os sapatos [...] será que é isso o que, em qualquer circunstância, mantém uma pessoa viva?” (p. 123).

Sendo a dignidade um conceito maleável, ela podia ser encontrada em qualquer ato, seja no cuidado com o corpo, seja na fome, que impulsiona o sujeito para o próximo dia, para o próximo pão. Se a dignidade era a força que afastava Lili da animalização proposta pelos nazistas, ela se manifestou no campo essencialmente de duas formas: no cuidado com o outro – diante da rede de partilha de alimentos que ela criou – e no cuidado com o próprio corpo, conforme a cena reproduzida antes. Olhar para si sem perder o outro de perspectiva é o que caracteriza o processo de formação de identidade, e foi crucial para a manutenção da dignidade e consequente sobrevivência de Lili: “Há dignidade em entregar-se, em suicidar-se, em humilhar-se, em qualquer lugar. A dignidade não é matéria rígida” (p. 109).

A primeira parte desta tese ocupou-se de análises acerca de *O que os cegos estão sonhando?* (2012). Nesse percurso, fez-se uma exposição sobre o panorama histórico que serviu de pano de fundo para a obra e apontaram-se características dessa narrativa que condizem com o gênero textual diário e particularidades que distinguem o texto de Noemi de outros do mesmo gênero. Além disso, situou-se o livro dentro da literatura de testemunho, apontando características dessa modalidade literária e refletindo sobre o modo como elas são representadas em *O que os cegos estão sonhando?* (2012). A última parte deste bloco de análises deu conta dos conceitos de barbárie e linguagem e trouxe os diferentes elementos que comunicavam dentro do campo de concentração. A partir do próximo capítulo, a tese passa a focar-se no romance lusitano *Os Memoráveis* (2014), de Lídia Jorge. Nesta

segunda seção de análises, há uma retomada dos fatos históricos que marcaram Portugal desde a Monarquia Constitucional até os anos que se seguiram à Revolução dos Cravos. O capítulo 7, desmembrado em duas partes, trata da fotografia que é central no romance: as personagens que a compõe e os sujeitos históricos que inspiraram a criação dessas personagens. Esse capítulo também se debruça sobre as entrevistas conduzidas por Ana Maria, de que modo os heróis da revolução se encontram e como eles veiculam suas memórias. As análises pertinentes a *Os Memoráveis* (2014) são retomadas na terceira seção desta tese, quanto são delineados pontos de interseção entre o romance português e *O que os cegos estão sonhando?* (2012).

6 O PROCESSO HISTÓRICO PORTUGUÊS: DA MONARQUIA CONSTITUCIONAL À REPÚBLICA

A Revolução dos Cravos foi o movimento que derrubou o regime conduzido por Antônio de Oliveira Salazar, em Portugal, sucedido por Marcello Caetano. Ela eclodiu em 25 de abril de 1974, buscou inspiração nas revoluções russa, francesa e chinesa, e tinha três objetivos claros: colocar fim à ditadura, que vigorava há mais de quarenta anos; encerrar as guerras coloniais na África; e promover as forças armadas, conferindo-lhes prestígio (SECCO, 2004). Essa foi a última revolução desse gênero na Europa do século XX e colocou fim à visão de Portugal como império ultramarino.

De 1820 até meados do século XIX, Portugal experimentou um período de monarquia constitucional. Embora aparentemente estável, essa foi uma época minada por revoltas e tentativas de tomada do poder. Em 1820, foram convocadas eleições indiretas. Nesse sufrágio, os liberais saíram vitoriosos e tinham como principais objetivos definir um regime constitucional puro, impor e firmar a tutela de colônia ao Brasil, e valorizar a comercialização e o preço dos agroprodutos à revelia dos pequenos camponeses, o que provocou revolta na população. Em 1822, entrou em vigor a nova constituição, que valorizava a soberania nacional, ou seja, o interesse do país acima do poder do rei, a supremacia do poder parlamentar sobre o poder real e a limitação da autoridade do monarca. Nesse período, a independência do Brasil tornou-se inevitável, e a organização de grupos políticos na então colônia marcava essa iminência. Em Portugal, havia duas correntes que divergiam diametralmente quanto à independência da colônia: uma delas queria o modelo de união adotado entre países da Europa, como Inglaterra e Irlanda, tendo em vista que, à época, o Brasil apontava para um futuro mais próspero que o de Portugal, com economia e população crescentes. A outra corrente, por sua vez, prezava pela independência completa. Embora a independência tenha sido declarada em 1822, até 1825 prevaleceu um estado de guerra entre Portugal e a ex-colônia, atingindo as relações comerciais entre os dois territórios e fazendo nascer na população recém-independente um sentimento de antilusitanismo que perduraria por décadas.

Em 1823, a constituição promulgada um ano antes foi suspensa em função da revolta da Vila Francada e, um ano depois, em abril de 1824, outra revolta, a Abrilada, passou pelo território lusitano. D. Miguel, aliado a Carlota Joaquina –

partidária dos absolutistas mais radicais – tentou retirar D. João VI, seu pai, do poder. A tentativa fracassou, mas abriu caminho para um conflito que, com a morte do patriarca, viria a se agravar logo em seguida, já que seus dois filhos representavam caminhos opostos no governo do país. D. Miguel era abertamente absolutista, enquanto D. Pedro era constitucionalista. Todavia, este já era imperador do Brasil, o que fez com que ele perdesse a nacionalidade portuguesa e, por conseguinte, o direito ao trono. Sendo assim, D. Miguel chegou ao poder e restituiu o absolutismo.

Entre 1828 e 1834, Portugal viveu uma guerra civil que levou à prisão e à morte centenas de liberais contrários ao absolutismo de D. Miguel. Muitos opositores que escaparam à ira do governo buscaram refúgio na Inglaterra e no Brasil. Em 1831, D. Pedro deixou o Brasil, onde já enfrentava forte oposição, e voltou a Portugal a fim de recuperar o governo. Em junho deste ano, os liberais que permaneceram em Portugal enviaram uma tropa ao Algarve, de onde marcharam para Lisboa. Sem enfrentar resistência, tomaram a capital, o que decidiu a guerra, fazendo com que D. Miguel partisse para o exílio. Após o fim da guerra civil, Portugal encontrava-se em colapso. A economia estava fortemente comprometida e não havia uma política econômica que apontasse para uma melhoria. O país estava fragilizado por invasões francesas e pela separação do Brasil, não havia uma proposta ideológica que desse um rumo ao governo, e a população era predominantemente analfabeta. D. Pedro faleceu em 1834 e sua filha, D. Maria II, assumiu o trono aos quinze anos. Iniciou-se um período de confronto entre esquerda e direita liberais que duraria dezoito anos.

Em 1867, o primeiro Código Civil foi assinado – em vigor até 1967 – extinguindo a pena de morte por crimes civis e, um ano mais tarde, outra revolta, a da Janeirinha, aconteceu em Portugal. Tratava-se de um movimento político liderado por comerciantes que se opunham à política fiscal do governo. A revolta, contando com apoio popular, derrubou o chefe do governo, Joaquim António de Aguiar. Em 1869, a escravatura foi abolida nos territórios portugueses e, um ano mais tarde, formaram-se os primeiros grupos de oposição à monarquia, do mesmo modo que grupos de caráter socialista começaram a se organizar. Isso desencadeou uma série de surtos grevistas no país, o primeiro dele em 1872, e culminou com a fundação do Partido Socialista em 1875. Até 1900, vários acontecimentos marcaram a história do país: uso da eletricidade e do telefone, diversas greves, regulamentação do trabalho

feminino e de menores de idade, expedições à África, construção de linhas férreas e, mais notadamente, ascensão do Partido Republicano (RAMOS, 1993).

Em 1908, D. Carlos e o filho, o príncipe D. Felipe, foram assassinados. Assim, D. Manuel assumiu o poder durante dois anos de muita instabilidade, em que o Ministério foi modificado sete vezes. Na madrugada de 04 de outubro de 1910, iniciou-se a revolução que pôs fim à monarquia. Estavam envolvidas tropas do exército e da marinha, bem como civis recrutados pela Carbonaria Portuguesa – uma organização secreta aos moldes da Maçonaria. Embora muitos militares comprometidos com a causa não tenham comparecido, o governo deu a revolta como perdida e a república não enfrentou resistência quando alguns navios desembarcaram marinheiros do Terreiro do Paço. O rei recebeu em Mafra a notícia da Proclamação da República e, de lá, embarcou para o exílio. A república foi, então, proclamada e fundou-se sob os conceitos de patriotismo e anticlericalismo, numa tentativa de adaptar o país às correntes da época, que assistiam ao fim de impérios como o espanhol, o austro-húngaro, o turco e o czarista.

Apesar de a Carbonaria ter tido papel fundamental na instauração da República, foi o diretório do Partido Republicano que formou o governo provisório e, assim, a I República foi marcada pelas contradições entre republicanismo ordeiro e conservador, e populismo revolucionário. Teófilo Braga assumiu o Governo Provisório e decretou a lei da família, a lei do divórcio, a separação da Igreja e do Estado, e criou as universidades do Porto e de Lisboa. A primeira constituição foi concluída em 21 de agosto de 1911 e estabelecia que o Congresso da República – Senado e Câmara dos Deputados – era o órgão básico da vida política, cabendo a ele eleger e destituir o presidente da República. Diante dessa possibilidade, o novo regime conheceu oito presidentes e cinquenta mudanças de governo em dezesseis anos.

Os primeiros anos da República foram marcados pela falta de ideologia e de programa de governo por parte do Partido Republicano. A agenda do partido, que era derrubar a monarquia, não fazia mais sentido, e a falta de objetivos fez com que houvesse a formação de diversas dissidências, levando à fundação do Partido Democrático, do Partido Evolucionista e do Partido Unionista.

A segunda fase da I República foi marcada pela I Guerra Mundial. O Partido Democrático defendia a entrada do país no conflito sob a justificativa de defender as colônias na África e se alinhar ao contexto europeu. Todavia, dentro do partido, a ala

à esquerda defendia a junção aos Aliados, alegando que eles representavam a liberdade, enquanto a ala mais conservadora, identificada com a manutenção da autoridade e da ordem, defendia a união com os alemães. A questão foi forçadamente resolvida quando setenta navios mercantes se refugiaram no Tejo, porto neutro, buscando escapar do ataque inglês. A Inglaterra pediu a Portugal que se apoderasse dos navios para, depois, colocá-los a seu serviço. Em função desse episódio, a Alemanha declarou guerra a Portugal.

Durante a Primeira Grande Guerra, o país registrou aproximadamente cinco mil mortes, o que deu a Portugal o direito de receber indenizações de guerra, embora elas não tenham sido pagas. De 1914 a 1917, os partidos uniram-se em um governo interpartidário, conhecido como União Sagrada. Todavia, em fins de 1917, os setores contrários à participação de Portugal na guerra desencadearam a revolução de Sidónio Pais, que estabeleceu a ditadura. Um decreto instituiu o presidencialismo, e Sidónio Pais foi levado ao poder por eleições diretas e universais. Ele foi assassinado um ano depois, e a monarquia tentou voltar ao poder chegando a ser proclamada no Porto, mas as forças democráticas restituíram a ordem.

O período compreendido entre 1920 e 1926 foi o mais agitado da Primeira República. Em 1920, houve oito trocas de ministério e, em 19 de outubro de 1921, aconteceu a Noite Sangrenta, marcada pelo assassinato de inúmeros políticos de grande destaque. Com o fim da Grande Guerra, as questões sociais e econômicas haviam se agravado, e a crise política não contribuía para uma solução. Nesse cenário, o Partido Democrático entrou em crise e dividiu-se em dissidências, e os partidos políticos passaram a ser vistos como um obstáculo à atividade política: “‘Só a ditadura nos pode salvar’, era uma opinião corrente em 1924 [...]” (SARAIVA, 2001, p. 354). O Partido Democrático já estava no poder com António Maria da Silva há 22 meses, quando suas dissidências decidiram recorrer a um golpe militar. Em 28 de maio de 1926, o presidente da república convocou o comandante do exército, nomeou-o presidente do Ministério e renunciou ao governo. Tropas do exército marcharam rumo a Lisboa em 17 de junho, mesmo depois de atingido o objetivo inicial, que era depor o presidente. A cidade foi tomada e a demissão do presidente do Ministério imposta. Assim instituiu-se a ditadura militar:

A obra da Primeira República foi julgada de formas diferentes. Para uns, foi um período totalmente negativo, que substituiu a autoridade pela demagogia, desorganizou o aparelho do Estado, tornando-o incapaz de resolver problemas reais, empobreceu o País, retardou o progresso económico, agravou a dependência semicolonial em relação à Inglaterra e se resumiu a uma irresponsável palradeira parlamentar entrecortada por páginas sangrentas. Para outros, foi uma época de agitação fecunda e criadora que fez a primeira experiência de governação democrática, interessou o povo no processo político, deu passos definitivos e inovadores na legislação da família e do ensino, defendeu os domínios ultramarinos da avidez das grandes potências pelo corajoso preço da entrada na Primeira Grande Guerra e permitiu a formação da mentalidade política civilizada e progressiva recheada pelos intelectuais da Seara Nova. (SARAIVA, 2001, p. 355-356)

Os primeiros anos da ditadura agravaram a situação política e económica herdadas. Qualquer divergência política passou a ser vista como um atentado à ordem, o contato com integrantes do antigo governo era malvisto, e a censura prévia à imprensa foi estabelecida. Em fevereiro de 1927, as forças políticas tentaram reaver o poder, mas o exército estava com a ditadura, e isso só fez com que o regime endurecesse. As dificuldades económicas enfrentadas fizeram com que o governo chamasse um professor de finanças da Universidade de Coimbra, António de Oliveira Salazar. Ele equilibrou o orçamento e estabilizou a moeda, o que lhe rendeu grande prestígio, passando a ser visto como homem forte do governo. Em 1932, foi nomeado presidente do Conselho de Ministros e escolheu um ministério com a maioria de civis. Já no governo, Salazar quis dar ao país uma normalidade constitucional e, em 1933, submeteu um projeto de constituição a plebiscito. Com a aprovação do texto, a ditadura militar chegou ao fim e teve início o Estado Novo, que perdurou até 1974.

O novo texto constitucional reagia fortemente ao parlamentarismo, colocava a nação como soberana e dizia que o chefe do Estado não era mais um elemento do poder executivo, mas um poder próprio, que se situava acima dos outros três, o poder moderador. Ao chefe do Estado cabia designar os integrantes do governo, independentemente de votações na Assembleia, e a ele também era dado o direito de dissolver a Assembleia. O funcionamento dos partidos foi suspenso e, em seu lugar, instaurou-se a União Nacional, que tinha como pretensão receber todos aqueles que quisessem intervir na vida política. A oposição ativa refugiou-se na clandestinidade e suas atividades foram perseguidas. Salazar chefiou o governo por

36 anos, até adoecer, em 1968, e ser substituído por Marcello Caetano, que ficou no poder até a revolução de 25 de abril de 1974:

Os aspectos mais salientes desse quase meio século de história portuguesa são, no plano interno, a reorganização geral da administração e o exercício do governo em termos autoritários e os planos de obras públicas e de fomento económico; no plano externo, a enérgica imposição da independência política e económica de Portugal perante o jogo dos interesses externos e a luta militar e diplomática para a defesa do Ultramar. (SARAIVA, 2001, p. 359)

Em 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial, o exército foi reequipado, e militares foram enviados para os Açores, mas com forte imposição da neutralidade portuguesa na guerra. Todavia, depois da entrada dos Estados Unidos no conflito, Portugal cedeu aos Aliados sua base nos Açores. Durante a guerra, Portugal forneceu matéria-prima a ambos os blocos, o que aumentou suas exportações, fazendo com que a balança comercial ficasse positiva entre os anos de 1940 e 1943. É desse período, também, o primeiro movimento de contestação ao governo: a oposição tentou se organizar e lançar a candidatura de Norton de Matos, mas isso não gerou frutos, embora tivesse sido um evento importante que relevou o tamanho da oposição a Salazar e o fato de que seu governo não se adaptava às condições democráticas do pós-guerra. Assim, a oposição ao regime avançava à medida que a classe média também crescia. As restrições aos direitos políticos, desejadas em um primeiro momento, passaram a ser vistas como insuportáveis, e os conceitos de ordem e segurança começaram a dar lugar aos de liberdade e progresso.

A década de 1960 acentuou ainda mais a volubilidade do regime, pois foi cenário da agonia do neocolonialismo europeu e, por sua vez, início dos conflitos na África portuguesa. Embora Portugal dispusesse de fartos recursos naturais em suas colônias, forças produtivas antigas vigoravam, o que fez com que o país acabasse cedendo a exploração a empresas estrangeiras, já que havia a necessidade de estabelecer relações de produção e trabalho mais modernas, impossíveis naquele contexto. Em 1968, Marcello Caetano sucedeu a Salazar na chefia do governo, dando início ao que se pensou ser uma primavera marcellista. Todavia, as guerras coloniais continuaram em curso, a imprensa permaneceu sem direitos, opositores foram presos e torturados, e a Polícia Interna de Defesa do Estado (PIDE) mantida em atividade. O programa de governo de Caetano previa evolução na continuidade, e pretendia unir duas plataformas: a liberalizante e a conservadora. Para isso,

acelerou a industrialização, alargou a cobertura da previdência às populações rurais e construiu um porto marítimo.

Todavia, a questão ultramarina agravava-se. Com o fim da Segunda Guerra, as potências vencedoras incluíram na Carta das Nações Unidas a declaração de que todos os povos têm direito à autodeterminação, fazendo com que os colonizadores europeus reconhecessem a independência de suas colônias e substituíssem essa relação por uma de cooperação econômica e técnica, que também atendia a seus interesses. Portugal recusou-se a declarar independência às colônias na África, alegando que o país era “[...] um Estado pluricontinental e plurirracial, modelado por alguns séculos de evolução histórica, não sendo os territórios situados fora da Europa verdadeiramente colônias, mas, sim, parcelas integrantes do território nacional, e como tal inalienáveis” (SARAIVA, 2001. p. 364). Desse modo, sucederam-se inúmeros conflitos que iniciaram na Índia e se estenderam a Angola, Moçambique e Guiné. Isso obrigou Portugal a deslocar enormes contingentes e a arcar com despesas que consumiam quase toda a receita do país. Esse se tornou um dos principais motes da oposição. Na noite de 25 de abril de 1974, o primeiro-ministro foi rendido pelo Capitão Salgueiro Maia no Quartel do Carmo e levado a um aeroporto, de onde partiu para o Rio de Janeiro.

A insurreição de natureza militar, uma vez que liderada pelos oficiais do Movimento das Forças Armadas (MFA), sob o comando operacional do Major Otelo Saraiva de Carvalho, teve como senha a transmissão de uma música proibida pela censura: *Grândola, Vila Morena*⁷. Essa espécie de hino faz alusão a valores como ordem, fraternidade, amizade e ao poder que emana do povo, além de trazer elementos típicos de Portugal, como a azinheira, árvore abundante no país. A canção, composta e cantada por Zeca Afonso, foi escrita em razão dos festejos do 52º aniversário da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, em 17 de maio de 1964. À meia-noite e vinte minutos do dia 25 de abril de 1974, a canção foi transmitida pelo programa independente Limite, veiculado pela rádio Renascença, o que marcou o início das operações que resultaram na deposição do primeiro-ministro. O nome do movimento, Revolução dos Cravos, foi inspirado nas flores comumente vendidas na rua e que foram distribuídas aos oficiais como forma de agradecimento.

⁷ Grândola é uma pequena vila com cerca de 6.800 habitantes, na região do Alentejo.

Como afirma Secco (2004),

O 25 de abril de 1974 derrubou um governo fascista quase pacificamente, graças ao apoio popular à ação armada. Nenhuma das divergências graves que surgiram no processo revolucionário desbordou para uma guerra civil aberta. Houve expulsões e prisões. Houve mais exilados do que perseguidos. E não houve *paredón*. Do ponto de vista estrito da técnica do golpe de estado, essa pode ter sido a fraqueza da revolução. Mas daí também ela retirou sua legitimidade. (SECCO, 2004, p. 12)

Esse movimento de abril ganhou apoio popular, o que pôde ser visto na comemoração do dia do trabalhador, que contou com mais de um milhão de manifestantes na capital do país. A pequena e a média burguesia comemoravam o retorno dos partidos políticos, o fim da censura prévia e da polícia política. O Partido Comunista, que saía da clandestinidade, buscava a coletivização dos meios de produção e o fim da sociedade de classes e da economia de mercado. Quanto às guerras coloniais, havia duas correntes dentro do novo governo: uma delas desejava fazer uma consulta à população dos países em guerra a fim de verificar se gostariam de continuar pertencendo a Portugal. A outra ala, por sua vez, pregava a concessão imediata de autonomia a esses territórios.

Após o 25 de abril, assumiu como Primeiro Ministro o renomado jurista Palma Carlos e como presidente o General António de Spínola. O Primeiro Ministro queria convocar eleições a fim de dar ao novo governo certa legitimidade. No entanto, a junta recusou o pedido, fazendo com que Palma Carlos pedisse demissão menos de três meses depois assumido o cargo. Assim, o Movimento das Forças Armadas (MFA) impôs ao presidente o nome de Vasco Gonçalves, que chefiou o segundo governo provisório, num período conhecido por Gonçalvismo (segundo, terceiro, quarto e quinto governos provisórios). Esses governos foram marcados pela atuação da esquerda, avanço nas nacionalizações, reforma agrária, unicidade sindical, independência das ex-colônias, mas também por um forte clima de protesto. Os setores mais conservadores organizaram a manifestação da Maioria Silenciosa. A fim de conter o protesto, o Partido Comunista bloqueou estradas e realizou inúmeras prisões. Nesse cenário, sentindo-se isolado, o presidente Spínola renunciou e o General António da Costa Gomes assumiu em 28 de setembro de 1974.

O terceiro governo alertava para a confusão entre a ideia de democratização e a prática de indisciplina, uma vez que métodos anarquizantes de substituição do

velho pelo novo instauraram-se em setores públicos e privados, com a ideia de que deveria haver a contestação permanente de qualquer autoridade, como se pode ler no Programa de Política Económica e Social do Terceiro Governo Provisório:

O Governo Provisório, em aliança com o MFA e as classes trabalhadoras, terá, pois, duas frentes de luta principais: uma, contra os grupos económicos e políticos que objectivamente resistam ao desenvolvimento de uma estratégia antimonopolista coerente e recusem a democratização da sociedade portuguesa, e outra, contra os grupos anarquizantes instalados no seio dos próprios trabalhadores (manuais ou intelectuais), e que tanto têm perturbado o normal desenvolvimento do processo de democratização em curso. (SARAIVA, 2001, p. 369-370)

Em 11 de março de 1975, houve uma tentativa de golpe com o próprio General Spínola envolvido, mas que não logrou êxito em função da falta de adesão. Com isso, acentuou-se o radicalismo do governo, muitos oficiais foram presos e foi criado o Conselho da Revolução, cujo objetivo era exercer o controle do processo político em nome do MFA. Em 25 de abril de 1975, houve eleições para a Assembleia Constituinte, as quais o MFA tentou barrar, pedindo à população que não comparecesse ao pleito. O Partido Socialista saiu vitorioso do sufrágio, com 38% dos votos, enquanto os partidos considerados de direita, como o Partido Social Democrata (PPD) e do Centro Democrático Social (CDS) somaram, juntos 34%. Organizações à esquerda, como o Partido Comunista (PC) e o Movimento Democrático Português (MDP), em aliança com a Comissão Democrática Eleitoral (CDE), angariaram, juntos, pouco menos de 20% dos votos. Depois da eleição, o período agitado que se sucedeu na vida política de Portugal ficou conhecido como Verão Quente. Nesse período, a oposição endureceu, muitos ministros socialistas deixaram o governo, e o próprio Partido Socialista declarou-se como oposição. Diante disso, o presidente formou o quinto governo provisório, apenas com esquerdistas, enquanto uma onda de violência e atentados à sede do Partido Comunista alastrava-se. Depois da instauração do quinto governo, um grupo de oficiais do MFA elaborou o Documento dos Nove:

Segundo Ernesto Melo Antunes, um dos principais responsáveis pela sua redacção, este documento era uma expressão de “revolta” contra “o caminho que as coisas estavam a tomar, isto é, o caminho de levar Portugal a tornar-se um país cada vez mais próximo do modelo soviético”. Rejeitando a ideia de que o seu objetivo era “impor um

certo modelo de socialismo militar”, Melo Antunes esclarece que o grande princípio subjacente à iniciativa era “conseguir um entendimento à esquerda”, do qual o PCP não estava à partida excluído, desde que colocasse de lado os seus intentos hegemónicos, de forma a “conduzir o país na ordem democrática e na ordem económica e social”.

Na sua essência, o Documento dos Nove sugere um caminho original que rejeita simultaneamente o modelo da Europa de Leste e da social-democracia de vários países da Europa Ocidental. Trata-se de um projecto político que aponta para a construção de uma sociedade socialista — isto é, uma sociedade sem classes, onde tenha sido posto fim à exploração do homem pelo homem —, alcançada de uma forma gradual — aos ritmos adequados à realidade social portuguesa — e através de democracia política. (DOCUMENTO, 2018)

Em dois de setembro de 1975, uma assembleia do MFA decidiu pela independência das Forças Armadas em relação ao governo. Vasco Gonçalves foi demitido, e Pinheiro de Azevedo assumiu, com um tom mais conciliador. Com isso, a Assembleia Constituinte voltou a funcionar com normalidade, embora alguns episódios violentos, como o cerco do Parlamento por operários da construção civil, ainda ocorressem. No final de novembro, aconteceu a revolta dos paraquedistas do exército, de tendência populista. Alguns paraquedistas instalaram-se no quartel da serra de Monsanto, mas as tropas sob o comando do Tenente-Coronel Ramalho Eanes puseram fim à revolta. Isso fez com que ele fosse nomeado para o cargo de chefe do Estado Maior do Exército, posição a partir da qual restabeleceu a disciplina das forças armadas: “esse episódio marca o epílogo do PREC (termo introduzido na nomenclatura política da época para significar processo revolucionário em curso). A partir de então, as instituições parlamentares ocupariam o centro da vida política nacional” (SARAIVA, 2001, p. 371).

A nova constituição foi promulgada em 2 de abril de 1976 e, em 25 de abril do mesmo ano, dois anos após a Revolução dos Cravos, realizaram-se as primeiras eleições legislativas que confirmaram a tendência de 1975, com vitória do Partido Socialista, mas já apontando o deslocamento do eleitorado para o centro.

A fotografia, que é o centro do romance *Os Memoráveis* (2014), foi tirada em agosto de 1975, durante o Verão Quente. É essa instabilidade política que o retrato representa, com sujeitos andando à espreita, encontrando-se em lugares quase clandestinos. A busca de Ana Maria inicia a partir do registro desse momento, não só o momento de encontro no restaurante Memories, mas o momento que o país

vivia, que resultaria, poucos dias depois, no Documento dos Nove. Desse modo, considerando que a fotografia é o artefato no qual desemboca todo esse contexto histórico e político, é pertinente que as análises de *Os Memoráveis* (2014) iniciem a partir dela.

7 A FOTOGRAFIA

As primeiras fotografias surgiram em 1830 com Niépce, que se interessava em como fixar a imagem em um meio concreto, e Daguerre, mais preocupado em analisar a ilusão da imagem como entretenimento. Desde seu advento, então, houve uma dicotomia entre técnica e magia, discussão que se seguiu por muitos anos toda vez que vinha à tona a relação conflitante entre arte e fotografia. No século XIX, via-se a arte eclipsada pela fotografia. Para Baudelaire, por exemplo, a fotografia deveria estar a serviço da ciência, ser utilizada como um instrumento de trabalho que em nada deveria remeter à arte (MAUAD, 1996). Numa visão positivista, a fotografia era inseparável da realidade, sua representação fiel, e não atendia, desse modo, os pré-requisitos da arte. No século seguinte, ela passou a assumir outras funções, como a de identificação – com a utilização em documentos –, e, em âmbito familiar, servia como registro da riqueza e dos bens da família.

Para Mauad (1996), a imagem não fala por si só; é necessário que perguntas sejam feitas. Se em *Os Memoráveis* (2014), Ana Maria tem as perguntas a serem inquiridas: “[...] onde estavam, o que sentiram na altura, que balanço fazem agora, passados trinta anos, qual a melhor imagem que guardam de tudo o que aconteceu, e você mesmo, quanto ganhou com isso?” (JORGE, 2014, p. 68-69)⁸, não se pode dizer que a imagem da fotografia, por si só, não comunica. Há de se considerar, pelo menos, quatro níveis em que a fotografia comunica diferentemente: espaço geográfico, espaço do objeto, espaço de figuração e espaço da vivência. O espaço geográfico diz respeito ao espaço físico onde a fotografia foi tirada; o espaço do objeto trata das relações entre os objetos presentes na cena, ao passo que o espaço de figuração detalha que pessoas estão representadas e qual o grau de hierarquia entre elas e qual a natureza do espaço. Por fim, o espaço da vivência diz respeito às atividades e eventos que são testemunhados na fotografia (MAUAD, 1996).

Contemporaneamente, e para fins de utilização nesta tese, a fotografia é entendida como um documento que é “[...] uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica” (MAUAD, 1996, p. 3). Para a autora, a fotografia pode ser vista

⁸ Todas as citações dessa obra referem-se a esta edição, constando, portanto, daqui em diante, apenas o número da página.

como transformação do real ou vestígio do real. No primeiro caso, há uma comparação entre a imagem e o objeto concreto que nela é representado. Nessa perspectiva, a fotografia é bidimensional, plana e com cores que não correspondem à realidade. Ela é um meio através do qual se isola um ponto no tempo e no espaço, acarretando a perda da dimensão processual do vivido, já que não guarda nada próprio à realidade das coisas. Partindo dessa premissa, a interpretação da fotografia deve ser baseada em convenções socialmente aceitas que façam dela, portanto, um instrumento de interpretação da realidade, que se resume à verdade registrada no retrato:

Alain Bergala aborda as fotografias históricas, denunciando aquilo que chamou de “a parte ‘encenada’ das imagens que marcaram a história”. Para este autor, tal encenação seria garantida pelos modos de integração do fotógrafo na ação, pelo efeito de paragem na imagem [...] elementos que, conjugados ao texto impresso, produziram uma determinada versão dos fatos históricos que pelo realismo fotográfico garantiriam o estatuto de verdade anunciada. (MAUAD, 1996, p. 4)

Nessa abordagem, desconsidera-se a realidade empírica que compõem os discursos imagéticos operando-se *sobre* eles, e não a partir deles.

Já a segunda postura em relação ao realismo fotográfico preocupa-se em compreender a “[...] natureza técnica do ato fotográfico, a sua característica de marca luminosa, daí a ideia de indício, de resíduo da realidade sensível impressa na imagem fotográfica” (MAUAD, 1996, p. 4). Sendo a fotografia um vestígio da realidade, é possível olhar para o ato fotográfico a partir da perspectiva da micro-história, abordagem que privilegia artefatos como diários, iconografia, literatura escrita e oral como fontes históricas, uma vez que entende que o historiador deve estar atento a fontes diversas, não apenas às verbais.

A fotografia que registrou o encontro de 1975 assume valor central na obra. É a partir dela que Ana Maria seleciona os sujeitos que a ajudarão a reescrever uma página da história, como diz a protagonista. Durante a obra, é possível identificar que o registro, no entanto, não funciona somente como um documento que serve como inventário dos sujeitos que lá estavam e que, por isso, tem algo a dizer sobre a noite memorável. A fotografia assume a função de documento histórico e comunica, pode-se dizer, independentemente da palavra dos sujeitos que nela estão representados.

Em primeiro lugar, a fotografia assume uma função cíclica. É a partir dela que se lançam as perguntas, mas é a fim de reconstitui-la que esses sujeitos devem ser ouvidos. Ela é, dessa forma, o começo e o ponto de chegada para o qual toda a investigação deve levar: “[...] a fotografia do Memories iria ser o nosso ponto de partida, e talvez a nossa linha de chegada” (p. 68). Em segundo lugar, para Ana Maria, a imagem é uma forma de reencontro com sua própria história: nela estão os sujeitos com quem a jornalista conviveu durante sua infância e parte da vida adulta. Por isso, não se pode deixar de enfatizar o filtro afetivo através do qual ela percebe a fotografia. Isso fica registrado no momento em que Ana Maria encontra o documento na sala do pai:

Ali estava. Mesmo já próximo do tecto, uma moldura sobre o comprido encaixilhava a imagem do grupo de que eu vinha à procura. Limpei a carrada de poeira que se havia depositado no vidro e na moldura lacada. Sentei-me no último degrau do escadote de Jacob. Era um bom reencontro. Na fotografia do Memories, António Machado ocupava o primeiro plano esquerdo de um grupo de vários, e Rosie Honoré, sentada à direita ocupava um plano intermediário no canto oposto da mesa. Ali estavam os dois, separados pela mesa. Lembrava-me do que costumavam dizer. Éramos as gárgulas deles, dizia ela. Eu conhecia a fotografia desde sempre, e julgava reproduzi-la com precisão, mas afinal guardara dela uma recordação imperfeita. (p. 52-53)

E a fotografia não assume ares domésticos apenas para a narradora. Ela é o registro do casamento dos pais:

Como nunca se tinha casado, aquela era sua fotografia de casamento. Talvez essa dimensão doméstica tivesse afogado os outros sinais que dela se desprendiam, mas o que a tornava relevante era a dimensão testemunhal de um momento acontecido nas costas da história, e era apenas esse aspecto que me interessava. (p. 56)

Há, também, de se refletir sobre a estética do retrato: de que modo estão os sujeitos ali representados e o que isso implica no momento de leitura do documento. Segundo a narradora, a disposição dos sujeitos na fotografia é a seguinte:

Charlie 8 surgia sentado, recuado, de certa forma empurrado sobre a sua esquerda, pelo braço do Salamida, e segurava uma garrafa parecendo estar a oferecê-la ao olhar de alguém muito próximo que estivesse na sua frente [...] atrás, por cima da sua cabeça, três

barbudos, três jovens de cabelos compridos, esguedelhados, dois deles levantavam copos, o terceiro, o menos barbudo, segurava na mão uma arma, apontando-a ao rosto de quem o olhasse. Era o Cui [...] do lado oposto o cozinheiro do Memories, em toque branca, com um tridente, era de longe a figura mais vistosa, entalado entre Tião, o fotógrafo, e El Campeador, o maior carvalho vermelho, segundo o padrinho. Confirmava, ali estava o grupo tal como o guardara na lembrança. (p. 55)

Assim, é possível estabelecer a seguinte distribuição geográfica no cenário: António Machado e Rosie Honoré aparecem sentados um em cada ponta da mesa; António, à esquerda, enquanto a mãe de Ana Maria ficava à direita. Entre o casal parecem dispor-se, em um primeiro plano, Salamida e Charlie 8. Atrás, de pé, em segundo plano, estão Cui, Tião Dolores, o cozinheiro do restaurante e El Campeador. Como bem lembrou a narradora, os pais costumavam dizer que, na fotografia, eram as gárgulas dos amigos.

Gárgulas são uma espécie de desaguadouro, uma parte saliente das calhas. Durante a Idade Média, elas eram ornadas com figuras monstruosas e animalescas e eram comumente vistas em catedrais. As gárgulas assumiam duas representações: por um lado, acreditava-se que elas eram uma maneira de lembrar que o demônio estava sempre à espreita, mesmo em locais sagrados como a igreja. Por outro, confiava-se que elas eram uma espécie de guardiãs da igreja que mantinham os espíritos malignos afastados. Dessa forma, António e Rosie assumem a função de gárgulas na fotografia por estarem nas extremidades da mesa. Ao mesmo tempo, o casal parece assumir o papel de guardião do grupo, já que ele foi dissolvido com a partida de Rosie Honoré.

Outra questão relevante é o fato de o cozinheiro portar um tridente na fotografia. Comumente, o tridente é associado às divindades do mar e encontra várias representações: os dentes dos monstros marinhos, as armas de pesca ou, até mesmo, as armas utilizadas por gladiadores. Segundo a tradição cristã, no entanto, o tridente representa o Cristo pescador de homens e é, em essência, a Santíssima Trindade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986). Esse caráter religioso parece atravessar toda a fotografia. A disposição dos sujeitos ao redor da mesa tendo a travessa de lagostas à frente é quase um simulacro da Santa Ceia, e isso não passa despercebido pela narradora:

Quando acaso dois ou três examinavam a fotografia, discutiam ou ficavam pensativos. A garrafa de Charlie, a pistola empunhada pelo Cui, as lagostas suadas dispostas em vários pratos, a terrina coberta, de grande asa, que estava diante do peito do Salamida, eram elementos de evocação. E ficavam a olhar para as lagostas e para a terrina coberta como para objectos de culto. (p. 56)

E, a seguir:

Aquele que figurava na fotografia do Memories entre o Oficial de Bronze e o Charlie 8, cabelos pelos ombros e olhar guevarista, braços abertos diante de comidas e louças, com gesto de última ceia, desempenhava na rota de início de Março uma espécie de intervalo, um momento para desfrutar do recreio. (p. 170)

Se o banquete representa a participação em sociedade e a celebração da vida, não se pode negar que ele também é o símbolo de oferendas consagradas, um ritual no qual se firma uma aliança, uma comunhão, um compartilhamento. É esse sentimento de pertença e fidelidade ao grupo que se revela quando Ana Maria entrevista o cozinheiro do grupo. Segundo ele, os assuntos sobre os quais se discutiu naquele local devem ser de conhecimento apenas do grupo, como se a áurea sagrada do que lá se passava fosse profanada caso algo viesse a público:

Entenda-me. Posso falar do restaurante, dos hábitos da população, do pescado, da cozinha, das receitas, do painel de porcelana com o desenho dos peixes, que ali está, das personalidades estrangeiras que aqui entraram ao longo dos anos, o que muito me honra, posso falar de tudo isso, mas de assuntos sagrados como foram as reuniões que aqui se fizeram, das pessoas que aqui vinham naquele tempo, não posso. Não falo em público desses assuntos. (p. 78)

Durante a narrativa, esse aspecto divino adquirido pela imagem é ressaltado diversas vezes pelos entrevistados. É interessante enfatizar que a percepção dos sujeitos em relação à fotografia parece obedecer à narrativa bíblica: primeiro, acontece a ceia sagrada, a última ceia, para, em seguida, operar-se o milagre que deve levar à ressurreição. Assim, a progressão semântica aponta para a descrição do jantar no Memories através dos seguintes signos: santa ceia, milagre e, por fim, ressurreição:

Demorava, mas via-se agora que já a tinha encontrado. Via-se também que sentia dificuldade em pronunciá-la. Andou com ela de trás para diante e de diante para trás, até que finalmente a

pronunciou – “Milagre”. Disse. “Classifico-o como obra de um milagre, minha senhora [...] Milagre, sim. Sendo eu um agnóstico, até que gostaria de usar outro termo mais sereno, mas não encontro”. (p. 96)

A ressurreição é mencionada a seguir:

Quando mais tarde acordei, ouvindo dizer que vinha a subir pela Rua do Carmo acima uma coluna de tanques carregados de soldados, com a população da cidade correndo atrás aos gritos de incitação, compreendem o que eu senti. A ressurreição veio ter comigo e vestiu a minha roupa, calçou os meus sapatos. (p. 181)

Se a percepção em relação à fotografia conduz o leitor ao reino do sagrado, é também porque o local onde ela foi tirada era, para o grupo, uma espécie de templo ao qual poderiam comparecer apenas elementos escolhidos ou designados. Isso fica claro ao se revelar que, na cidade, não existia um restaurante com o nome Memories: “Além disso, nesta cidade, nunca houve nenhum Memories, que eu saiba. Não há em tudo isto uma ideia falsa?” (p. 69). Ou seja, o local era um espaço que deveria se manter privado, livre da presença daqueles que não compreendiam os ritos de consagração que, simbolicamente, lá aconteciam. Por isso, o uso de um código: “Mas havia quem chamasse a este restaurante o Memories, não havia? Havia, sim, havia. Era um nome de código” (p. 73). Claramente, o nome escolhido não parece ser em vão. *Memories* quer dizer *memórias*. Os sujeitos presentes pareciam antever que os assuntos tratados ali deveriam, mais tarde, passar ao domínio coletivo. Essa passagem deveria acontecer quando o milagre estivesse concretizado e todo o acontecido nos anos que se seguiram àquela noite fosse apenas uma memória a ser reconstruída.

A fotografia exerce a função de testemunho mesmo que essa não tenha sido a intenção inicial. Assim, ela pode ser vista a partir de duas perspectivas: a imagem enquanto documento e a imagem enquanto monumento (MAUAD, 1996). No primeiro caso, a fotografia transfigura-se em um índice, uma marca de materialidade passada por meio da qual as pessoas comunicam a respeito do passado. No segundo caso, a fotografia assume ares de símbolo, pois veicularia a única imagem possível a ser transmitida para o futuro. A partir dessas duas posturas, pode-se dizer que a fotografia de *Os Memoráveis* (2014) constitui um documento, pois é por meio dela que os sujeitos envolvidos podem comunicar uma perspectiva sobre o passado.

Mauad (1996) defende que toda fotografia que é documento é, também, monumento, pois veicula uma determinada visão de mundo. Isso parece aplicar-se parcialmente à fotografia da noite memorável. Não há como negar que ela ganhou valor simbólico, pois se trata do registro da culminância daqueles encontros, o último deles, e guarda em si toda a carga simbólica de um grupo que viveu uma transformação social como testemunha ocular do fato. No entanto, não se pode dizer que essa fotografia, por ser símbolo, seja a mimese de algo que a sociedade tenha estabelecido “[...] como *a única* imagem a ser perenizada para o futuro” (MAUAD, 1996, p. 8, grifo da autora), já que os sujeitos que ali estão representados nem sequer estão inseridos na historiografia oficial. Eles formavam um grupo à margem, que só ganha voz porque Ana Maria interessa-se em ouvir outras versões do fato histórico. Ou seja, utilizando o nome do documentário produzido pela narradora, eles são parte de uma história que precisa ser acordada, adormecida, que está longe dos registros oficiais. Se a fotografia é símbolo, é pela razão inversa: em vez de retratar o que a sociedade estabelecia como verdade a ser perenizada, o retrato tirado no *Memories* é um resquício do que não é legítimo, mas que a sociedade não deveria esquecer.

Para se ler uma fotografia, é necessário levar em conta que ela possui um produtor, responsável pela imagem que, por sua vez, se destina a um leitor. Durante a leitura, o leitor mobiliza dois níveis: o interno e o externo. O nível interno à superfície do texto leva em conta as estruturas espaciais que compõem tal texto; o nível externo, por seu turno, origina-se a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Ainda dizem respeito à leitura da fotografia questões como expressão, ou seja, aspectos técnicos como enquadramento e iluminação; e conteúdo, o conjunto de pessoas e vivências que compõem a foto. Além disso, há de se considerar que a fotografia constitui uma presentificação do passado: “Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que a possuíam, as guardavam [...] No processo de constante vir a ser, recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente” (MAUAD, 1996, p. 10).

Desse modo, o uso da fotografia como vestígio da realidade vai ao encontro de uma narrativa de memórias, uma vez que ambas presentificam o passado e vão além, lançando perspectivas para o futuro (SARLO, 2007). O registro da noite memorável atualiza o momento em que ele foi feito a cada vez que um dos sujeitos

fala sobre ele. É no discurso do outro e na mobilização da memória desses sujeitos que a fotografia se presentifica e passa a existir em dois planos: no plano da memória e no da narração. Assim como as narrativas de memórias que se utilizam da linguagem escrita, a fotografia aponta para um terceiro rumo, que é a perspectiva futura. Na obra, isso fica claro, uma vez que o registro fotográfico conduz, primeiramente, ao documentário. Ou seja, por meio da presentificação das memórias dos sujeitos, a fotografia leva a um produto novo. Em outras palavras, o documentário é o índice que aponta para o futuro dessas memórias, um futuro em que a voz desses sujeitos terá sempre um registro.

7.1 A FOTOGRAFIA E OS SUJEITOS HISTÓRICOS

A fotografia que norteia o romance foi tirada em 25 de agosto de 1975, em pleno Verão Quente, época tumultuada da vida política em Portugal. Esse deve ser o motivo que explica o registro ter acontecido um ano depois da revolução: embora a ditadura tivesse sido deposta, os ânimos políticos não haviam se acalmado, a extrema esquerda tentava manter-se no poder, e a formação de grupos clandestinos que dialogavam à margem do estado prosseguia. É esse o contexto representado em *Os Memoráveis* (2014): o de um grupo aparentemente influente, que viveu de perto os feitos de 1974, mas que se encontra de forma clandestina em um restaurante cujo nome verdadeiro não sabemos, mas que ficou marcado pelas senhas e códigos em tempos de revolução. A fim de compreender melhor o agosto de 1975, cabe um apanhado dos principais fatos que marcaram esse mês.

No primeiro dia do mês, o Conselho da Revolução centralizou o poder político-militar num diretório composto por Costa Gomes, Vasco Gonçalves e Otelo de Saraiva de Carvalho. Dois dias depois, a sede do Partido Comunista foi atacada. Em 4 de agosto, Otelo de Saraiva de Carvalho, Costa Gomes, Vasco Gonçalves e outros conselheiros da revolução reuniram-se para a formação do V governo. O Documento dos Nove foi assinado no dia 7 e, um dia depois, o V governo tomou posse. No dia seguinte, os signatários do Documento dos Nove foram suspensos das atividades político-militares, mas os integrantes do grupo ganharam apoio do Partido Socialista e do Partido Social-Democrata em ato que aconteceu dia 15 de agosto. Dos eventos de agosto de 1975, possivelmente o mais relevante para o processo político do país foi a assinatura do Documento dos Nove, não apenas pelo

conteúdo, que pedia um regime político pluralista baseado na constituinte, mas também pelo fato de o documento reunir grandes nomes do abril de 1974 numa tentativa de unificar o país. (BIBLIOTECA, 2018)

O Documento dos Nove foi assinado por nove membros conselheiros da revolução, conhecidos como moderados do Movimento das Forças Armadas - MFA: Vasco Lourenço, Canto e Castro, Victor Crespo, Costa Neves, Melo Antunes, Victor Alves, Franco Charais, Pezarat Correia e Sousa e Castro. Em *Os Memoráveis* (2014), a fotografia, tirada nesse período, traz treze sujeitos: chefe Nunes, Charlie 8, Oficial de Bronze, El Campeador, Umbela, Salamida, Tião Dolores, António Machado, Rosie Honoré, Ingrid e Francisco Pontais, Cui, Lorena e Casares. Dos treze, nove tornam-se parte no documentário de Ana Maria. A partir disso, é possível traçar um paralelo entre algumas das personagens representadas na narrativa e os sujeitos históricos que estiveram envolvidos na Revolução dos Cravos e que continuaram atuando na vida política do país depois de 1974. Tendo por base depoimentos da própria escritora, é possível reconhecer na obra as figuras históricas que serviram como fundo para a criação das personagens: o embaixador americano Frank Carlucci como o ex-embaixador, padrinho de Ana Maria; Salgueiro Maia como Charlie 8, Vasco Lourenço como Oficial de Bronze, Otelo de Saraiva de Carvalho como El Campeador, Costa Neves como Umbela, Carlos Albino como Salamida e Eduardo Gageiro como Tião Dolores.

Frank Carlucci, a inspiração que serviu de base para a construção da personagem do ex-embaixador que apadrinhou Ana Maria, foi embaixador dos Estados Unidos em Portugal entre janeiro de 1975 e fevereiro de 1978. Alega-se que Carlucci tenha seguido de perto os acontecimentos do Verão Quente com o intuito de evitar que, em plena guerra fria, Portugal se tornasse um país comunista, o que poderia contaminar politicamente outros países da Europa. Em 2004, ele recebeu a Grã-Cruz da Ordem do Infante, honraria concedida por serviços relevantes a Portugal, no país e no exterior (FRANK, 2004).

Fernando José Salgueiro Maia, que no romance aparece como Charlie 8, nasceu em 1944 no distrito de Portalegre. Ele ingressou no serviço militar em 1964 e, em 1970, foi promovido a capitão pela sua atuação nas guerras coloniais em Moçambique. Em 1973, ao voltar de Guiné-Bissau, Salgueiro Maia assistiu às primeiras reuniões clandestinas do Movimento das Forças Armadas – MFA, integrando a Comissão Coordenadora do Movimento no cargo de Delegado de

Cavalaria. Após a tentativa falha do Levantamento das Caldas, em março de 1974, o MFA passou a preparar uma nova missão para o mês seguinte, e o capitão foi o rosto dessa ação militar. Salgueiro Maia saiu de Santarém liderando uma coluna de carros blindados da Escola Prática de Cavalaria e dirigiu-se a Lisboa a fim de ocupar o Terreiro do Paço e os ministérios ali instalados, e capturar o chefe do governo, Marcelo Caetano, que, deposto, foi escoltado pelo próprio capitão até o avião que o levou à Ilha da Madeira para que, de lá, partisse para o exílio no Brasil (FERNANDO, 2004).

Salgueiro Maia ficou conhecido como um dos Capitães de Abril e contribuiu grandemente para que Portugal caminhasse para a democratização. Depois de 1975, Salgueiro Maia foi para os Açores, onde comandou o presídio militar. É histórico o discurso feito a seus homens na noite de 25 de abril de 1974, pouco antes da partida para Lisboa:

Meus senhores, como todos sabem, há diversas modalidades de Estado. Os estados sociais, os corporativos e o estado a que chegámos. Ora, nesta noite solene, vamos acabar com o estado a que chegámos! De maneira que, quem quiser vir comigo, vamos para Lisboa e acabamos com isto. Quem for voluntário, sai e forma. Quem não quiser sair, fica aqui! (HISTÓRIA..., 2018)

Salgueiro Maia optou por não ocupar nenhum cargo político após a revolução. Ele faleceu em 1992, ocupando o posto de major, aos 47 anos.

Para construir a personagem do Oficial de Bronze, Lídia Jorge buscou inspiração no capitão Vasco Correia Lourenço. Ele nasceu em 1942 em Lousa e, no início da década de 1960, ingressou na academia militar. Após ter atuado na Guiné entre os anos de 1969 e 1971, Vasco Lourenço regressou a Portugal e foi um dos principais impulsionadores do MFA. Às vésperas de abril de 1974, ele foi preso e transferido para os Açores, de onde assistiu ao golpe. Em julho do mesmo ano, foi nomeado representante da comissão coordenadora do MFA, sendo o habitual porta-voz do Conselho da Revolução. Vasco Lourenço foi o primeiro subscritor do Documento dos Nove e, de novembro de 1975 a 1978, foi Governador Militar de Lisboa, sendo promovido a brigadeiro e, posteriormente, passando à reserva como tenente-coronel em 1988. Ele foi um dos fundadores da Associação 25 de Abril (VASCO, 1995).

El Campeador é a personagem que representa Otelo de Saraiva de Carvalho. Ele nasceu em Lourenço Marques, atual Maputo, em 1936. Foi capitão em Angola de 1961 a 1963 e na Guiné entre 1970 e 1973. Foi sua atuação nas guerras coloniais que o motivou a derrubar o regime, pois, segundo o capitão, era necessário parar com o derramamento de sangue nas colônias africanas. Em entrevista a um veículo de comunicação africano, Saraiva de Carvalho lembra desse período:

[lutei para] defender território que tinha sido conquistado havia mais de quatro séculos pelos portugueses. No entanto, ao longo das três comissões que fiz, foi-se desvanecendo esta perspectiva de estar ali a lutar por alguma coisa que valesse a pena. (OTELO..., 2009)

Regressou a Lisboa e tornou-se um dos organizadores do MFA e do Movimento dos Capitães, quando as reuniões clandestinas começaram a ocorrer: “No início, até havia faltas de segurança em reuniões clandestinas por parte do Movimento dos Capitães. A malta reunia-se e discutia assuntos sempre com esse à vontade que resulta da força da instituição militar na sociedade civil” (OTELO..., 2018).

Quanto à primeira tentativa de golpe, em março de 1974, Saraiva de Carvalho relembra:

Não era bem um golpe. Foi uma aventura descabelada. A iniciativa não foi minha. Eu vi-me envolvido naquela situação, que era para ser desencadeada na noite de 13 para 14 de março. O objetivo era impedir a “Brigada do Reumático”, que iria ter lugar a 14 de março – a [cerimônia de] vassalagem de generais dos três ramos das Forças Armadas na Assembleia Nacional perante Marcello Caetano, a jurar-lhe fidelidade e que as Forças Armadas estavam com a política colonial seguida pelo Governo, o que já não era verdade. Eles já não representavam a instituição militar, de facto. Eu cancelei a ação. Mas uma unidade, não tendo aceitado a minha decisão de cancelamento daquela ação que me parecia perfeitamente aventureira, reincidiu isoladamente. [...] O 16 de março foi um sábado. As unidades ficam vazias, porque o pessoal vai de fim de semana e ficam só os faxinas na cozinha ou os sentinelas na Porta de Armas. E, por isso, o resultado daquilo foi uma aventura total. (OTELO..., 2014)

Saraiva de Carvalho era encarregado do setor operacional da comissão coordenadora do MFA e foi responsável por comandar as operações em 25 de abril a partir do posto de comando clandestino instalado no Quartel da Pontinha.

Em agosto de 1975, em pleno Verão Quente, e mês em que a fotografia de *Os Memoráveis* (2014) foi tirada, Saraiva de Carvalho foi chamado pelo Grupo dos Nove para uma reunião clandestina:

Em agosto de 75 o Grupo dos Nove convida-me para uma reunião em casa daquele moço que já morreu, o Gomes Mota, nos Olivais. Fui lá, vejo o sótão dele cheio de gente, e querem que eu assumo a presidência da república. Eu? Não, não estou minimamente interessado! Nunca estive interessado em área de poder nenhuma, no exercício do poder! “Mas tens de ser, nós não temos confiança no Costa Gomes, temos de o afastar”. O Costa Gomes tinha retirado o comando das regiões militares. Mas insisti que não, que não queria. (GRUPO..., 2010)

Após a revolução, foi nomeado comandante adjunto do COPCON – Comando Operacional do Continente – e comandante da região militar de Lisboa até 1975, quando foi afastado do cargo em função dos acontecimentos que marcaram o mês de novembro daquele ano, quando foi preso por integrar a ala mais radical do MFA. Três meses mais tarde, foi libertado e concorreu às eleições presidenciais do ano seguinte, repetindo a tentativa em 1980, em ambos os casos pela extrema esquerda. Angariou uma parte considerável dos votos nos dois pleitos embora não tenha sido eleito. Em 1985, foi preso novamente, acusado de envolvimento com o grupo terrorista Forças Populares 25 de Abril. Permaneceu na prisão até 1990, quando foi solto para aguardar julgamento em liberdade, o que não foi necessário, pois a assembleia concedeu anistia aos presos das Forças Populares em 1996.

A personagem Salamida é a representação de Carlos Albino, o radialista que tocou *Grândola Vila Morena*, a senha da revolução, aos vinte minutos e dezenove segundos do dia 25 de abril de 1974 no programa Limite, na Rádio Renascença. Segundo Albino, em entrevista concedida ao Jornal do Algarve (O HERÓI, 2014), ele temeu pela própria vida, mas não hesitou ao tocar o sinal: “A ditadura portuguesa era pior que a espanhola, porque matava onde não se via”. Carlos Albino é casado com a autora de *Os Memoráveis* (2014) há mais de três décadas e presidiu as comemorações alusivas aos 40 anos da revolução.

O fotógrafo Tião Dolores é a representação do também fotógrafo Eduardo Gageiro. Gageiro nasceu em Sacavém, em 1935. Tendo trabalhado em uma fábrica de louças, conviveu com pintores e escultores que o influenciaram a optar pelo fotojornalismo. Segundo Salgueiro Maia, ele foi o primeiro fotógrafo a aderir à

revolução, e captou o instante decisivo do 25 de abril quando Salgueiro Maia retornava das negociações na rua do Arsenal e, percebendo-se vitorioso, mordeu os lábios para não chorar. Em entrevista, o fotógrafo relembra o momento:

Vinha a morder o lábio para não chorar. Só me explicou quando me visitou em casa, em Sacavém, em 1986, e me ofereceu o relatório da Operação Fim de Regime, um documento histórico no qual Salgueiro Maia escreveu, em dedicatória, na capa, “Ao primeiro jornalista que, na madrugada do 25 de Abril, aderiu aos revoltosos”. (EDUARDO..., 2014)

Em abril de 1974, o fotógrafo usufruía um período de descanso antes de começar a trabalhar na revista *Flama*. Na noite do golpe, alguns amigos o contataram, pedindo que ele fosse ao Terreiro do Paço acompanhado de todas as suas máquinas fotográficas. Quando chegou, havia muitos militares que impendiam a passagem, mas Gageiro disse a um deles: “Faz favor, leve-me ao comandante que eu sou amigo dele’. Eu não sabia quem era o comandante, nem era amigo do comandante, mas o rapaz acreditou, coitado” (EDUARDO..., 2014). Ele foi levado à presença de Salgueiro Maia, ao lado de quem acompanhou os momentos culminantes da revolução. Esse episódio pode ser identificado em *Os Memoráveis* (2014) e chega ao leitor por meio de Margarida Lota:

O senhor não refere, por exemplo, a sequência no interior do Quartel do Carmo. Pelo que consta, só Tião Dolores teve acesso a esse espaço. Só o senhor esteve no interior do quartel nas horas cruciais. São sete fotos, uma sequência única, no interior [...] ele estava lá, o czar [...]. (p. 117)

Essa relação entre sujeitos históricos que são representados na ficção coloca em questão as fronteiras entre história e literatura, que têm apresentado diferentes níveis de estabilidade ao longo do tempo, ora mostrando-se fixas, ora maleáveis. De acordo com Arendt e Conforto (2004), os limites entre as duas disciplinas não se mostravam tão rígidos no período compreendido entre a Idade Média e o século XVIII. Nessa época, escritores misturavam fatos reais e ficção da mesma forma que historiadores podiam dar um toque literário aos seus relatos. A fronteira entre história e literatura começou a ser estabelecida na metade do século XVIII, sendo reforçada no século XIX.

Esse século foi marcado por evoluções no campo da História e por tentativas de sua afirmação enquanto ciência. Naquele momento, buscavam-se métodos de investigação que desatrelassem a pesquisa historiográfica da descrição de feitos heroicos de grandes personagens e do colapso das principais civilizações. Conforme White (1994), os historiadores deveriam se ocupar de eventos atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, em suma, eventos observáveis, ao passo que os escritores deter-se-iam tanto nesse tipo de evento quanto nos imaginados e hipotéticos.

Atualmente, os limites entre as duas áreas voltaram a ser tênues. Um dos argumentos utilizados para justificar a estreita relação entre literatura e história é o fato de que ambas são narrativas que visam à construção de representações. Acerca disso, White (1994) afirma que os mesmos recursos de linguagem utilizados para a construção da narrativa de ficção podem ser observados no discurso histórico. Segundo o autor, é durante a passagem do estudo de um arquivo histórico para a composição do discurso que o historiador se vale das figuras de linguagem:

[...] os historiadores têm de empregar as mesmas estratégias da figuração linguística utilizadas por escritores imaginativos para dotar seus discursos daqueles tipos de significados latentes, secundários ou conativos que requererão que suas obras não só sejam recebidas como mensagens, mas sejam lidas como estruturas simbólicas. (1994, p. 27)

White ainda destaca que a pesquisa historiográfica, ao ser transformada em discurso, passa por um processo de “enredamento” semelhante ao processo visto na ficção, uma vez que o autor escolhe, entre diferentes estruturas de enredo, aquela adequada à representação tratada. É esse “enredamento” que diferencia o discurso historiográfico de uma simples cronologia de datas. White (1994), em síntese, afirma que o discurso literário difere do histórico devido a seus referentes básicos, concebidos como “imaginários”, mas os dois tipos de discursos são mais parecidos do que distintos em virtude do fato de que ambos operam com a linguagem.

De acordo com Chaves (2004a), os limiares entre História e Literatura são aproximados a cada vez que lemos um livro e nos deparamos com personagens imaginárias que, todavia, se impõem sobre nós por meio do princípio da verossimilhança como se fossem reais. Desse modo, àqueles que questionam a

veracidade da Literatura quando comparada à História, Chaves afirma que “[...] a verdade da ficção ou da Literatura, como em qualquer campo do imaginário, reside na sua possibilidade de convicção” (2004a, p. 09). A verossimilhança é, pois, condição para a construção fictícia. É por meio dela que incorporamos suas personagens ou as relegamos ao esquecimento. É esse princípio que libera a Literatura de um compromisso com a circunstancialidade, embora reforce seu comprometimento com a temporalidade, ou seja, com o tempo histórico em que é produzida. De acordo com Chaves

ocorre que o resgate desse tempo e sua representação não dependem das intenções, mas, antes, da força simbólica do texto, da eficácia do seu sistema de significados e, assim, da força de convicção presente em diferentes momentos históricos. (2004a, p. 10)

Assim, para que a obra literária perdure no tempo, ela depende da transformação da circunstância histórica em metáfora capaz de ser apropriada em momentos posteriores, o que torna possível, então, uma leitura histórica do texto.

Outra questão apontada por Chaves (2004a) no seu empenho de aproximar Literatura e História diz que, embora a Literatura não seja História, ela nasce em uma determinada circunstância, podendo ser uma referência à História. Dessa forma, “a sua problemática essencial reside justamente aí, está na distinção entre a circunstância e a *historicidade* do texto, que a ultrapassa para desenhar uma *visão do mundo*” (2004, p. 12, grifos do autor). Desse modo, não se deve buscar o fato histórico que está presente no texto literário, mas seu significado, sua historicidade. Adotar essa postura permite pensar que um texto literário pode ser constantemente atualizado quando lido em diferentes momentos históricos.

Ao se abordar a relação entre História e Literatura, considera-se pertinente a sistematização realizada por Decca (1997) no que diz respeito ao romance histórico, a qual estabelece quatro categorias: o primeiro tipo remete a narrativas nas quais os elementos históricos não são índices do real, mas uma fuga do real para uma dimensão ficcional. Nessa modalidade, o romance toma emprestadas representações da historiografia sobre o passado, utiliza-se de materiais históricos já prontos, mas subverte a função da história. A segunda modalidade refere-se a romances que buscam ser testemunhos de sua época. Esse tipo de romance pretende-se histórico no que diz respeito à sua força de denúncia da realidade

social, uma vez que ele procura alertar setores privilegiados para as injustiças sociais, podendo ser chamado de “literatura engajada”. A atenção para os pequenos eventos acompanha esses romances, que transformam o indivíduo comum em herói ou vítima da história. Nessas obras, os elementos ficcionais estão subordinados às marcas do real histórico, e os romances funcionam como instrumentos de tomada de consciência histórica. Essa modalidade mobiliza a “[...] consciência e exige uma tomada de posição do leitor a partir de uma denúncia, diante de uma indignação moral” (DECCA, 1997, p. 202). Nesses casos, apela-se mais para a subjetividade do leitor, procurando mobilizar seus sentimentos e emoções, provocando um choque com a realidade. No romance histórico moderno, “[...] a soberania do grande evento, como as guerras e as revoluções, não é afirmação realista, mas percepção de que as ações humanas se movem por meio de forças desconhecidas e incontroláveis e fora do alcance do espírito racional” (DECCA, 1997, p. 203).

Essa segunda modalidade de romance histórico está estreitamente ligada à micro-história, já que ela desloca seu foco das grandes figuras históricas para se centrar em diferentes aspectos – figuras geralmente sem expressão – em um processo metonímico que busca explicar o todo pela parte. A respeito da micro-história, Chartier (1994) afirma que ela pretende construir, a partir de uma situação particular, excepcional, a forma como os indivíduos produzem o mundo social por meio de suas alianças e confrontos, através das dependências que os ligam ou opõem. Segundo o autor,

o objeto da história, portanto, não são, ou não são mais, as estruturas e os mecanismos que regulam, fora de qualquer controle subjetivo, as relações sociais, e sim as racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades, as parentelas, as famílias, os indivíduos [...] o olhar se desviou das regras impostas para suas aplicações inventivas, das condutas forçadas para as decisões permitidas pelos recursos próprios de cada um: seu poder social, seu poder econômico, seu acesso à informação. Habituada a estabelecer hierarquias e a construir coletivos [...], a história das sociedades atribuiu-se novos objetos, estudados em pequena escala. (CHARTIER, 1994, p. 102)

A respeito disso, Sarlo (2007) aponta que, há décadas, o olhar de muitos historiadores voltou-se para sujeitos que se apresentam como uma refutação às imposições do poder material ou simbólico. Durante muito tempo, a atenção esteve voltada para grandes movimentos coletivos sem se fixar no indivíduo e descobrir

nele, através de práticas culturais, a afirmação de uma identidade. O que houve, então, foi a reivindicação de uma dimensão subjetiva, o que a autora denominou de guinada subjetiva, como uma referência à guinada linguística ocorrida nas décadas de 1970 e 1980, quando referentes como sujeito e contexto passaram a fazer parte da análise dos fenômenos linguísticos.

A terceira tipologia proposta por Decca (1997) está relacionada a romances nos quais os grandes eventos são a referência a partir da qual a vida individual se organiza e se transforma. Nessa modalidade narrativa, o destino do indivíduo é determinado por forças que ele não controla. Por fim, a quarta tipologia diz respeito a romances históricos que trabalham com os mitos de origem e com questões de identidade nacional, étnica ou de outros grupos sociais. Romances dessa natureza têm a intenção de se instituir como marca de diferenciação, de uma identidade que se distingue de outra.

A partir disso, é lícito supor que *Os Memoráveis* (2014) caminha entre a segunda e a terceira tipologia propostas, pois se trata de um romance que se pretende testemunhal, se não com sujeitos que estão vivendo o fato histórico no momento da narração, com sujeitos que testemunharam os fatos e tiveram suas vidas influenciadas por esses grandes eventos. Diante de uma leitura mais minuciosa do que os nove sujeitos entrevistados por Ana Maria têm a dizer, percebe-se que o ponto crucial dos discursos, que é fornecer testemunhos de época, dá lugar a uma tentativa de entendimento dos fatos, agora que o tempo separa os sujeitos dos eventos de forma mais clara. Por fim, pode-se dizer que, mais do que utilizar o discurso para compreender o fato histórico, há de se ler os testemunhos numa tentativa de compreender o fado das personagens, de que modo elas continuaram atreladas aos eventos de 1974-1975, quase mantendo suas vidas suspensas.

7.2 AS ENTREVISTAS PARA A HISTÓRIA ACORDADA

Quando Ana Maria encontra no escritório do pai a fotografia dos memoráveis de 1975, ela tem a certeza de que é esse documento que deve servir de roteiro para as entrevistas. Ao consultar os amigos Miguel Ângelo e Margarida Lota, o que faltava era definir as perguntas que deviam ser feitas àqueles sujeitos retratados:

E então eu pensei que tinha chegado o momento de demonstrar como a fotografia do Memories iria ser o nosso ponto de partida, e talvez a nossa linha de chegada. O nosso conceito base. *In the beginning there must be a shining seed*, no dizer de Bob. Aqueles rostos singulares, *the seed*. (p. 68)

Então, Ana Maria mostrou as quatro perguntas que ela já havia estabelecido:

Onde estavam?
 O que sentiram na altura?
 Que balanço fazem agora, passados trinta anos?
 Qual a melhor imagem que guardam de tudo o que aconteceu? (p. 68)

Percebendo o que chamou de falta de originalidade, Margarida Lota afirma que falta a pergunta crucial, aquela que ainda não foi feita, que é “e você mesmo, quanto ganhou com isso?” (p. 69). A partir do roteiro estabelecido, os três jornalistas partem em busca das recordações de nove sujeitos: Chefe Nunes, Oficial de Bronze, Tião Dolores, Umbela, Salamida, El Campeador, a viúva de Carlie 8 e o casal Francisco e Ingrid Pontais. O que segue é uma polifonia dos entrevistados, que retomam, cada um à sua maneira, o abril de 1974 e a noite de 21 de agosto de 1975.

O primeiro entrevistado do documentário é Nunes, chefe de cozinha do restaurante Memories. Ao relembrar o ocorrido em abril de 1974, o cozinheiro narra:

Posso dizer-lhe que nesse dia eu quase tinha ido amanhecer na Baixa, à procura de umas roupas para o serviço de que estava faltado. Entrava e saía das lojas, ali na Rua Augusta, quando a coluna militar, vinda de baixo, estava a subir na direcção do Rossio. Foi um momento sem par. Quando vi a tropa a avançar entre lojas, e soube o que se passava, esqueci-me de tudo, e gritei – “Levem-me a mim, pessoal, arranquem-me a cabeça do corpo e façam dela uma bala [...] depois andei atrás deles o resto da manhã e toda a tarde até à noite, e assisti à descarga sobre a frontaria do Quartel do Carmo [...] assim, aquele foi o dia mais feliz da minha vida”. (p. 75)

Da mesma forma, o cozinheiro lembrou com detalhes a noite de agosto de 1975: o que havia servido, a mesa a que haviam sentado, o horário de chegada e saída do grupo e todos os pormenores que fizeram daquela uma noite memorável: “Corria um tempo único. Nunca mais, numa mais voltará esse tempo’. E contou que aquela tinha sido uma noite memorável” (p. 76). Todavia, quando Ana Maria pede que ele conte tudo em frente às câmeras, o cozinheiro recua e deixa claro que

detalhes mundanos, como a comida servida, ele não se opõe a contar, mas que o conteúdo das reuniões ali travadas pertence à esfera do sagrado e, por isso, não podem ser narradas ou compartilhadas. O chefe de cozinha prossegue dizendo que há experiências que não podem ser relatadas, ainda mais por quem, como ele, não participou dos fatos, apenas acompanhou-os de fora.

Há experiências que não tem relato possível. Tinha que ver se eu me punha diante de uma câmara de televisão a dizer eu vi, eu assisti, eu fui, eu testemunhei. Das duas uma, ou falava a partir de fora e para fora, e então milhares de outros testemunhos melhor do que eu, porque participaram, arriscaram, e eu não, pois eu só desejei que acontecesse [...]. (p. 79)

Duas questões sobressaem-se na conversa entre Nunes e Ana Maria. A primeira delas diz respeito à negativa do chefe em falar. Se o cozinheiro não consegue ou não pode transformar em discurso tudo o que viu e viveu no restaurante, é lícito pensar que, para ele, os eventos de 1974-1975 alcançam apenas a essência espiritual da linguagem, conforme Benjamin (1985), daí também as características sagradas e ritualísticas que ele atribui à reunião de agosto. O segundo ponto é que, para Nunes, o relato só poderia ganhar a essência linguística se ele tivesse participado *in loco* dos acontecimentos. Ele dá uma nova perspectiva ao verbo *testemunhar*, pois o fato de ele se colocar como alguém que contaria os eventos “de fora” demonstra que, para ele, o verdadeiro testemunho só pode vir do sujeito que viveu a ação. Só a esse sujeito que pegou em armas e arriscou a vida cabe a dignidade do relato.

O segundo encontro de Ana Maria, que renderia a ela a primeira entrevista, é com o Oficial de Bronze. Ao ver a fotografia tirada no Memories, o oficial lembra prontamente a data, e indica que esse foi o único dia em que as três facções das forças armadas estiveram reunidas: “Tenho a certeza, foi tirada a vinte e um de Agosto de setenta e cinco, aposto a minha mão direita’. Disse o oficial. E porquê? Porque só a vinte e um de Agosto teve lugar a reunião dos três grupos” (p. 92). A seguir, o Oficial reitera a data, afirmando que desde a noite anterior, o texto da facção moderada estava pronto, em alusão ao Documento dos Nove, cujos signatários foram apenas parte dos integrantes das forças armadas:

Olhai. Reparem que tenho na algibeira da camisa um papel dobrado. Um documento crucial. Se tivesse sido assinado por todos na noite

de vinte e um de Agosto, o rumo deste país teria sido outro, e talvez o rumo do mundo. Olhai. Posso dizer-vos que houve um tempo em que a história passou pelo meu bolso. (p. 92)

A seguir, o oficial nomeia-se guardião da memória, atentando para o fato de que as memórias de um grupo têm a duração dos seus sujeitos, daí a importância do relato como forma de fazer com que essas memórias transcendam os sujeitos aos quais elas pertencem:

“O senhor assume-se, então, como o guardião da memória?” [...] “Sim, afirmativo, mantenho tudo o que se passou dentro da minha cabeça. A minha memória é uma das mais fiéis que eu conheço. Mas eu costumo dizer que não duro para sempre. Ouçam-me antes que seja tarde. (p. 93)

O oficial atribui ao acaso o fato de não ter participado efetivamente do golpe de 74: “a verdade é que por um rude golpe do destino, em setenta e quatro, na hora certa, eu encontrava-me no lugar errado” (p. 94). Deve-se ressaltar que a personagem do Oficial de Bronze é inspirada em Vasco Lourenço que, em 1974, às vésperas da revolução, foi preso e enviado para os Açores. O mesmo Vasco Lourenço fundou a Associação 25 de Abril, cujo intuito é preservar a memória da revolução, daí a alcunha que o Oficial garante a si mesmo de guardião da memória. De forma controversa, o Oficial de Bronze, que é agnóstico, atribui o sucesso de 25 de abril a um milagre, responsável pelo encadeamento de várias ações militares que, contrariando a lógica, levaram à deposição do governo ditatorial: “Milagre, sim. Sendo eu um agnóstico, até que gostaria de usar outro termo mais sereno, mas não encontro” (p. 96). No entanto, o maior milagre, segundo o Oficial de Bronze, foi o fato de todos os envolvidos optarem por voltar a seus postos anonimamente: “Nenhum de nós desejava que dos seus actos individuais houvesse referência ou memória, a memória seria sempre una e indivisa, a de um grupo de cinco mil, e todos diriam *e/les*” (p. 98, grifos da autora). O Oficial refere-se a um apagamento dos sujeitos envolvidos na ação, à substituição da memória individual pela coletiva, à sobreposição do fato histórico sobre o sujeito. Entretanto, essa abdicação à memória não durou sequer um mês, visto que ao cabo de três semanas, muitos dos envolvidos reivindicavam estátuas e reconhecimento público, inclusive o Oficial:

Sou franco, eu também me envolvi, também disse demasiadas vezes eu, eu. Lamento, lamento imenso. Mas posso dizer que, ao mesmo tempo que também eu cedia à palavra eu, começava a perceber que era preciso fazer alguma coisa pelos nomes daqueles que desapareciam nessa contenda terrível que nos desfez. (p. 99)

Desse modo, o Oficial de Bronze assumiu para si a tarefa de dar voz a esses cinco mil soldados, em sua maioria anônimos, que foram decisivos para o 25 de abril. Essa é sua incumbência enquanto guardião da memória: dar um lugar àqueles que não encontram espaço no *eu*. Para o oficial, se a memória individual não pode dar lugar à memória coletiva, à memória do fato, então, que dentro dessa memória coletiva seja cavado um espaço para cada uma das inúmeras individualidades que a compõe, aos moldes da micro-história:

Isto é, quando o brigadeiro de cavalaria 7, na Ribeira das Naus, deu ordem para abater o capitão, houve aquele alferes que, já referi, que se recusou a cumprir, estando-lhe apontada à cabeça a arma do próprio brigadeiro. Era um jovem de olhos pretos [...] identificado, mas não reconhecido. Nunca ninguém disse a esse homem, obrigado [...] pois quero que sejam conhecidos e reconhecidos, antes que seja tarde. (p. 101)

Ao contrário de Nunes, para o Oficial de Bronze a saída é falar. O relato existe, os fatos já são dotados de essência linguística, mas sua narrativa só terá sido completada se ela comunicar a memória de todos. Fora da memória coletiva, composta pela memória individual de cada um que tomou parte no evento, a comunicação sobre o 25 de abril não se efetiva, pois não se dá de forma inteira.

O próximo entrevistado de Ana Maria, Margarida Lota e Miguel Ângelo é o fotógrafo Tião Dolores. Segundo a protagonista, o único a ser retratado de forma espontânea na fotografia. Ao visitar o fotógrafo, o que o trio de jornalistas encontra é uma casa praticamente sem mobília, com paredes nuas que, anteriormente, devem ter abrigado o acervo do fotógrafo, que dele se desfez na tentativa de escapar à ruína:

Pelo menos foi esse o tempo que esperámos, numa divisão toda branca, com um único sofá branco [...] ríamo-nos daquele homem que nos deixava perdidos na divisão nua de uma casa desmobiliada. Na verdade, a parede em frente apresentava pequenos orifícios de onde haviam saído pregos, orlas castanhas de onde teriam saído molduras [...]. (p. 111)

O fotógrafo, inspirado em Eduardo Gageiro, consagrou-se por registrar os momentos cruciais do 25 de abril: “Senhor Tião, todos nós sabemos. As fotografias que têm a sua assinatura são as que melhor documentam o que se passou naquele dia. Artisticamente perfeitas. Elas são líricas, são épicas, elas são dinâmicas e fusionais com a gente” (p. 113). Ao descrever o que se passou naquele dia, o fotógrafo lembra que entrou em uma espécie de êxtase: ao avistar a coluna de militares, só começou a realizar os registros depois de percorridas três ruas. Antes disso, apenas gritava aos militares que o usassem como tapete. Mesmo no momento crucial, ao adentrar o quartel, o fotógrafo parecia levado pela câmera, sem que pudesse tomar controle sobre si mesmo: “A minha Leica ainda não tinha enlouquecido mas já disparava por si. Eu desviava-lhe o olho daquilo para que não deveria olhar, mas ela contorcia-se entre as minhas mãos e fazia de mim o que queria” (p. 119). Esse transe perdurou por mais alguns dias, quando o fotógrafo vagava pelos lugares sem saber como havia chegado lá, conseguindo reconstituir seu caminho apenas pelas fotografias reveladas, que eram indício de suas andanças.

Ao ser questionado sobre suas lembranças acerca do 25 de abril, o fotógrafo aceita o desafio e, simbolicamente, faz a travessia da memória: “O fotógrafo suspirou. Era como se tomasse balanço para fazer uma grande travessia a nado” (p. 114). No entanto, ao visualizar a fotografia tirada por ele em agosto de 75, nega a tarefa de lembrar e atribui essa incumbência aos historiadores:

Disse que já havia falado que chegasse, que não podíamos ser históricos da reconstituição da memória, que se quiséssemos reconstituir a memória que fôssemos falar com os historiadores, eles é que sabiam o que cada soldado havia comido ao jantar antes da operação militar. (p. 121)

Em suma, Tião Dolores é o retrato da decadência. O homem que viveu através de suas lentes, nas suas fotos, ao desfazer-se de seu acervo, desfez-se de parte de si mesmo, o que o fez perder sua funcionalidade e tornar-se apenas uma figura quixotesca:

[...] enquanto o grande fotógrafo daquele dia, o glorioso dia, vestido agora com roupas de mulher, magro como um pássaro na penúria do Inverno, invectivava os tremoços [...] sentado na *bergère*, o fotógrafo

passou os olhos pela parede nua. Parecia um rei destronado. (p. 115-117)

Apesar de o fotógrafo negar-se a comentar o agosto de 1975, é inegável que a fotografia comunica algo para Tião Dolores, e a própria negativa em falar é prova disso: “Era o regresso ao início, a rebobinagem de uma passagem da vida até à excelência de um momento em que a história se tinha calado para dar lugar ao milagre, o momento luminoso” (p. 123). A fotografia, para Tião Dolores, é o momento de iluminação em que o sentido dos fatos alcança a compreensão.

O encontro seguinte é com Umbela. Ele tinha sido um dos oito assaltantes da Rádio Clube e era agora major-general. É interessante ressaltar que Umbela não é o nome do major-general, mas sim um apelido que a ele foi atribuído durante o período de 1974-1975: “O general regressou ao rosto da fotografia e conferiu com a legenda. Por exclusão de partes, ele era o Umbela. ‘Não sabia que lhe chamavam o Umbela? Major Umbela? O general sabia, mas não se lembrava” (p. 153). Umbela é um tipo de flor em que os pedúnculos saem todos do mesmo ponto e tem o mesmo comprimento, mimetizando um guarda-chuvas. O apelido parece adequado ao major que, depois de ter sido vítima da rigidez do avô, um latinista que o obrigou a memorizar o nome científico de um sem-número de plantas, desenvolveu uma obsessão por árvores e folhas, o que o levou a escolher um parque como ponto de encontro com os três jornalistas.

O general Umbela, historicamente conhecido por mentiras estratégicas que foram cruciais para o êxito do 25 de abril durante o assalto à Rádio Clube, encontra-se atolado em processos jurídicos. Acusado de irregularidades como nepotismo e desvio de verbas em sua secretaria, acusações que, segundo o general apenas davam conta de uma dança das cadeiras no setor burocrático, Umbela vive para limpar sua honra: “Repare, eu não sou uma vítima, não me considero desse modo, não tenho razões para isso. Mas minha honra é vítima, e a minha honra é mais importante do que eu. Vivo para limpar a minha honra” (p. 165). De certo modo, o general empreende esforços a fim de manter imaculada a memória de um Umbela que soube usar de artifícios de esperteza e manteve tudo sob controle durante o assalto à Rádio Clube e que, por isso, virara até anedota. É essa memória grandiosa que ele tenta recuperar movendo nove processos contra aqueles que macularam a construção dessas lembranças.

O quarto entrevistado e terceiro a integrar o documentário *A hora acordada é Salamida*. Diferentemente dos demais, Ernesto Salamida, o Che Guevara da fotografia, não tinha uma biografia, não pertencia à vida militar e não era notoriamente conhecido por algum feito na revolução. O advogado Salamida, quando jovem, trabalhou em numa rádio e foi ele o responsável por tocar a música-senha da revolução, *Grândola Vila Morena*. Da promessa revolucionária no passado restou o eterno adolescente que ainda mora com a mãe, veste camisetas de bandas e é um advogado malsucedido de causas perdidas:

A porta abriu-se no alto do degrau, e na nossa frente ficou uma *T-shirt* negra com o emblema amarelo de uma banda metálica. Na penumbra da portaria dir-se-ia que o Salamida durante aqueles anos havia recuado à sua versão de jovem adolescente e assim tinha ficado. (p. 173)

Ernesto Salamida parece ter sido engolido, primeiro por aqueles que se apropriaram de seu discurso e de suas memórias e tomaram para si as glórias do 25 de abril:

Compreendam, é que outros narram estes mesmos factos e referem esses sentimentos como se fossem seus, e assinam por baixo, e por isso, talvez eles, e não nós, tenham tido as dúvidas que nós tivemos naquela noite, e eles e não nós tenham saído para a Rua Ivens. Quem sabe? E esses outros são para aí mais de cem. (p. 176)

Em segundo lugar, pela mãe, que, duplamente, ocupa lugares centrais, seja na casa, posição que ela marca geograficamente; seja na vida do filho, sendo tratada como uma rainha e falando por ele, desautorizando o discurso de Ernesto:

[...] logo nos mostrou uma sala atafalhada de móveis pesados. No meio deles, sentada numa cadeira de braços, a mãe de Ernesto Salamida esperava-nos. Não era a mãe de Ernesto Salamida que vínhamos entrevistar, mas parecia. Pois não só a senhora ocupava o centro de espaço, como todo o ambiente sugeria ter sido disposto em função da sua pessoa. (p. 173)

E, a seguir:

No indicador da mão esquerda, pendida sobre o braço do sofá, havia um anel de rainha. “Comprou-mo o meu filho”. Disse a mãe [...] Mas agora acabávamos de nos sentar, e além do perigo biográfico,

vínhamos encontrar um caso em que a mãe ameaçava engolir o seu filho. (p. 174)

De tal nível é a anulação de Salamida que ele já nem reivindica para si o papel daquele que tocou a senha e despertou o país para a revolução: “Tenho muito pouco para dizer. A gravação havia sido feita durante a tarde, tinha sido examinada pelos dois censores, o político e o da igreja, e tinha obtido aprovação de ambos, e tudo isso está por demais explicado” (p. 175). Nesse sentido, Ernesto esvai-se e esconde-se no grupo dos revolucionários. Se, para o Oficial de Bronze, a tarefa é lembrar aqueles que participaram, para Ernesto, a tarefa é camuflar-se nesses homens, diminuir o seu papel no 25 de abril, anular sua memória:

Pensámos nós dois, quando, ambos, perdão, nós cem, caminhávamos em passeios diferentes, devidamente afastados uns dos outros, como se não nos conhecêssemos [...] Aliás, por vezes desconfio mesmo que a minha heteronomia não tem limites, e outras vezes julgo que não existo, que sou o sonho do sonho dos outros, que eu não sou nem nunca fui eu. (p. 177).

E, a seguir:

Como já disse, a cada ano que passa, mais eu acho que por tão pouca coisa, umas horas de coragem e umas horas de medo, me fiz no sonho dos outros, mas acreditem que não é mau de todo a gente deixar de existir para viver aos pedaços na vida dos outros. Sempre é alguma coisa, sempre é alguma coisa. É alguma coisa não sermos nós, nós sermos o *fui eu* de mais de cem. (p. 180, grifos da autora)

Por outro lado, mesmo diminuindo seu papel no estopim da revolução, Ernesto vive à espera de uma nova oportunidade, um novo golpe que seja conflagrado a partir de uma música de sua escolha, uma nova senha, de um novo ato revolucionário que, talvez, o coloque como senhor de suas memórias, que não permita que outros se apropriem de seu discurso, que faça com que ele passe a viver afastado da sombra da mãe: “[...] ele e a mãe faziam serões imaginando as novas senhas que seriam necessárias para saírem de estado de denegação em que se vivia, mas logo caíam nos argumentos *a contrario*”. (p. 185)

O seguinte entrevistado é El Campeador. A emoção tomou conta dos jornalistas ao se depararem com aquele que “[...] havia posto em marcha os cinco mil homens contra um regime decrépito, daqueles que de tão prolongados e decrépitos deixam estrumes na terra para vários séculos” (p. 213). E a figura de El

Campeador correspondia em grandeza a esse feito: Margarida, Ana Maria e Miguel Ângelo encontraram na praia um homem de grande porte, montando um cavalo que ele tentava fazer entrar no mar. Uma cena pitoresca e ele, montado a cavalo, quase uma estátua. O motivo de El Campeador encontrar-se à beira-mar é que lá estava para treinar o cavalo para uma filmagem: “Estou aqui a treinar este animal porque amanhã começam as filmagens de *O Herói do Mar*, e eu estou absolutamente empenhado em que esta prestação resulte tão bem quanto resultou a minha ação naquela noite memorável de há trinta anos atrás” (p. 216). O interesse de El Campeador, ao estrelar *O Herói do Mar*, é corrigir um equívoco que a historiografia portuguesa teria cometido com ele e com seus companheiros de revolução, ou seja, ele almeja uma revisão histórica. Assim, havia a necessidade de se valer de uma mídia de impacto para que ele e os outros cinco mil ocupassem o lugar que lhes era de direito no imaginário popular:

Porque a historiografia portuguesa, essa puta velha que só contempla quem mais lhe dá, prepara-se para fazer da minha pessoa, e dos meus companheiros de insurreição, um estandarte de ignomínia [...] iremos passar à posteridade como um bando de idiotas, ou pior, como um grupo de canalhas. Mas eu não o vou permitir. (p. 217)

No entanto, a verdade é que tal filme produzido para a BBC nunca existiu, e tudo não passava de um palco montado por El Campeador:

Tal como no dia anterior, a Praia Grande continuava deserta, como se não tivesse havido noite nem intervalo. As mesmas aves do frio, as mesmas ondas em cachão, o mesmo vento húmido, aéreo e enrolado, tudo igual, mas na praia não havia cavalo nem cavaleiro, nem instrutor, nem qualquer equipa da BBC nem de outra estação qualquer. Só que a verdade deve ser dita. Eu não ia encontrar uma surpresa, ia ao encontro daquilo que tinha imaginado. (p. 228)

A penúltima entrevista dos jornalistas tinha por objetivo lançar luzes sobre a história de Charlie 8, quais foram suas motivações para o 25 de abril e de que modo conduziu a vida depois da revolução. Diferentemente das demais, essa não foi feita com o sujeito em si, já morto, mas com a viúva: “Tudo foi escrito. Mas não tudo dito, e à falta do testemunho dele, queremos ouvi-la a si” (p. 241). O que se percebe durante a entrevista é um esforço da esposa em manter viva a memória do marido a fim de que a ele seja concedido o lugar que merece na história:

Ele dizia que tinha ajudado a abrir uma levada, mas sem darem por isso tinham aberto as comportas a um rio em estado de cheia. O meu marido era muito compreensivo, dizia que havia uma proporção matemática entre o tempo que se passa em liberdade e o tempo que se demora a aprender viver em liberdade. (p. 240)

O esforço da viúva não passa apenas pela cena pública, mas estende-se ao âmbito privado, uma vez que a casa é transformada em uma espécie de santuário, abarrotada de fotografias e objetos do marido, um lugar em que se fala baixo como que para não o acordar. Ao despedir-se da equipe da CBN, a esposa reitera a presença do marido falecido ao dizer que os três jornalistas serão novamente bem-vindos por “nós dois”. Ao ser questionada sobre qual o momento, durante 1974, que ela considera mais emblemático em relação à atuação do marido, a viúva aponta uma questão sobre o reducionismo dos fatos e o conseqüente afastamento da verdade histórica. Segundo a viúva, a cada vez que alguém pergunta qual é o momento mais relevante da história do marido – e ela se vê obrigada a fazer essa escolha – um pouco da história dele se perde, de modo que, no futuro, será difícil distinguir o que realmente aconteceu:

Assim, um dia, se alguém vier a escolher entre o que eu estou a escolher, a escolha nunca mais vai parar, e escolha após escolha, começaremos a afastar-nos cada vez mais da verdade. Caso apliquemos esse método a todos os passos, em poucas décadas, já ninguém saberá onde começa e termina aquilo que na realidade aconteceu. (p. 243)

Conforme a viúva, Charlie 8 “morreu de doença prolongada” (p. 247), assim como Salgueiro Maia, que faleceu em decorrência de um câncer. Quando questionada sobre o tratamento que o marido recebeu após a revolução, a esposa afirma que “Ele não morreu de desgosto, morreu com desgosto” (p. 248), pois ao longo de nove anos, aquele que tinha sido um dos rostos da revolução não foi promovido e foi enviado a “ilhas onde nada tinha que fazer” (p. 247). Aqui vale lembrar que Salgueiro Maia foi enviado aos Açores para trabalhar no serviço prisional da ilha. O que resta de Charlie 8, então, além da memória conservada pela esposa, é um processo por meio do qual ela tenta conseguir uma pensão por atos abnegados.

A última entrevista do trio de jornalistas é com o casal de poetas Ingrid e Francisco. Ressalta-se que o casal não é mencionado quando Ana Maria faz a

primeira descrição da foto, e eles só são visitados por insistência dela, uma vez que Margarida e Miguel Ângelo não veem nenhuma espécie de contribuição dos dois no processo de 1974-1975. O casal de poetas também vivia em uma espécie de desaparecimento ou exílio: “De certa forma os poetas também tinham desaparecido. Viviam longe, numa casa de campo, dormiam de dia e escreviam de noite, publicavam com regularidade e há muito não falavam com os antigos amigos” (p. 282). Talvez os mais excêntricos dos entrevistados, o casal afastou-se da vida pública, vivia recluso em uma casa longe da cidade e trocava o dia pela noite, de modo que atenderam os jornalistas ao entardecer, visto que durante o dia era o horário do sono e do descanso. Os poetas aproximaram-se do grupo no Memories na noite de agosto de 1975 pois cada uma das três facções trazia um texto, e caberia a eles unir os três apontamentos em um único: “Havia textos para desmembrar e unir num só texto [...] e Pontais iria redigir o texto síntese, durante o jantar, reunindo aqueles opostos” (p. 287). Quando questionados sobre a noite do jantar, o casal pouco lembra e não reconhece os demais integrantes da fotografia. Para eles, “[...] não houve golpe de Estado, não houve revolução nenhuma. É tudo mentira. Houve um passo de contradança” (p. 282).

As entrevistas conduzidas por Ana Maria, Margarida e Miguel Ângelo tinham como objetivo “[...] reconstituir a narrativa desse momento de euforia colectiva, a crónica dessa utopia primordial, traçar a sua cartografia no tempo e no espaço” (p. 353). Ou seja, eles queriam reconstituir as noites de 25 de abril e 21 de agosto, mas também apurar como se encontravam hoje os sujeitos que foram cruciais para a revolução. Longe de encontrar heróis de guerra, os três jornalistas se depararam com pessoas comuns, cada uma com suas misérias e dramas pessoais, mas todas com algo em comum, que é o fato de viverem presos ao passado. Os entrevistados parecem viver em suspensão, esperando pelo próximo ato revolucionário para que, então, consigam retomar suas vidas.

Assim, a vida de todos continua na fotografia do Memories, cada um por uma razão distinta não permitiu que o tempo passasse. Essa permanência do tempo e do fato na vida dos sujeitos também é percebida por Ana Maria:

[...] eu não seria capaz de imaginar como se tinham transformado alguns dos homens de que se falava em nossa casa, desde que me conhecia. E era bom encontrá-los, e tentar perceber, de que modo,

em cada um deles, a Primavera memorável tinha permanecido de encontro à desfiguração do tempo. (p. 193)

Benjamin (2012) explica que a experiência sempre foi comunicada aos jovens por meio da palavra, seja através de provérbios ou de narrativas. Hoje, segundo o autor, os responsáveis por essas narrativas não mais existem, pois a humanidade vive uma pobreza de experiências. Essa pobreza, conforme o autor, deve-se ao fato de haver cada vez menos experiências comunicáveis, pois muito do que se tem vivido reside no campo do que não pode ser narrado. Isso nos conduz, prossegue o autor, a um novo tipo de barbárie, em que as experiências são perdidas, de modo que os sujeitos não conseguem prosseguir, atrelados que estão àquela experiência que não encontra espaço no relato. De certo modo, é isso que se passa com os nove entrevistados de *Os Memoráveis* (2014): era necessário que houvesse uma abertura por onde o discurso deles pudesse ganhar o mundo. Era necessário que eles pusessem suas lembranças em relato a fim de acabar com a pobreza de experiências em que viviam. *A História Acordada* representa, assim, o canal através do qual eles podem recuperar e narrar suas experiências, pondo fim a o que os impedia de prosseguir. O documentário é um instrumento de memória que permitiu a eles colocar suas experiências em narrativa e perceber que, a partir daí, ainda há o que comunicar, que suas experiências não se encerram no passado. Prova disso é a relação que nasce entre Margarida Lota e Salamida e, em seguida, a gravidez da jornalista: ainda há lugar para se narrar o novo. Nesse sentido, apesar de o romance trazer um sentimento de melancolia e saudosismo, seu fechamento aponta para o futuro de modo mais otimista.

O capítulo a seguir dá início ao terceiro bloco de análises. Nesta seção, são apontados elementos comuns aos dois textos literários que são foco desta tese. Desse modo, o capítulo seguinte trata de políticas de esquecimento, uma vez que se entende que memória e esquecimento são elementos que andam lado a lado.

8 ESQUECIMENTO

O que os cegos estão sonhando? (2012), livro de Noemi Jaffe, e *Os Memoráveis* (2014), romance de Lídia Jorge, são obras sobre memórias, mas também sobre esquecimento. Como já afirmado, ambos os textos têm sua fundação na retomada da memória: o diário de guerra parte da recuperação do evento destruidor para que, a partir disso, o sujeito que viveu as memórias possa delas se libertar. Assim, há um esforço empreendido para que o fato não seja esquecido, pois é da narrativa dessas memórias que deriva a libertação de Lili e, conseqüentemente, de Noemi. No romance português, a recuperação é de um evento fundador a partir do qual se procura representar a memória de sujeitos de uma geração revolucionária. O que o texto apresenta, entretanto, é a decadência dessa geração: sujeitos perdidos em um eterno porvir, procurando sobreviver com o que lhes resta das lembranças de 1974 e da fotografia do ano seguinte. Resumidamente, as duas obras partem de uma busca comum, que é a recuperação do fato. A partir disso, seguem em caminhos opostos: uma recupera o evento destruidor, mas aponta para a libertação do sujeito a partir da reelaboração das memórias; a outra recupera o evento fundador, mas se depara com o aprisionamento dos sujeitos, que vivem no que resta daquelas memórias. Paradoxalmente, o texto que parte da destruição aponta para a libertação, ao passo que o texto que se ampara no evento fundador direciona o leitor para a decadência dos sujeitos.

Para que tal percurso de busca de memória seja empreendido, as personagens dos dois textos portam-se de maneira diferente diante das lembranças. No diário de Lili, há a força de uma personagem que não quer deixar que a atrocidade caia no esquecimento⁹. Desse modo, o diário é um esforço de manutenção de memória porque cumpre a função de registro da impressão do fato e, em segundo plano, é o elo de memória entre a geração que viveu o trauma e a geração pós-memória. No romance lusitano, a narrativa tem seu início marcado pelo esquecimento experimentado por Ana Maria, que se esforça para não lembrar e simula a falta de memória. Diante disso, cabe refletir sobre o espaço ocupado pelo esquecimento nas duas obras. Se na obra de Jaffe o diário em si é a negação do

⁹ Para uma diferente perspectiva no que diz respeito a questões de elaboração de memórias e esquecimento, ver *A bailarina de Auschwitz* (2017), de Edith Eva Eger, livro de memórias escrito décadas depois do aprisionamento no campo de concentração.

esquecimento, no romance de Lídia Jorge o esquecimento é o que prepara o terreno para as memórias que irão emergir ao longo do texto.

Em *Os Memoráveis* (2014), a narrativa inverte o que parece ser a ordem natural, qual seja, lembrar e esquecer, pois a protagonista inicia esquecendo, ou pelo menos negando a memória, para, enfim, assumir seu papel de “instrumento na causa” da memória, como ela mesma afirma. Assim, há de se traçar o caminho do esquecimento percorrido pela personagem até que ela aceite a tarefa a ela designada, que é fazer lembrar. Na obra, esse trajeto é bem marcado já no índice, dividido em três partes: *A fábula*, *Viagem ao coração da fábula* e *Argumento*. É possível dizer que a primeira parte se ocupa da negação das memórias, da resistência da personagem em querer lembrar e, por isso, representa uma política de esquecimento. *Viagem ao coração da fábula* marca a guinada de Ana Maria rumo às memórias, o empenho dela em ajudar a lembrar, em resgatar testemunhas históricas que, agora, ganham voz. A parte final é, na verdade, um relato de pós-memória, já que se trata de um adendo enviado a Robert Peterson, sobrinho do ex-embaixador, depois da realização do documentário.

Como dito antes, *Os Memoráveis* (2014) é um romance sobre memórias. Vale aqui ressaltar a forma plural do termo, já que, ao longo da obra, diversos personagens colocam para si a função de reconstituir lembranças acerca dos momentos em que a fotografia de agosto de 1975 foi tirada. Nesse contexto, a protagonista do romance carrega consigo a centralidade do processo de rememoração. Outra característica que faz reforçar a pluralidade das memórias é o fato de que a narrativa se desenrola conforme as lembranças de Ana Maria, já que o estopim da trama, que foi o encontro com o antigo embaixador americano em Portugal, momento do qual deriva o convite para a realização do documentário, acontece em novembro de 2003, mas só é narrado seis anos depois. Assim, a própria narrativa de Ana Maria é uma narrativa de memória e, dentro dela, outras narrativas circulam a fim de reconstituir o crucial dia de agosto de 1975, suas motivações e consequências. Essa característica de memórias dentro da memória – qual seja, as memórias dos outros trazidas pela memória da protagonista – já desponta no índice, quando a obra é dividida em *A fábula* e *Viagem ao coração da fábula*. Ou seja, assim como há memórias a serem contadas dentro da memória de Ana Maria, há fábulas a serem elaboradas no interior da grande fábula, que é a volta da personagem a Portugal, o reencontro com o pai e a realização do documentário.

No romance português, tudo aponta para o fato de que a construção de uma fábula sobre fábulas revela o empenho em reconstituir com mais exatidão tudo o que se passou, como se a narrativa e a distância temporal de seis anos clareassem as memórias, em vez de obscurecê-las: “Aliás, agora, à distância de seis anos, creio reconstituir com mais fidelidade as palavras do embaixador do que então, quando eu directamente as escutava” (p. 17). Esse processo de reconstituição de memórias começa com as lembranças de Ana Maria sobre Portugal, o pai e a casa em que viveram.

Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), essa polifonia de memórias também encontra espaço. A primeira parte da obra, que consiste no diário, foi escrita por Lili. A segunda parte, intitulada *O que os cegos estão sonhando?* foi redigida pela filha, Noemi, num esforço de refletir sobre as memórias da mãe. Há, ainda, a parte final, de autoria de Leda Cartum, filha de Noemi, que relata suas impressões sobre a visita ao campo de concentração e de que modo ela percebe que descender de um sobrevivente de guerra impacta em sua vida. O diário de Lili traz uma representação direta de suas memórias: embora ele tenha sido escrito depois do evento narrado, as memórias ali relatadas são as de quem viveu o fato. A segunda parte da obra, diferentemente, passa pelo crivo da memória e da representação de Noemi, ou seja, a partir de sua memória, outras memórias desfilam, a exemplo do romance português: é a partir das memórias de Noemi que o leitor tem acesso às conversas entre ela e a mãe, ao contexto em que se deu a publicação da obra e a memórias de família sobre fatos que aconteceram depois da escrita do diário. Há que se ressaltar, todavia, uma diferença entre as duas obras: no romance histórico, as histórias se sobrepõem, daí a ideia de que uma fábula acontece dentro da outra. No diário, as histórias derivam uma da outra, de forma quase organizada, o que não tira do texto a característica de apresentar múltiplas vozes de memória.

O conceito empírico de memória conduz a uma característica bem marcada: a alusão ao passado. É fato notório que as memórias se alimentam de eventos pretéritos, mas entre o acontecimento e sua narração, outras temporalidades entram em jogo. Conforme Sarlo (2007), a narração da memória requer, no mínimo, dois tempos: passado e presente, pois o tempo da narrativa é sempre presente, é nele que o evento se atualiza, reconstruindo e reatualizando o passado. Entre o que a autora chama de passado-presente, haveria, ainda, uma terceira via, em que a narração inscreve a experiência na temporalidade da lembrança. Ao fazer isso,

funda uma temporalidade – que não é aquela a que se refere ao fato, mas a lembrança – e, a cada repetição, atualiza-se. Assim, fugindo da univocidade do passado e de uma possível dicotomia dele com o presente, há o tempo do evento, o tempo da lembrança e o tempo da narração.

São vários os tempos da memória em *O que os cegos estão sonhando?* (2012). Em primeiro lugar, o diário guarda uma característica bastante peculiar, que é sua escrita *a posteriori*. Assim, há o tempo do evento, historicamente datado e restrito aos onze meses que Lili passou no campo de concentração e aos poucos meses que se sucederam à libertação. O tempo da lembrança e da narrativa remetem a um ano mais tarde, quando ela escreve o diário na Suécia. Na segunda parte da obra, essa relação entre lembrança e narrativa aparece duplicada: as reflexões de Noemi acerca das memórias da mãe são fruto de conversas entre as duas. Assim, do ponto de vista de Lili, temos novamente um tempo de lembrança e de narrativa que, agora, é diferente do tempo do diário. Do ponto de vista de Noemi, há o tempo da lembrança das conversas com a mãe e o tempo da narrativa, que é o registro desses diálogos. Dessa forma, há o fato e, a partir dele, diferentes atualizações de lembranças que acontecem em momentos distintos, por sujeitos diferentes.

Em *Os Memoráveis* (2014), esses três tempos mencionados por Sarlo (2007) aparecem também de forma duplicada. Se partirmos do ponto de vista dos envolvidos no evento de 1975 que deu origem à fotografia, teremos o tempo do evento – representado pela imagem, o que remete a 1975 –; e o tempo da lembrança e da narração acontecendo concomitantemente, uma vez que os sujeitos narram à medida que lembram. Por outro lado, se partirmos do ponto de vista de Ana Maria, o tempo do evento é o tempo da produção do documentário, ao passo que lembrança e narração só acontecem seis anos mais tarde. Isso reforça o caráter plural já mencionado, uma vez que a duplicidade de eventos a serem lembrados e narrados aponta para a ideia de fábula dentro da fábula, como já abordado. Há de se considerar, ainda, que a evocação das memórias pode resultar em uma projeção para o futuro, como é o caso das memórias referentes a eventos de barbárie, em que o lembrar é também impulso que visa a evitar uma repetição futura do fato. Desse modo, acompanhando Bergson (1990), só é possível vivenciar o presente porque o passado informa e nos dá base suficiente para que possamos elaborar projeções futuras. Logo, as memórias não se fundam apenas no passado, mas em

sua constante reinterpretação no presente, o que levará a projeções futuras. Esta sobreposição de tempos que caracteriza a memória também aparece na trama de Lídia Jorge no momento em que Ana Maria examina uma série de cartas no escritório do embaixador. Nelas, vozes saltam e atuam em um processo polifônico, colocando em evidência os diferentes tempos que constituem a memória:

E assim, contra tudo o que era suposto, passei esse fim de domingo debruçada sobre cartas provenientes do meu país de origem, escutando vozes que se levantavam dos papéis, tomando forma de gente viva, indo e vindo, cruzando-se à vez no vão daquele recinto, como se ontem fosse hoje, como se hoje tivesse sido um tempo muito antigo, como se o futuro estivesse em tudo isso, e entre os tempos passados e por vir não houvesse intervalo. (p. 43)

Se é possível afirmar que *Os Memoráveis* (2014) e *O que os cegos estão sonhando?* (2012) são obras sobre memórias, é lícito também dizer que esses são textos sobre esquecimentos, uma vez que lembrança e esquecimento parecem guardar relações muito mais intrínsecas do que apenas a de oposição. Como enfatiza Ricoeur (2007), o esquecimento pode ser considerado uma das condições para a existência da memória:

[...] o esquecimento reveste-se de uma significação positiva na medida em que o tendo-sido prevalece sobre o não mais ser na significação vinculada à ideia do passado. O tendo-sido faz do esquecimento o recurso imemorial oferecido ao trabalho da lembrança. (2007, p. 451)

No início da trama lusitana, durante a conversa entre Ana Maria, o antigo embaixador e o sobrinho dele, os três parecem acometidos de um esquecimento generalizado. Primeiramente, não se lembram da flor que deu nome à revolução: “Nós três, como se os nossos cérebros estivessem programados para o esquecimento simultâneo, empacámos na designação. Eu própria simulei estar esquecida. O anfitrião ficou suspenso. Perguntou: Pois como se chamavam as flores?” (p. 18). Ana Maria atribui à distância geográfica e à mistura de inglês e português, visto que ela, agora, vivia nos Estados Unidos, a responsabilidade pelos buracos em sua memória linguística. Mais adiante, nenhum dos três consegue lembrar da música utilizada como senha em 1974: “Como se chamava a canção, Bob? A marcha lenta, Bob? A que começava pelo movimento dos passos? Pois que passos? Curiosos, naquele momento, nenhum de nós se lembrava do nome da

canção. De novo estávamos esquecidos” (p. 21). O narrador, entretanto, deixa claro que Ana Maria escolheu o ato de fingir, como que em uma constante negação de sua história e, portanto, identidade: “Como é que ela, a rapariga portuguesa que ali estava, não sabia? Claro que Robert Peterson não tinha o dever de se lembrar do nome da canção, mas a portuguesa que fingia não saber, sim, essa tinha” (p. 22).

De modo oposto, esquecer não é uma opção para Lili. Em seu diário, ela registra:

O destino é estranho: esquecemos com rapidez. Não esquecemos somente aquilo que é bonito e bom. Como seria bom se tudo fosse alegria; poder desfrutar da bela liberdade. Mas não é assim: o que carrega dentro do coração nunca vai passar e nunca mais conseguirei me alegrar. (p. 67)

Ao afirmar que “o que carrega dentro do coração nunca vai passar”, a sobrevivente diz que a memória do holocausto não cessará, extirpando qualquer possibilidade de felicidade, uma vez que alegria e memória, nesse contexto, parecem não poder coexistir. Mesmo quando Lili se recusa a falar sobre sua experiência no campo, a escrita do diário com o objetivo de que a filha pudesse lê-lo e a preservação da tatuagem que a identificava como prisioneira apontam para um esforço em lembrar. No romance, diferentemente, é o ato de Ana Maria de querer esquecer que atua como forma de anteceder ou receber as memórias. Portanto, é no esquecimento da personagem que se fundam as bases necessárias para o trabalho de reativação das memórias, fazendo com que, de forma não plana, ela abandone a amnésia escolhida e se torne o que Michel (2010) chamou de empreendedora da memória. Para saber como se dá essa passagem, é necessário analisar as categorias do esquecimento.

Ferreira (2011) aponta que, de acordo com a neurobiologia, a amnésia patológica consiste na dificuldade de criar expectativas, já que o sistema de lembrança e o sistema de construção do futuro são o mesmo. Assim, aquele que não lembra se situa apenas de acordo com o presente, já que o passado não comunica o suficiente para apontar viabilidades futuras. Por outro lado, o esquecimento é crucial para a memória, uma vez que a formulação de novas lembranças supõe o apagamento de outras, o que Michel (2010) chamou de descarte funcional ou omissão. Esse apagamento de memórias com vistas a dar lugar a novas lembranças é mencionado por Noemi: “Um trem. Um pai. Uma mãe.

um irmão. Uma tia louca. Dois sobrinhos pequenos. Um casaco que não consegue esconder os sobrinhos. Dois joelhos. Uma pedra. Pronto. Tudo esquecido. A memória está cheia, pronta para esquecer” (p. 179). Nesse trecho, a autora faz uma espécie de inventário que representa as pessoas que estiveram com a mãe no campo de concentração, bem como os momentos cruciais enfrentados por Lili, como o episódio da pedra, quando ela, ajoelhada, teve que segurar um tijolo por horas sobre a cabeça. Para Noemi, inclusive, esse é o ápice do diário e, portanto, ponto final das memórias da mãe, que iniciam com a jornada de trem até o campo de concentração. A partir da pedra, nada mais teria lugar na memória de Lili: por ocupar papel centralizador no diário, a pedra esgota o espaço de memórias, como se a experiência vivida nesse momento fosse tão avassaladora que não deixasse espaço para o porvir, fazendo com que a memória precisasse ser esvaziada para que outras lembranças pudessem ocupar esse lugar.

Outras duas categorias elencadas por Ferreira (2011) no que diz respeito a políticas de esquecimento incluem a negação e a manipulação do esquecimento. A primeira está ligada à rememoração de traumas; a segunda, a estratégias para apagar a memória oficial. Michel (2010) elenca cinco categorias que constituem uma política de esquecimento. Em primeiro lugar, é importante esclarecer que se entende por política simbólica o ato de “forjar imagens, símbolos e narrativas que permitem aos indivíduos se reconhecer em um espelho idealizante, ao mesmo tempo como membros de um determinado grupo e diferente de outros” (2010, p. 14). Desse modo, não há identidade individual ou coletiva sem memória, e é dentro de uma política de memória, aqui entendida como um conjunto de intervenções que tem por objetivo impor lembranças comuns a um determinado grupo, com a finalidade de unir esse grupo em torno de algo comum, que atuam as políticas do esquecimento.

A primeira categoria mencionada por Michel (2010) é o esquecimento por omissão. Segundo o autor, essa é uma condição crucial para o funcionamento da memória e, portanto, saudável, uma vez que nossas lembranças têm, necessariamente, caráter seletivo, ou seja, é impossível lembrar de tudo, seja no campo da memória individual, seja no da memória coletiva. Assim, é esquecer a fim de dar espaço a novas e mais significativas memórias. Aqui, novamente, o trecho de *O que os cegos estão sonhando?* (2012) mencionado anteriormente é elucidativo, uma vez que indica a necessidade de esquecer para dar lugar a novas memórias. Quanto à seletividade nesse processo que determina o que deve ser esquecido ou

lembrado, Noemi questiona: “Se nós lembramos não somente o que aconteceu, mas também o que gostaríamos que tivesse acontecido, por que também não se pode dizer que esquecemos coisas que não aconteceram, ou que não gostaríamos que tivessem acontecido?” (p. 165). Nesse trecho, Noemi aponta para a ficcionalidade da memória ao reiterar que lembramos do que não aconteceu e, se isso é possível, pode-se, também, esquecer o que não se passou.

Segundo Michel (2010), há o esquecimento-manipulação, que é um procedimento voluntário de “esquecimento diretamente imputável aos atores públicos encarregados de elaborar e transmitir a memória oficial” (2010, p. 18). Esses sujeitos, por dominarem os aparatos ideológicos responsáveis pelas políticas de memórias, têm o poder de narrar a si mesmos, daí a possibilidade de manipular a narrativa responsável pela memória. Dentro dessa política, é possível comandar o esquecimento, ou seja, é possível reconhecer que algo ocorreu, mas lançar mão de instrumentos legislativos ou regulatórios para que se impeça a menção a tais eventos. O autor também fala de esquecimento-destruição, a categoria considerada por ele como a mais violenta. Conforme Michel (2010), esse tipo de esquecimento consiste em construir uma memória oficial hegemônica em detrimento de outra, de memórias coletivas que são sistematicamente aniquiladas. O esquecimento-terapêutico, por sua vez, consiste em apagar fatos com a finalidade de atenuar a dor. Desse modo, o esquecimento é uma alternativa saudável que busca evitar que o sujeito conviva com a angústia da lembrança. Essa última categoria de esquecimento merece especial atenção no que diz respeito a *O que os cegos estão sonhando?* (2012).

Durante a segunda parte da obra, Noemi afirma reiteradamente que a mãe evita mencionar o que aconteceu no campo de concentração. Quando a filha pede que conte alguma de suas memórias, Lili tende a relatar sempre os mesmos episódios sob a alegação de que não lembra. As reflexões de Noemi, entretanto, revelam que o esquecimento da mãe é um mecanismo de defesa, e todo esse esforço em esquecer vem à tona em um sonho que Lili relata à filha: “E houve o sonho mais simples e complicado de todos: uma vez, sonhou que empurrava as próprias fezes para o fundo de uma privada com uma vassoura. Ela perguntou por que tinha tido esse sonho; não consegui interpretá-lo” (p. 101). Conforme Chevalier e Gheerbrant (1986), as fezes simbolizam um poder biológico sagrado inerente ao homem e que, evacuado, pode ser recuperado, o que faz com que a simbologia das

fezes e do ouro seja aproximada em muitas culturas. Na cultura asteca, os excrementos estão relacionados à noção de pecado. Já na África subsaariana, as fezes representam a força do homem a ponto de serem entregues a deuses como oferendas. Na cultura céltica, do mesmo modo, as fezes estão ligadas à ideia de força e regeneração daquele que as expele. Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), as fezes parecem representar as memórias que não foram completamente reelaboradas por Lili e que, por isso, ainda habitam o espectro do trauma. Sendo assim, Lili tem que empreender um esforço a fim de se livrar das memórias – para que a compulsão de lembrar cesse – empurrando-as esgoto abaixo, ao esquecimento. Nesse caso, não se trata de um esquecimento terapêutico, porque o esquecimento não se dá em razão da superação do trauma, mas como estratégia para evitar a memória, que ainda desperta a dor do evento. Também é lícito supor que o ato de empurrar as fezes para o fundo de uma privada é a transformação em imagem da política de esquecimento que ela adota. A cada vez que ela deixa de falar sobre o campo de concentração ou a cada vez que não profere um elogio porque o azar está a rondar a vida, ela joga suas memórias para o subterrâneo, empurra-as com a vassoura. Pode-se reconhecer o lançamento dessa hipótese quando Noemi discorre sobre o esquecimento deliberado da mãe, embora a autora não faça menção à força imagética do sonho:

Ela esquece porque não suporta, teme supersticiosamente lembrar. E de tanto empurrar a memória para o fundo da mente, a memória acaba indo e acaba por se manifestar de outras formas. Força de vontade inquebrantável, superstições, travamento. (p. 129)

Qualquer uma das hipóteses de interpretação do sonho mencionadas antes tem como fio condutor o trauma das memórias não reelaboradas. Assim, embora a escrita tenha cumprido sua função de instrumento de entendimento do trauma, ela não foi suficiente, e esse trauma manifesta-se na vida de Lili sob diferentes aspectos: escolher esquecer, escolher verbalizar o que é positivo:

Ela sempre se lembra das mesmas coisas. Se tentamos fazê-la lembrar de algo diferente, além das histórias que ela sempre conta, não se lembra de nada. A filha tenta pegá-la em flagrante, de forma inesperada, tenta estabelecer associações livres, inéditas, mas não sai nada. (p. 196)

Sobre o esforço da mãe em esquecer, Noemi acrescenta: “Seu esquecimento faz parte de sua força de vontade; é ela mesma empurrando constantemente as fezes para o fundo da privada” (p. 129). A cena do sonho não é a única vez em que as memórias são relacionadas a elementos sujos, como as fezes. Mais adiante, Noemi associa as lembranças da mãe a pilhas de lixo:

O passado esquecido é uma Medusa: quando ele olha nos olhos de quem o chama insistentemente, paralisa o olhar de quem vê. A pessoa fica com a boca aberta e os olhos arregalados, para sempre. Não se pode lembrar o esquecido impunemente. Cavocar a memória do esquecimento é enfiar as mãos em montanhas e labirintos e espelhos e pirâmides de lixo, de sujeira, de monstros, de imagens desconexas, em que uma cena de mãe cozinhando pode estar enganchada numa cena de tortura. (p. 165)

Na mitologia grega, Medusa era um monstro representado por uma mulher com serpentes no lugar dos cabelos e cujo poder era transformar em pedra aqueles que a olhassem nos olhos. Ao construir a metáfora que coloca passado e Medusa no mesmo patamar, Noemi deixa entrever que, para ela, o acesso às memórias pode ser paralisador, a exemplo do sujeito que, ao reviver o trauma, fica estagnado no presente em razão da repetição da lembrança. Para lidar com o passado, é necessário deixar-se chafurdar nas memórias, enterrar-se na pilha de lixo das lembranças para, de lá, emergir. Se as memórias são associadas a elementos sujos ou impuros, supõe-se que a ausência delas esteja ligada à ideia de limpeza; daí a noção de esquecimento enquanto função terapêutica, em que esquecer pode representar a habitação de um território limpo, que antes era ocupado pelos vestígios das lembranças. Entretanto, para que Lili atinja esse patamar de esquecimento, é necessário, primeiro, deixar-se sujar pelo conteúdo das memórias.

A autora do diário não completa o percurso que a permite usufruir da função terapêutica do esquecimento, mas se aproxima, mesmo que apenas em alguns aspectos, do que Michel (2010) classificou como esquecimento-negação, que é uma expressão patológica da memória e vincula-se à carga traumática mobilizada pela lembrança. Desse modo, esquecer é uma maneira de tornar a realidade mais aprazível. No mesmo sentido, Ferreira (2011) enfatiza que os sujeitos têm direito ao esquecimento como parte da negociação identitária, do mesmo modo que podem optar por não pertencer a uma memória, o que é bastante comum quando a memória trabalha como forma de evocar culpas. Embora em muitos momentos da

narrativa de *O que os cegos estão sonhando?* (2012) Lili pareça caminhar por esse percurso de esquecimento, deve-se ressaltar que ela escolhe não esquecer no momento em que redige o diário. Essa escolha é reforçada adiante, quando ela opta por manter a tatuagem que a identificava no campo de concentração. Assim, se a linguagem que Lili adota em família, recusando-se a falar sobre sua experiência no campo de concentração, é uma linguagem que parece encaminhá-la para a negação, há outros elementos concretos que cumprem a função de elementos de recordação.

Esta última categoria trazida por Ferreira (2011) parece aproximar-se do que é vivido por Ana Maria, já que ela, ao fingir não lembrar, escolhe não estabelecer vínculos com aquelas memórias, reconfigurando sua identidade. No caso da personagem, a opção pelo esquecimento parece se dar para que ela possa afastar-se do pai e da conturbada relação construída com ele; do mesmo modo que esquecer é uma maneira de negar a existência da mãe e, por consequência, omitir para si mesma o fato de ter sido abandonada. A relação parental ocupa espaço de destaque no processo esquecimento-lembrança de Ana Maria. Isso fica claro quando, ao final da narrativa, Ana Maria toma consciência da péssima condição financeira do pai e do esforço que ele fez para que isso passasse despercebido pela filha: “E pela primeira vez, em dezassete anos, eu telefonei a Rosie Honoré Machado. Eu não podia deixar o meu pai. Agora sim, eu tinha chegado ao coração da fábula. E ela me retinha para si” (p. 329). No processo de fábula dentro da fábula, memória dentro das memórias, o pai é o motivo central do esquecimento, mas é também o coração da fábula e, por conseguinte, das memórias.

Quanto às estratégias de esquecimento utilizadas por Ana Maria, elas não passam em branco pelo ex-embaixador, que parece estar sempre um passo à frente da protagonista, no sentido de antecipar os atos dela, prevendo por que razões ela não aceita lembrar e, por conseguinte, participar do projeto:

Não vê como a memória do horrível perdura, e como a lembrança dos momentos de graça tão depressa se apaga? [...] Acha, então que a mente humana está definitivamente formatada para se esquecer do bem? Para se esquecer dos momentos em que o anjo da alegria passa pelo mundo? Os momentos em que existe uma pausa na incessante selvajaria humana? Os momentos em que o anjo amigo da humanidade mostra a sua face? Bate as asas mansas sobre a nossa cabeça? Nos convida a comer e a beber à sua mesa?

Acha, Miss Machado? Se não acha, porque não está, então, disposta a colaborar com o anjo que lhe diz respeito? Por quê? (p. 23-24)

De acordo com o modelo cognitivo-comportamental, a economia mental faz com que minimizemos a nossa percepção da realidade, visto que é impossível para o sujeito perceber o mundo em sua totalidade. Nosso temperamento, referências e experiências moldam nossa aprendizagem, nossa forma de ver o mundo. A partir disso, o que está fora dos nossos esquemas não é processado. Portanto, muitas vezes, as memórias negativas, a chamada visão em túnel, têm mais ênfase, porque é o que o sujeito aprendeu a valorizar. Processo inverso acontece com os sobreviventes de guerra, o que talvez explique porque Lili atém-se sempre às mesmas lembranças. Nesse caso, as memórias positivas é que vêm à tona, como ensina Primo Levi:

Observou-se, por exemplo, que muitos sobreviventes de guerras ou de outras experiências complexas e traumáticas tendem a filtrar inconscientemente suas recordações: evocando-as entre eles mesmos ou narrando-as a terceiros, preferem deter-se nas tréguas, nos momentos de alívio, nos interlúdios grotescos, estranhos ou relaxados, esquivando-se dos episódios mais dolorosos. Estes últimos não são trazidos de bom grado do magma da memória e, por isto, tendem a enevoar-se com o tempo, a perder seus contornos. (LEVI, 2004, p. 97)

Outra categoria de memória exposta por Ricoeur (2007) é a memória impedida. António Machado e Rosie Honoré Machado, pais de Ana Maria, são os sujeitos que atuam na construção dessa memória impedida da protagonista, ou memória esquecida, como nomeou o autor. Ou seja, é em função deles que ela não quer acessar os tesouros enterrados na memória, como o paciente que, ao sofrer de amnésia, apenas repete em vez de lembrar. Ainda segundo o autor, a ausência da lembrança é também ligada à narrativa, uma vez que narrar é uma estratégia de esquecimento, já que essa ação pressupõe a ideia de seletividade, visto que narrar tudo é performativamente impossível. Assim, sempre se pode narrar de outro modo, suprimindo informações ou deslocando referências, reconfigurando a lembrança. Nesse processo, enfatiza Ricoeur (2007), a responsabilidade da cegueira recai sobre cada um. Ana Maria, Bob Peterson e o ex-embaixador têm ciência da cegueira da protagonista frente às lembranças:

Repare bem, padrinho, que ela ainda vai dizer que não sabe se *Gandola* é uma árvore ou uma cidade. Não há nada a fazer, ela está na defensiva, ela não quer participar. Compreende? Não se lembra da *Gandola*, não se lembra do nome dos cravos. *She's quite a flaky person, my dear uncle*. Aquele *she* era eu. (p. 23)

O adjetivo *flaky*, usado por Bob Peterson, caracteriza Ana Maria como alguém desatento. Todavia, o vocábulo também pode assumir significações referentes à falta de caráter, ou seja, o ex-embaixador e seu afilhado reconhecem que Ana Maria está sendo desonesta quanto à sua falta de lembranças. A protagonista reconhece e toma para si essa responsabilidade quando diz que “Aquele *she* era eu”, ou seja, o sujeito que não estava sendo fiel às recordações era ela. Assumida essa posição, ciente da cegueira, como caracterizou Ricoeur (2007), Ana Maria parecia estar pronta para se deixar lembrar, deixar a defensiva, tomando para si a ação de participar, como visto no trecho acima, em que participar é lembrar, e lembrar requer agir. Assim acontece, de modo que Ana Maria não mais simula esquecimentos: “Desta vez, eu não simulava esquecimento, era um esquecimento verdadeiro” (p. 27) e, a partir daí, toma para si a tarefa de buscar em Portugal estas lembranças que precisam ser contadas: “Eu era um dos instrumentos da causa” (p. 29).

Segundo Ricoeur (2007), o primeiro indício da memória é a lembrança. Para o autor, é necessário contrastar essa lembrança com o presente para, assim, reconhecê-la como tal: “[...] reconhecer uma lembrança é reencontrá-la” (2007, p. 435). Nesse reencontro, há rastros externos que funcionam como inscrições – documentos em uma organização social ou a organização biológica do cérebro – e um rastro interno: a afecção. Trata-se da “persistência das impressões primeiras enquanto passividades: um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito” (2007, p. 435). É a afecção que nos permite reconhecer a marca da ausência, os conceitos de anterioridade, distância e profundidade temporal. Ou seja, as inscrições-afecções trabalham como um depósito de significações de nossas lembranças e é por meio delas que tudo o que já vimos ou sentimos sobrevive, pois há sempre a possibilidade de recordação e reconhecimento. Desse modo, as lembranças passam por uma espécie de filtro afetivo e, a partir de seu reconhecimento, constituem memórias. Esse reconhecimento, para ser ativado, pode se valer de suportes materiais. Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), o diário é o item material de memória, do mesmo modo que a fotografia de 1975 assume a função de artefato de memória em *Os*

Memoráveis (2014). Assim, a cada vez que o diário é relido ou a cada momento em que a fotografia era examinada, esses dois itens mobilizavam afetivamente lembranças para que, a partir daí, elas se constituíssem em memória. Sobre a relação entre lembrança, memória e esquecimento, Noemi discute:

A lembrança seria como uma espécie de topografia acidentada e o esquecimento seria como um aplainador que corta as lombadas, os morros e deixa a terra da memória toda plana. O esquecimento é um moedor, uma motosserra, um liquidificador, uma bateadeira poderosa [...] o que se vê num cérebro aplainado pelo esquecimento? (p. 168)

É interessante ressaltar que Noemi antecede lembrança à memória, assim como Ricoeur (2007). No trecho acima, as lembranças não passam pelo filtro afetivo ou não contam com um artefato material que possa ativá-las e ressignificá-las, transformando-as em memórias. Para Noemi, nesse caso, a lembrança corta seu caminho rumo ao esquecimento que, implacável, não deixa matéria-prima suficiente para transformá-la em memória. Novamente retomando a relação entre lembrança, memória e esquecimento, a autora utiliza a imagem fora/dentro. Conforme Noemi, lembrar é estar dentro da memória, ao passo que esquecer pressupõe que as lembranças tenham escorregado da memória, aqui entendida como um território para o qual as lembranças parecem caminhar. Para a autora, o sujeito que esquece fica à margem do tempo e dos acontecimentos, como se houvesse um descolamento entre ele e o fato. Aquele que lembra, ao contrário, está imerso no fato, o que faz lembrar as metáforas relacionadas a fezes e a pilhas de lixo utilizadas pela autora e já mencionadas:

Esquecer é cair para fora: *ex cadere*. Escorregar, abaixar-se, cair. O esquecedor cai fora. Ou melhor, as lembranças do esquecedor caem fora da memória. o esquecedor escorrega para fora do tempo. Fica à margem do fluxo. Ele observa o tempo de outro lugar: um lugar privilegiado e relegado pelos lembradores. Os lembradores não aceitam que o esquecedor esqueça tanto. Eles brigam com ele: lembre-se! (p. 165-166)

A metáfora do fora/dentro já havia sido mencionada no capítulo 5, acerca de linguagem. Nessa primeira reflexão, pôde-se constatar que do lado de fora da memória, conforme Noemi, não há nada. Seria como estar fora da linguagem, onde há apenas sensações, o que nos permitiu identificar esse espaço como o local de

manifestação do nível espiritual da linguagem, de acordo com o proposto por Benjamin. Ao retomar essa hipótese, é possível reforçar que, para a autora, esquecer é estar fora da linguagem e, portanto, fora da possibilidade de representação.

Segundo Assmann (2011), o afeto é um estabilizador da recordação que, ao mesmo tempo em que faz com que a memória perdure, impossibilita a reconstrução dessas mesmas memórias com precisão, já que a autenticidade do sujeito, ao recontar os eventos, entra em jogo. Assim, para a autora, “a memória afetiva baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (2011, p. 271).

No princípio da narrativa de *Os Memoráveis* (2014), o ex-embaixador dá a Ana Maria uma série de cartas, algumas de cunho doméstico; outras, contando sobre a transição do governo; outras, ainda, de natureza militar. As cartas assumem o papel de suporte material que desencadeia a inscrição-afecção da protagonista, e ela própria está ciente do processo: “ali estava o perigo [...] Abria uma e outra carta, e mais outra, percebendo que não iria conseguir desprender-me da sua lava apenas adormecida. Eis o perigo” (p. 41).

É a partir do reencontro com suas lembranças, como ensina Ricoeur (2007), que a saga de Ana Maria rumo à construção do documentário inicia. Cinco anos após deixar Portugal, é o reconhecimento de lembranças que marca a volta da personagem à casa do pai, e são essas lembranças que abrem caminho para todo o resto: todas as memórias que virão e o desenvolvimento da fábula dentro da fábula:

A alcatifa rala de onde sobressaíam os vincos do tabuado era a mesma, a longa mesa ornamentada com um cesto de fruta, igual. As estatuetas de olhos assanhados a que o meu pai atribuía o valor de peças patrimoniais da humanidade, continuavam perfiladas sobre um canto da mesa. As paredes forradas de livros onde a poeira fazia cama e os insectos, ninhos, ali estavam, exactas como as tinha deixado. O armário baixo sobre o qual os cachimbos em fila lembravam alfaias, também era o mesmo de quando partira. Os utensílios de limpar, soprar, comprimir, os mesmos, e dispostos da mesma maneira. Até as caixas de tabaco, latas variadas dentre as quais sobressaíam as Dunhill e as Dutch Mixture, por certo seriam outras, mas pareciam as mesmas. (p. 48)

Há, aqui, um processo acentuado de afecção, já que ela permitiu que essas lembranças fossem conservadas e que a elas a personagem pudesse recorrer,

reconhecê-las e, a partir daí, formar memórias, sem, no entanto, perder de vista a profundidade e a distância temporal, que dá a Ana Maria a clareza de que os objetos não são os mesmos, o que seria tolice em função dos cinco anos passados.

Por fim, nessa passagem do esquecimento para as memórias, as cartas lidas por Ana Maria na casa do ex-embaixador desempenharam um papel crucial. Conforme Assmann (2011), a escrita é uma das mais poderosas armas contra o esquecimento social. Pode-se dizer, ainda, que ela assume maior relevância quando em documentos de cunho pessoal, como a carta ou diário, uma vez que não depende de políticas de memória do Estado. Desse modo, as cartas lidas por Ana Maria atuam como suportes de memória: “o procedimento da anotação e da inscrição é a mais antiga e, através da longa história das mídias, ainda hoje a mais atual metáfora da memória” (ASSMANN, 2011, p. 199). Do mesmo modo, o diário assume a função de suporte de memória, especialmente quando Lili confessa que o escreveu para que a filha lesse. Ou seja, não era sua intenção que ele se tratasse de uma escrita íntima; pelo contrário, Lili estava ciente da importância de passar tal registro adiante, como uma transmissão de memórias.

Embora a leitura das cartas seja um episódio isolado no início da narrativa de *Os Memoráveis* (2014), sem que a ele haja futura menção, são esses documentos que fazem com que Ana Maria reencontre Portugal. Se até então a personagem preferia negar seu passado, simular esquecer, a partir da leitura é inevitável que ela queira buscar mais. As cartas, na verdade, revelam uma espécie de plano do ex-embaixador, que sabia que os relatos escritos seriam o gatilho necessário capaz de impulsionar Ana Maria em direção à busca de memórias.

Abria uma e outra carta, e mais outra, percebendo que não iria conseguir desprender-me da sua lava apenas adormecida. Eis o perigo. Sem nada ter feito para isso, sem querer nem desejar, encontrava-se em face de um tempo longínquo, recebia mensagens de um país distante que havia prescindido a ponto de, ultimamente, chegar a duvidar da existência real do seu presente, quanto mais do seu passado. Agora, esse mundo, saindo por um buraco de terra, ali estava, movendo-se como uma lagarta que se contorce, tomando vida e ganhando asas [...] De facto, o antigo embaixador tinha preparado com cuidado aquela encomenda. Nada fora deixado ao acaso. (p. 41-42).

É assim que o final de *A fábula*, primeira parte da obra, que narra os acontecimentos de novembro de 2003, é marcado pelo fato de Ana Maria aceitar a

proposta do ex-embaixador de realizar o documentário. Desse modo, é o momento em que a personagem resolve migrar do esquecimento, da negação das memórias, para a reconstrução dessas. Há de se dizer, todavia, que a intenção do ex-embaixador não é que Ana Maria encontre a verdade, mas talvez uma versão dela. Ele deseja uma narrativa que não tem a obrigatoriedade de condizer com a historiografia, uma vez que o documentário busca o que não está registrado, o que foi enterrado:

Vá lá e traga alguma coisa boa, alguma coisa limpa, uma narrativa luminosa na qual uma pessoa se reveja. Eles andam por aí a dizer o contrário, mas olhe que mais importante do que a verdade é a beleza. A beleza é o grau mais elevado da verdade. Não se esqueça. (p. 43)

O ex-embaixador prossegue: “Está descansada que ninguém quer um espelho em registro puro, nem tu mesma o queres” (p. 65). Assim, o padrinho de Ana Maria enfatiza que não espera que ela traga um relato para chamar de verdadeiro, mas discursos que, fabulados, apresentem-se como uma possibilidade de representação daqueles sujeitos. Nesse ponto, o ex-embaixador deixa claro que, embora os sujeitos tragam à tona relatos acerca de um fato historiográfico, essas memórias, no momento em que passam a ser narradas carecem de ficcionalização, uma vez que, para organizar os eventos, lança-se mão de estratégias de fabulação, como aponta a autora no sumário da obra. Caso contrário, o documentário resumir-se-ia a uma série de fatos enumerados.

Esta espécie de descompromisso a partir do qual a personagem pode se lançar sobre as narrativas recolhidas, negando a busca de *uma* verdade, o que seria metodologicamente inviável, vai ao encontro da própria divisão do romance em fábulas, ou seja, em narrações ou fabulações que representam a sequência de eventos em qualquer narrativa. Dessa forma, a volta de Ana Maria, longe de buscar a verdade, deve perseguir um relato, uma narrativa que, se não verídica no sentido historiográfico, verdadeira para os sujeitos que viveram as situações. A jornalista passa a buscar, assim, por uma narrativa verossímil, que seja, de algum modo, a representação daqueles sujeitos que nunca tinham sido ouvidos e que agora ganham o direito de falar, sendo esse o significado da palavra “fábula” em sua origem latina *fari, fatus*. O documentário de Ana Maria é, por essência, a mimese dessas memórias.

Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), a relação entre memória e esquecimento é representada de modo diferente de *Os Memoráveis* (2014), como já argumentado: na obra de Noemi, esquecer não é uma possibilidade, o que se explica claramente pela existência do diário, artefato que mobiliza lembranças e constrói memórias. Ana Maria faz, em *Os Memoráveis* (2014), um percurso que a leva do esquecimento à memória, ao passo que Lili e Noemi lidam com a presença da memória o tempo todo. No diário de guerra, esquecimento está associado a uma questão religiosa, em que esquecer e perdoar se equivalem:

Em inglês, *forget* vem de *fargessen*, do alemão. Tanto em alemão como em inglês *forget* e *forgive* têm a mesma origem; são praticamente a mesma coisa. *Fargessen* e *fargeben*. Esquecer e perdoar. Isso porque, quando um pecado é perdoado por Deus, ele é esquecido. No judaísmo, Deus lembra de tudo. Os judeus são a memória de Deus e Deus é sua memória. No cristianismo, não. O Deus cristão esquece. Esquece assim que perdoa. Perdoar deve ser “para dar”. Deus dá, concede o perdão e daí esquece o pecado. Isso significa que, quando um humano se esquece de alguma coisa, ele se perdoou, ou perdoou quem lhe infringiu uma dor? Esquecer-se é perdoar? Para os humanos, esquecer pode ser nunca perdoar. Esquecemos porque não podemos perdoar. (p. 166-167)

A reflexão de Noemi aponta em diversas direções. A primeira delas diz respeito à origem étnica de sua família, o judaísmo. Conforme a autora, na religião judaica, Deus não esquece; e se os judeus são a memória Dele, a eles também não é permitido o esquecimento. Na concepção cristã, por outro lado, esquecer é o passo seguinte ao perdão. Todavia, para Noemi, não é isso que acontece: conforme a autora, muitos esquecem o mal a que foram submetidos porque não conseguem perdoar. Desse modo, para a autora, o caminho tem que ser inverso: há de se lembrar para, então, perdoar. Essa relação entre memória e perdão é explorado adiante:

Os inventores das palavras deviam achar que houvesse um esquecimento integral, definitivo, um esquecimento mitológico, divino. Esqueceram-se do homem, que, quando abalado pela dor, cria um esquecimento em tudo tumultuado. Deus pode eventualmente esquecer. O homem precisa lembrar-se de esquecer, *lembrar-se para esquecer*. (p. 168, grifos meus)

Conforme Noemi, “Deus pode eventualmente esquecer”, numa alusão ao Deus cristão mencionado no trecho anterior, o Deus que perdoa e, por isso,

esquece. O homem, ao contrário, precisa “lembrar-se para esquecer”, ou seja, nesse caso o esquecimento não deriva do perdão, mas da memória. Isso parece tirar do sujeito que viveu a barbárie a obrigação de perdoar para, então, esquecer, visto que, sob a ótica de Noemi, esquecimento e perdão não se equivalem.

Essa distância entre esquecimento e perdão é novamente mencionada pela autora a seguir:

A melhor palavra para denotar o esquecimento da vítima de tortura deve ser letargia. Esse esquecimento é um tipo de morte, não um tipo de alisamento nem de perdão. Um sono ou apatia profundos, que possibilitam que a vida continue. Sem essa morte da memória, a vítima não pode viver, ou só poderá viver da lembrança infinita da dor. Será então uma nova vítima; vítima da lembrança. Como o torturado pode lembrar sem ser uma nova vítima? Será que só o tempo lhe permite isso? (p. 168)

Conforme a autora, o esquecimento que pode derivar de uma experiência de tortura não se deve ao perdão, mas ao esquecimento terapêutico, que permite que o sujeito dê prosseguimento à vida, como já foi abordado. Ao questionar se essa modalidade de esquecimento só viria com o tempo, Noemi aponta para a distância temporal que permite a reelaboração da memória, libertando o sujeito da “lembrança infinita”.

Por fim, retomando o que foi abordado nesse capítulo, percebe-se que o espaço ocupado pelo esquecimento é diferente nas duas obras: Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), o próprio diário atua como artefato de memória e, por isso, é uma negação do esquecimento. Em *Os Memoráveis* (2014), Ana Maria parte do esquecimento deliberado para a construção de memórias. Nos dois livros, contudo, questões pertinentes ao esquecimento são frequentemente mencionadas, seja marcando sua presença, seja indicando sua ausência. O esquecimento, contudo, não é o único ponto comum aos dois textos. Ambas as obras, ao destacarem memórias, promoverem ou negarem o esquecimento, fazem isso valendo-se de sujeitos que não viveram a experiência traumática, mas que pertencem a uma geração posterior. A partir disso, vê-se a necessidade de explorar questões pertinentes à mediação da memória e à geração pós-memória a fim de perceber de que maneira as memórias circulam entre sujeitos que não as experienciaram diretamente.

9 MEDIAÇÃO DE MEMÓRIA

Ao se discutir o conceito de memória, abre-se um grande leque, pois, a partir dele, podem-se derivar questões referentes a esquecimento, políticas de esquecimento e de memória, lugares e artefatos de memórias, linguagem da memória e, muitas vezes, a linguagem traumática dessa memória, testemunhos, entre outras tantas possibilidades. Já foram abordadas, nesta tese, aspectos referentes ao testemunho, tendo em vista que o diário de *O que os cegos estão sonhando?* (2012) enquadra-se na literatura de testemunho em sua essência: o sujeito que viveu o fato, e sobreviveu a ele, elabora o trauma – ou, pelo menos, tenta – e representa-o na narração. Assim, Lili é o sujeito testemunho cujas memórias chegam até o leitor. Todavia, *O que os cegos estão sonhando?* (2012) não é um livro apenas sobre memórias veiculadas em um diário, pois também traz uma reflexão sobre elas. Essa reflexão não é elaborada pelo sujeito que vivenciou o fato, mas pela filha de Lili, Noemi, que pertence à geração posterior ao evento representado. Desse modo, Noemi, ao refletir sobre as memórias da mãe, torna-se mediadora delas. É necessário, assim, considerar de que forma essas memórias são manipuladas pela geração seguinte e, ainda, por uma terceira, representada, na obra em questão, pela filha de Noemi, Leda Cartum.

Sarlo (2007) lembra que o sujeito que dá seu testemunho foi escolhido por condições extratextuais – é um sobrevivente – e, por isso, não consegue narrar a experiência em sua completude, porque não conheceu a função última do campo de concentração. Assim, ele fala transmitindo uma matéria-prima, uma vez que está ausente quem deveria falar. O silêncio imposto pelo assassinato torna incompleto o testemunho dos sobreviventes, fazendo com que haja um sujeito ausente que emerge no testemunho. Quem testemunha sobre a sobrevivência em um campo assume a primeira pessoa dos que teriam sido testemunhas, constituindo um caso de prosopopeia. Nesse processo, persegue-se a utopia de relato completo, como se a experiência pudesse ser capturada no discurso, com o sujeito narrando em pormenores o que lhe aconteceu. O sujeito atribui significado a todo detalhe porque o incluiu em sua narrativa, não tendo de justificar as ausências, o que fortalece sua credibilidade e a veracidade de sua narração, visto que se parte do pressuposto de que ele seria incapaz de passar por cima de fatos importantes.

Todavia, mesmo que haja riqueza em detalhes, os filhos de desaparecidos sentem que o relato é sempre incompleto e, por isso, essa narrativa precisa estar constantemente em construção. A partir disso, Sarlo (2007) argumenta que há diferenças entre lembrar o vivido e lembrar narrações ou imagens alheias. O primeiro caso constitui o que a autora chama de memória de primeiro grau, representada em *O que os cegos estão sonhando?* por Lili e em *Os Memoráveis* (2014) pelos sujeitos entrevistados por Ana Maria. O segundo caso diz respeito às memórias de segundo grau, daqueles que não viveram o evento, o que é o caso de Noemi, Leda e da personagem da jornalista no romance português. Assim, conceitua Sarlo: “como pós-memória se designaria a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos (quer dizer: a pós-memória seria a ‘memória’ dos filhos sobre a *memória* dos pais)” (2007, p. 91, grifo da autora). Barros (1989) argumenta que o grupo familiar é importante enquanto referência de memórias porque ele é, ao mesmo tempo, o objeto das recordações e o espaço onde essas recordações podem ser reavivadas.

Inúmeras são as menções, em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), a essa função de segundo grau da memória:

Se o destino é fatalmente o que se passará, o passado é fatalmente o que se passou; por isso ele pode ser esquecido por quem o viveu. Só quem não o viveu tem o dever de lembrá-lo, sem a menor esperança de que possa fazê-lo, porque ele se foi. (p. 112)

Para Noemi, a mãe tem o direito de esquecer as barbáries do campo de concentração, até como um mecanismo de defesa. No entanto, à filha, que não esteve lá, é relegada a tarefa de lembrar, reconhecendo que cabe a ela esse papel de mediação da memória. Lembrar pela mãe é o mínimo que ela pode fazer, é uma forma de dividir com Lili a carga da barbárie. Se o sobrevivente, muitas vezes, tem de expiar a culpa por não ter sucumbido à barbárie, o filho de sobrevivente parece traçar caminho semelhante: assume a função de segundo grau de memória para que possa, ao menos, carregar a memória do horror, uma vez que o vivenciar é impossível. Sobre o desejo de estar no lugar da mãe a fim de poupá-la da barbárie, Noemi reflete:

Ser filho de sobrevivente contém, em algum lugar remoto e inóspito da memória, a tentação de ter estado no lugar do sobrevivente. Não

permitir que ela vivesse tudo aquilo, viajar para o passado e conseguir paralisá-lo, matar o oficial que ordenou o castigo. Furar o tempo e a regulamentação do campo e salvar a mãe. Uma mãe que sofreu é uma falha histórica, uma inversão torra, que deixa nos filhos uma pequena culpa, uma pequena falta, um sonho ou um pesadelo que se carrega durante o dia, que impede e ao mesmo tempo estimula a vida. O desejo de salvar a mãe é o desejo de extirpar da memória o sofrimento da mãe para que se possa libertar-se dele, para que se possa viver sem a pedra. (p. 115)

No entanto, Noemi reconhece que estar no lugar do outro é tarefa impossível, e mesmo o sofrimento dela pela mãe não equivale à dor que Lili conheceu no campo. Nada substitui a experiência. Resta, à filha, mediar o que ficou: “Às vezes, tudo isso dá a impressão de que a compaixão, ou a ideia de que é possível sentir plenamente a dor do outro, é um engodo, porque não há como sofrer as coisas no lugar de outra pessoa, não há como se compadecer” (p. 113).

A memória pode se tornar discurso de segundo grau quando conta com fontes secundárias provenientes de vozes implicadas nessa memória. A pós-memória refere-se aos filhos que reconstituem a memória dos pais baseada na memória deles, mas não só isso: “a pós-memória, que tem a memória em seu centro, seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os reconstitui e, por isso, [...] [ela é] ‘vicária” (SARLO, 2007, p. 93). Toda a experiência do passado é vicária, ou seja, faz as vezes do outro, já que implica sujeitos que buscam entender alguma coisa colocando-se no lugar dos que a viveram. Nesse sentido, toda narração é uma representação de segundo grau, algo dito no lugar de um fato. Ao refletir sobre o episódio em que a mãe é obrigada a segurar uma pedra acima da cabeça, Noemi aborda essa questão – a da narração que assume o lugar do fato.

O episódio da pedra, ou tijolo, é descrito na entrada de 2 de agosto, quando Alice, uma das primas de Lili, retira um pouco de margarina da cozinha. Lili, a fim de evitar que as quatro primas sejam punidas, assume a culpa e recebe o castigo:

[...] ordenou que me ajoelhasse. E que segurasse um tijolo enorme por cima da cabeça [...] Levantei o tijolo até a altura da cabeça, com um esforço enorme, mas não conseguia segurar. Caiu-me sobre a cabeça. Pensei que desmaiaria. Mas fui forte. Tive a visão de que todos estavam passando pela revista, minhas primas inclusive. Lágrimas caíam dos meus olhos feito chuva, não porque eu estivesse arrependida do que fiz, mas de dor mesmo. (p. 24)

Segundo Noemi, esse é o fato que mais vividamente está na memória da mãe, como se fosse uma síntese do campo de concentração, como se a pedra reunisse tudo o que a mãe passou lá. Embora Lili evite falar sobre o campo de concentração, quando o faz, segundo Noemi, é sempre para contar o episódio da pedra. Noemi explica, referenciando sua visita à Auschwitz, que qualquer tentativa de “[...] rever o lugar onde as coisas se passaram e, uma vez lá, ainda rever exatamente a pedra que foi carregada ou o ponto onde ela o carregou, é ridícula [...] não há como sofrer as coisas no lugar de outra pessoa” (p. 112-113). O processo simbólico converte o fato em ideia, e a ideia em uma imagem, de tal maneira que a ideia permaneça na imagem de forma sempre ativa. Como explica Walter Benjamin (1986, p. 22), “no símbolo, com a idealização do ocaso, a face resplandente da natureza se revela de modo fugaz à luz da redenção”, ou seja, a apreensão do sentido acontece sempre de forma clara e imediata. A pedra assume, assim, essa natureza simbólica para a filha e os demais leitores, porque, nas memórias da mãe, revela um conteúdo inexprimível por outras vias àqueles que não vivenciaram o evento: “Mas quem não viveu a pedra, quem é filho do fato, só consegue pensar nele como um evento indireto, como uma força simbólica” (p. 114).

Hirsch (2008) retoma algumas questões pontuadas por Sarlo (2007) e as aprofunda, tecendo reflexões acerca do papel dos filhos na mediação da memória dos pais. De início, a autora lança uma questão importante:

De que modo, no presente, nós consideramos e recordamos [...] a dor dos outros? O que nós devemos às vítimas? Qual a melhor maneira de levar as histórias delas adiante sem nos apropriarmos delas, sem, indevidamente, chamarmos a atenção para nós mesmos e, por outro lado, sem fazer com que nossas próprias histórias sejam substituídas pelas histórias delas? Como estamos implicados no crime? A memória do genocídio pode ser transformada em ação e resistência? (HIRSCH, 2008, p. 104)¹⁰

Hirsch (2008) esclarece que estudos acerca de pós-memória têm aparecido sob termos como memória ausente, memória herdada, memória tardia, memória prostética, testemunho vicário e história recebida. Ainda sobre a terminologia, a

¹⁰ Do original: How, in our present, do we regard and recall [...] the ‘pain of others’? what do we owe to the victims? How can we best carry their stories forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them? How are we implicated in the crime? Can the memory of genocide be transformed into action and resistance? Tradução nossa.

autora pontua que o prefixo *pós*, assim como em *pós-colonial* ou *pós-feminismo*, sinaliza mais do que um atraso temporal, pois marca uma virada, um momento de olhar para trás de modo a definir o presente a partir de um passado turbulento em vez de dar início a novos paradigmas. Esses termos revelam uma oscilação entre continuidade e ruptura e,

ainda que pós-memória não seja um movimento, um método ou ideia, eu a vejo como uma estrutura de transmissão inter e transgeracional da experiência e do conhecimento traumático. É uma consequência da lembrança traumática, mas a partir de um distanciamento geracional¹¹. (HIRSCH, 2008, p. 106)

A autora aponta que, geralmente, narrativas, testemunhos orais e fotografias constituem o repertório de memórias negligenciadas pelos arquivos oficiais. A fim de manter viva a memória da primeira geração, a segunda geração, ou “geração do depois”, como cunha a autora, tem se apropriado e manipulado esses repertórios. Foi assim, manipulando esse acervo de memória da mãe, que a publicação do diário veio à tona:

Sua terapeuta, em meados dos anos 1990, teve a ideia de transformar o diário da mãe em um livro. Dizia que a alta da terapia da filha seria simbolizada por esta tradução do diário. Ela via nisso uma *apropriação pela filha de sua própria memória, da memória dos pais* e sua realização em objeto, ou, em linguagem psicanalítica, uma elaboração concreta de sua história. (p. 207, grifos meus)

É interessante sinalizar que a linguagem atribuída à terapeuta no trecho destacado deixa transparecer uma das preocupações apontadas por Hirsch (2008), que é a de levar a memória adiante sem dela se apropriar. Há, no mínimo, duas questões a serem esboçadas aqui. A primeira delas diz respeito ao termo *pais*. A publicação de *O que os cegos estão sonhando?* (2012) é uma representação – e consequente reelaboração – das memórias da mãe sobre o holocausto. O pai foi deliberadamente barrado por Noemi. Ele poderia assumir um papel mais relevante na narrativa, uma vez que havia correspondência por ele produzida e, portanto, passível de ser publicada: “Neste livro, optei por não publicar os trechos escritos por meu pai, porque eles são um apêndice ao diário, que é, na realidade, o enfoque

¹¹ Do original: And yet postmemory is not a movement, method or idea; I see it, rather, as a *structure* of inter-and-trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but [...] at a generational remove. Tradução nossa.

desta publicação” (p. 9). Essa escolha não deve ser vista como uma dívida da obra, mas como um corte epistemológico que elegeu seu objeto de estudo, que é a memória da mãe. Assim, o livro não é uma apreensão da memória dos pais, porque a figura paterna não tem lugar no texto.

A segunda questão diz respeito ao uso do termo *apropriação*. Noemi, como já apontado anteriormente, e reforçado a seguir, reconhece que não é possível estar no lugar do outro, de modo que as memórias que chegam até nós são representações, em segundo grau, do fato ocorrido, que é irrepetível: “Ter estado onde eles estiveram, em seu lugar, é uma fantasia ridícula, mas inevitável” (p. 181). Assim, diante da postura de se colocar como porta-voz da mãe, pode-se dizer que não houve apropriação das memórias. A filha, antes de tudo, é um meio de manter e publicizar as lembranças, um instrumento de memória: “Afim, a filha está tentando dizer o que ela não quis, não pôde dizer. A filha sabe e a mãe autoriza, que essas palavras sejam ditas agora, da maneira que a filha quiser. Como ela poderá escolher as palavras das quais a mãe não se lembra?” (p. 180). Escolher as palavras pela mãe não é um caso de apropriação da memória. Trata-se de colocar no nível da linguagem a matéria-prima que é a memória da mãe. Se Lili está no nível da linguagem espiritual das coisas, como já argumentado, Noemi a ajuda a fazer essa transposição, de modo que a mãe possa, enfim, comunicar suas lembranças.

Nos casos de pós-memória, as lembranças são transmitidas pelos filhos de forma tão intensa, que parecem se constituir memórias deles. Essa conexão não é estabelecida apenas pela lembrança, mas é cercada de um projeto imaginativo de criação. Como, obviamente, não é possível se apropriar das memórias de um sujeito tornando-as suas, há de se enfatizar que a pós-memória é focada na força afetiva das lembranças. Essas “não-memórias” são precisamente a fonte da pós-memória (HIRSCH, 2008). Desse modo, pode-se enfatizar novamente que Noemi não se apropriou das memórias da mãe. A matéria-prima de suas reflexões em *O que os cegos estão sonhando?* (2012) situa-se na força afetiva das memórias da mãe. Ou seja, trata-se de uma memória que não é dela, mas a quem ela dá voz. Em determinado ponto da obra, Noemi reconhece que a ideia de apropriação das memórias não é verdadeira, e que o propósito do livro, é o de realizar “[...] uma tentativa de uma filha de conhecer melhor uma mãe” (p. 185).

A memória de primeiro grau é biográfica, localizada dentro de uma geração que testemunhou o evento já na vida adulta e que pode passar adiante essa

conexão afetiva a seus descendentes. Nessa estrutura de transmissão, a família é crucial, e essas memórias podem ser transmitidas ao longo de quatro gerações (HIRSCH, 2008). Da família de Lili, haviam sobrevivido alguns sujeitos que partilharam com ela a experiência do campo, como o irmão e as primas:

Ela telefonou: meu irmão morreu. Era simples. A única pessoa que tinha vivido as mesmas coisas que ela, que sabia de tudo o que ela sabia, morrera. As três primas também já tinham morrido. Ela chegou a vê-las, mas nunca houve necessidade ou cuidado para que a memória do que passou fosse lembrada. (p. 128)

Além deles, há o marido, com quem ela passou a constituir um novo núcleo familiar. Este, no entanto, havia sido enviado para outro campo de concentração e, de acordo com Noemi, não sofreu tanto quanto a mãe, o que o coloca num patamar diferente quanto à partilha de lembranças. Das cinco pessoas que pertenciam à mesma geração, Lili era a última sobrevivente. Em seu núcleo familiar, carregava sozinha, portanto, o fardo da experiência de Auschwitz. Se ela era a última a falar pela família, Noemi e Leda são os elos seguintes dessa corrente de memória que atinge, no presente, a terceira geração:

Quando o dono da voz esqueceu suas palavras, ou sequer chegou a formulá-las e aparece alguém querendo portar sua voz, ele deixa. Lembre por mim as coisas que eu esqueci. Mas não me conte. Não quero lembrar. Isso você só faz por você; não por mim. Te dou minha voz, minha memória, porque não me importo com elas. Você é que se importa. Então vá e faça. Fique com elas e bom proveito. (p. 163-164)

A família tem o desejo de institucionalizar essa memória, seja em arquivos tradicionais, ritos, comemorações ou livros. Nesse aspecto, a memória que circula dentro do âmbito familiar difere da memória cultural, que se define como nacional ou política, que não é transmitida por gerações, mas por meio de sistemas simbólicos. Dentro do espaço familiar, é mais comum que a transmissão das memórias ocorra de forma não-verbal, por meio de “sintomas”, como os sons dos pesadelos, as lágrimas e as doenças. Quando as memórias de segunda geração ganham o espaço do discurso através da escrita, essa ficção é moldada pela tentativa de representar os efeitos a longo prazo de se viver na proximidade da dor de pessoas que testemunharam e sobreviveram ao trauma. Trata-se de um modelo de literatura

moldado pela responsabilidade e pela confusão do filho, pelo desejo de reparação e pela consciência de que a própria existência do filho pode ser uma forma de compensação de perdas inenarráveis. Perda da família, do lar, de um sentimento de pertença [...]”¹². (HIRSCH, 2008, p. 112)

Essa confusão à qual Hirsch (2008) se refere fica expressa na escrita de Noemi quando ela caracteriza *O que os cegos estão sonhando?* (2012) como uma colcha de retalhos: “Qual será a reação da mãe, quando ela vir que este livro é um apanhado de retalhos, de divagações, de memórias soltas, de tentativas rasgadas de interpretações misturadas a lembranças coladas?” (p. 208). Como já argumentado, o livro é uma tentativa de colocar certa ordenação nas experiências da mãe e, conseqüentemente, organizar a relação de Noemi com essas lembranças.

Noemi reconhece que a escrita e a publicação da obra são um ato de libertação não apenas para a mãe, mas também para ela, que busca uma forma de representar a dor por ter partilhado dessas memórias por tanto tempo. Ao mesmo tempo, ela reforça a ideia de que a ela interessam apenas as memórias familiares, ou seja, ela cumpre, em síntese, seu papel de medidora em segundo grau:

Que a carga histórica, social e coletiva desta narrativa não seja excessiva e simbólica, mas apenas uma descarga necessária e individual de uma filha e uma mãe. Uma filha que só quer lembrar, mas também esquecer o que a mãe esqueceu. Ela não quer lembrar histórias de outros sobreviventes e não quer que coincidências desabem sobre sua cabeça. (p. 224)

Todavia, conforme Barros (1989), transmitir as memórias familiares significa falar, ao mesmo tempo, à individualidade da memória afetiva de cada um e, de modo mais amplo, à sociedade, uma vez que se expressa a relevância da instituição familiar. Então, mesmo que a Noemi não interesse a memória de outros sobreviventes, ela cumpre a função de situar as memórias da mãe dentro de um panorama mais amplo de memória social.

Pós-memória não é um local de identidade, um lugar de onde se fala, mas uma estrutura geracional de transmissão profundamente embutida em tais formas de mediação. A vida familiar, mesmo que íntima, é cercada de um imaginário coletivo

¹² Do original: They are shaped by the child’s confusion and responsibility, by the desire to repair, and by the consciousness that the child’s own existence may will be a form of compensation for unspeakable loss. Loss of family, of home, of a feeling of belonging [...]. Tradução nossa.

moldado por estruturas públicas geracionais de fantasia e projeção e por um arquivo compartilhado de histórias e imagens que levam adiante as lembranças individuais e familiares. A estrutura de mediação familiar facilita os atos afiliativos da geração seguinte. O idioma da família pode se tornar uma espécie de língua franca que facilita a identificação e projeção, mesmo diante de distâncias e diferenças. Isso explica a penetração de fotografias familiares e narrativas familiares como mídias artísticas de transmissão da memória depois do trauma. Localizar o evento traumático dentro do seio familiar, antes de personalizar demasiadamente o fato, faz com que ele encontre uma brecha no discurso. A partir do filtro afetivo da memória familiar, as lembranças ganham um escopo que fazem com que elas transcendam esse espaço íntimo. A origem da memória pode se localizar no âmbito familiar, mas a recepção dela, uma vez compartilhada, alcança a esfera pública. Não se trata de diluir a memória familiar de modo que ela atenda a uma memória coletiva. Trata-se, sob uma outra ótica, de perceber como a memória coletiva pode ser remodelada a partir dessa experiência privada (HIRSCH, 2008).

O último trecho da obra traz as reflexões de Leda Cartum, neta de Lili, sobre as experiências da avó. Ela acompanhou a mãe na viagem a Auschwitz em 2009 e, diferentemente de Noemi, parece se colocar de forma mais distante em relação ao vivido pela avó:

Em fevereiro de 2009, quando entramos juntas em Auschwitz, minha mãe e eu, não senti nada. Não é que tenha sido indiferente para mim: mas não consegui distinguir no branco fundo do que eu vivia algum sentimento. Não soube dizer: é isso; ou então: é aquilo. Não soube dizer nada, como se todas as palavras tivessem secado completamente, e por mais que eu procurasse recorrer a um ou a outra, nenhuma delas dizia nada. Nada dizia nada. (p. 231)

Para a neta, é premente a necessidade de lembrar, de falar por uma memória que não é a dela, mas à qual ela presta tributo e à qual atribui sua origem. Da mesma forma, Leda deixa transparecer a necessidade de lembrar a si mesma. Isso revela um natural distanciamento das memórias da avó, tendo em vista já se tratar de terceira geração, o que não se vê com Noemi, organicamente conectada às memórias da mãe. Sobre essa distância, Leda reflete:

Não tenho as ferramentas para acreditar, e preciso reiterar constantemente que é dessa guerra que eu vim, foi essa guerra que

me trouxe para cá onde nasci e vivo [...] talvez esse seja um dos destinos marcados daqueles que descendem dos sobreviventes: a necessidade de recuperar algo que não pode ser recuperado, a constante sensação de estar puxando uma linha cujo anzol não físgou nada, apesar de pesar muito. (p. 235)

Leda fecha esse ciclo feminino de memórias de modo interessante: em uma ponta, há a avó, que viveu a experiência da barbárie, mas que não se achava à altura das palavras para narrar. Na outra ponta, está a neta que, ao visitar o local das memórias da avó, tem o discurso em fuga, uma vez que todas as palavras lhe faltam. Há, portanto, novamente, uma incapacidade em narrar. Como Leda afirma, ela não consegue nomear – “é isso; ou então, é aquilo” – assim como a avó também não conseguia achar as palavras quando o garçom se dirigiu a ela e às primas no alojamento depois da libertação do campo. Para a neta, “não se pode perder, é preciso lembrar, é preciso segurar-se nesse movimento misterioso que faz a lembrança, sobretudo a lembrança do que não vivemos e que no entanto carregamos” (p. 237). A partir disso, é possível afirmar que, para Leda, não se pode perder a lembrança da mesma forma que o sujeito não pode se perder na lembrança. Ele deve se segurar, como diz a autora, de modo a ser conduzido seguramente até a saída, como se buscasse a resolução final, o escape do labirinto das memórias e das peças que ela pode pregar. Noemi é a parte da tríade que encontra as palavras e coloca-as a serviço da narração, é quem dá voz à mãe e, desse modo, é a guardiã da memória da família. Dentro do labirinto de memórias da família, Noemi estende a palavra como o fio de Ariadne que conduz Teseu à liberdade.

Resumidamente, no diário de guerra temos a geração que viveu o fato, representada por Lili, e duas gerações pós-holocausto, representadas por Noemi e Leda. Das duas pertencentes à geração pós-guerra, Noemi assume mais fortemente a função de passar adiante as memórias da mãe. Para isso, ela se fixa em um âmbito mais doméstico das memórias, pois interessam a ela as lembranças maternas, mesmo que, em conjunto, essas memórias inscrevam Lili em um panorama mais amplo de memória coletiva. Para Noemi, portanto, colocar-se como um sujeito da geração pós-memória é ocupar-se essencialmente de sua história familiar.

No romance de Lídia Jorge, Ana Maria também assume a função de mediadora de memórias. No entanto, ela amplia essa representação de memória de

segundo grau a um grupo, preocupando-se em construir um panorama mais coletivo de memória, intuito de seu documentário. Embora a jornalista envolva-se nas memórias do pai, ela dá um passo além que a leva para fora do ambiente doméstico.

No início da narrativa de *Os Memoráveis* (2014), Ana Maria recebe do antigo embaixador americano em Portugal a missão de resgatar a história de abril de 1974. O trecho, identificado no sumário por *A fábula*, apresenta ao leitor um ex-embaixador que, àquela altura da obra, faz as vezes de pai da protagonista diante da ausência da figura paterna legítima. É ele que convence Ana Maria a voltar à terra natal e é também ele que dá à protagonista a condição de instrumento, ou seja, a ele não importava o fato de a afilhada não ter vivido as memórias da revolução, mas ela tinha a função de, agora, reanimá-las: “Durante um serão, o negociador tinha voltado a uma velha causa, uma causa obsessiva, e esquecia tudo por ela. Eu era um dos instrumentos da causa” (p. 29). Assim, o levantamento dessas memórias para *A história acordada* é uma causa à qual Ana Maria deve servir: a função a ser desempenhada ali é a de buscar memórias, o que coloca a protagonista no papel de mediadora dessas lembranças. Em outras palavras, é ela quem deve criar as condições necessárias para que essas memórias se transformem em narrativa ou em imagem, conforme o ex-embaixador:

Miss Machado, já aqui disse ao meu afilhado que nem sempre a história é um pesadelo de que em vão tentamos acordar para regressar ao ponto de partida. Olhe que por vezes, embora escassas vezes, a história também é um sonho agradável, e tão apaziguante pode ele ser que vale a pena uma pessoa ao acordar tentar por todos os meios guardar-lhe a imagem para que não se esvaia [...] Eu vi, eu assisti. É esta realidade que é preciso contar antes que seja tarde. (p. 13-17)

Quando Ana Maria regressa à casa do pai e encontra a fotografia que norteará o documentário, constrói-se a possibilidade de que ela levante, também, as memórias de António Machado acerca do jantar de 1975 e das implicações que aquele encontro causaria em um país pós-revolução, mas que ainda não tinha encontrado a estabilidade política desejada. No entanto, fica claro ao leitor que a relação quase inexistente entre Ana Maria e o pai tornaria impossível esse processo de busca de memórias. A protagonista age à revelia do pai, ou seja, busca a todos que estão na fotografia de 1975, mas não dá a ele a abertura necessária para que possa participar disso. Assim, Ana Maria prefere ignorar a narrativa do pai sobre o

retrato no *Memories*, o que faz com que seu papel enquanto mediadora não se fixe em âmbito doméstico.

Conhecia bem o meu pai. À mais pequena informação que eu pedisse sobre o assunto, ele entornaria sobre a mesa da sala duas estantes de livros, fornecer-me-ia uma montanha de apontamentos, iria buscar um caixote coagulado de fotografias [...] e o seu saber e experiência pairariam sobre o meu trabalho como uma nuvem, um cúmulo ominoso, presidindo a toda e qualquer diligência com a sua própria música de fundo ditando a cadência do seu próprio compasso. Era preciso não alimentar ilusões. Jamais António Machado conseguiria disfarçar o excesso de testemunho e de autoria que transportava consigo. (p. 57)

Ao buscar os outros que estão representados na fotografia, ela expande seu papel de mediadora de memórias para além do núcleo familiar, fornecendo a seu documentário uma visão mais ampla e, na medida do possível, impessoal sobre a história que ela quer acordar. Isso se revela quando a protagonista omite seu sobrenome a fim de não expor o parentesco com António Machado durante as entrevistas, à exceção da última, com os poetas Ingrid e Francisco Pontais, quando os entrevistados sequer lembram do jornalista. Desse modo, ao buscar o depoimento dos nove sujeitos que estavam no *Memories* em agosto de 1975, Ana Maria busca pontuar memórias individuais que, ao se cruzarem, comporão um quadro mais amplo, de memória coletiva.

Barros (1989) afirma que o sujeito, ao evocar lembranças, lança mão de quadros sociais como referência, além de se valer de noções de tempo e espaço, essência da memória. A memória individual é, segundo Barros (1989), um ponto de vista da memória coletiva, daí a indissociabilidade das duas. Da mesma forma que cada memória particular varia de acordo com o lugar social ocupado pelo sujeito, este lugar varia em função das relações estabelecidas com outros meios sociais.

Ao analisar a memória coletiva dessa forma, Barros reitera que “são nesses quadros que os pensamentos individuais se juntam, deixando supor que, por um instante, cada indivíduo deixa de ser ele mesmo para fazer parte do todo” (1989, p. 32). Na memória coletiva, a autora prossegue, procura-se um tempo fluido, que carrega a própria existência do grupo. Segundo ela, o indivíduo, enquanto membro de um grupo, contribui para trazer à tona as lembranças que o grupo foi capaz de selecionar. Nesse sentido, a memória é seletiva e também classificatória.

Dessa forma, a memória coletiva forma a história vivida e suas formas de classificação variam de acordo com os grupos sociais envolvidos no processo. Todavia, essa relação demonstra que a memória coletiva atravessa os acontecimentos presentes na história nacional, já que, conforme a autora, entre a nação e o indivíduo, “[...] existem grupos que têm sua memória e que agem mais diretamente sobre a vida e o pensamento de seus membros. É no interior desses grupos que se desenvolvem as memórias coletivas originais” (BARROS, 1989, p. 33). Assim, embora Ana Maria trabalhe para a construção de um panorama mais amplo de memória, não se pode dizer que os depoimentos colhidos constituem a memória da revolução - ou das consequências da revolução, tendo em vista o ano de distância entre a eclosão da revolução e a foto. Os depoimentos colhidos são uma narrativa sobre a revolução, e o limite de vida dessa memória está diretamente ligado ao limite de existência do próprio grupo, como aponta o Oficial de Bronze o segundo a ser visitado pela equipe de Ana Maria: “A minha memória é uma das mais fiéis que eu conheço. Mas eu costumo dizer que não duro para sempre. Ouçam-me antes que seja tarde” (p. 93). Daí a importância do documentário, que é manter acesa a memória desse grupo, independentemente da existência dos sujeitos que o compõe.

Pollak (1989), ao também tratar de memória coletiva, afirma que ela reforça a coesão social em função da adesão afetiva do grupo, daí o termo cunhado pelo autor de comunidade afetiva. Também na linha de Barros (1989), Pollak (1989) discute sobre os processos de negociação presentes na seletividade da memória:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre elas e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (1989, p. 3-4)

A memória coletiva é marcada por pontos de referência, como monumentos, quadros, praças, bibliotecas, fotos. Esses diferentes pontos de referência são indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo, memória que, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia de outro, reforça os laços de pertencimento e as fronteiras socioculturais (POLLACK, 1989). Ao reafirmar esses pontos, as memórias inscrevem-se em quadros de referência, passando de

memória coletiva, mais ampla, a memória enquadrada, mais específica. Em *Os Memoráveis* (2014), além da fotografia há o espaço do restaurante, que serve como ponto de referência das memórias.

O restaurante Memories situava-se em uma pequena rua perpendicular à Avenida da Liberdade, em Lisboa. Com mais de um quilômetro de extensão, essa é uma das principais artérias da capital portuguesa, ligando Os Restauradores à rotatória do Marques de Pombal:

Uma alegria inexplicável empurrava-me Avenida da Liberdade abaixo, e passando sob as árvores, eu tinha a sensação de que fazia um encontro com alguma coisa gémea que injustamente, durante anos, havia evitado. Um certo remorso conduzia-me ainda mais rápido, para baixo, sempre até lá abaixo, onde viraria à esquerda, até me encontrar na rua estreita do antigo restaurante. (p. 71)

No entanto, Memories era um código utilizado para se referir ao restaurante: “Mas havia quem chamasse a esse restaurante o Memories, não havia? Havia, sim, havia. Era um nome de código” (p. 73). O codinome do restaurante, segundo chefe Nunes, foi atribuído ao local em 1972, quando iniciaram as conspirações para a revolução. Passado o abril de 1974, o codinome permaneceu, de acordo com Nunes, porque as pessoas não estavam habituadas à liberdade e à queda da censura:

Já toda a gente escrevia o que bem entendia em tudo o que fosse papel ou parede, por vezes frases até bem ordinárias, e ainda eles procediam como se estivessem a fugir da polícia. Tinha-lhe ficado o hábito das senhas, das siglas, dos enigmas. Vinham ao balcão e diziam. Chefe, hoje, se vier aqui alguém que diga boa-noite, quando ainda for dia, responda à pessoa que assim falar que sim, que estamos prontos para a tosquia. E outras expressões semelhantes, que em geral rimavam. *Dia com tosquia, lote com franganote*. Grande tempo, grande tempo. (p. 73-74)

O restaurante, portanto, é o lugar central a partir do qual as memórias que compreendem os períodos pré e pós-revolução devem irradiar e isso fica, de certo modo, documentado na fotografia que registra o jantar de 1975, dando ao lugar a possibilidade de uma memória permanente, que vai além da memória dos sujeitos envolvidos. O que se vê em relação ao Memories é o que pontua Assmann (2011), ao afirmar que alguns locais podem ser vistos como sujeitos porque são dotados de uma memória que transcende a memória dos seres humanos, pois eles são espaços

culturais de recordação que superam a recordação dos indivíduos e se concretizam em artefatos, como é o caso da fotografia do romance. O *Memories*, dessa forma, não se resume à memória dos sujeitos *sobre* o local, porque o ambiente conta com uma memória que se situa *no* local, o que Assmann (2011) chamou de *Genetivus subjectivus*. Essa abordagem, que situa o local de recordação como sujeito e não mais como um espaço inanimado, permite que esses espaços simbólicos sejam vistos por outro ângulo, não mais recebendo do observador o significado que contêm, mas sendo significantes por si mesmo. É por isso que, mesmo passada a revolução, o *Memories* ainda continuava a ser chamado desse modo e é também por isso que os clientes ainda usavam códigos, já que a significação que o restaurante assumiu naquele processo político ultrapassava a revolução em si, transcendendo os sujeitos.

Assmann (2011), ao estabelecer uma distinção entre espaço e local, permite que o *Memories* seja visto como um local de recordação:

Espaços, no sentido de “países e regiões conhecidas”, são analisados, mensurados, colonizados, anexados, ligados uns aos outros; *locais*, todavia, nos quais se pode ir a fundo “quando se esteja em cada lugar, a cada momento” ainda conservam um segredo. (ASSMANN, 2011, p. 319, grifos da autora)

O segredo que permanece no *Memories* é, num plano mais raso, o das senhas e dos códigos pós-revolução e no próprio uso da palavra *Memories* no lugar do verdadeiro nome do restaurante que, em momento algum, é mencionado no romance. Num sentido mais profundo, inacessível à primeira vista, o segredo guardado pelo local é o das memórias das personagens – o que Ana Maria vai buscar.

Seguindo a classificação atribuída por Assmann (2011), é possível compreender o restaurante como um local de gerações, à medida em que ele é um cenário onde a história da família acontece. Para Ana Maria, o restaurante, mais do que um local de encontro dos amigos da família, é o local de celebração da união dos pais, visto que a personagem admite que a fotografia de 1975 deve ser considerada como a imagem do casamento dos pais, já que não havia outros registros. Se o restaurante é um local de geração em função da ligação familiar, não se pode negar que é, também, um local honorífico. Um local honorífico, segundo Assmann (2011), é aquele cuja história não seguiu adiante, mas está, de algum

modo, materializada. Essa materialização – a foto, no caso do romance – cristaliza essa história, mas não estabelece nenhuma ligação com a vida presente do local, que avançou naturalmente. Nas palavras da autora:

Um local honorífico é o que sobra do que não existe mais ou não vale mais. Todavia, para que ele se perpetue e se mantenha válido, é preciso que se continue a contar uma história que substitua esse *milieu* perdido. [...] Esses locais, porém, são carentes de explicações; seus significados precisam ser assegurados completamente por meio de tradições orais. A continuidade que tenha sido destruída pela conquista, pela perda e pelo esquecimento não pode ser reconstruída em um momento posterior, mas pode-se restabelecer o acesso a ela no *medium* da recordação. Os locais honoríficos em que se conservou algo que não existe mais, mas que pode ser reavivado pela recordação, marcam uma descontinuidade. (ASSMANN, 2011, p. 328-329)

Ainda segundo a autora, a memória de uma nação materializa-se na paisagem desses locais de recordação, possibilitando o estabelecimento de um elo entre passado e futuro, o que confere a esses locais uma aura quase sagrada. Esses locais são um modo de se entrar em contato com o passado, pois deles “[...] se espera que produzam um contato com os fantasmas do passado” (ASSMANN, 2011, p. 359). Nesse sentido, o *Memories* é um local de recordação a partir do qual se pode narrar parte da história de Portugal.

Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), o campo de concentração assume parcialmente o papel exercido pelo restaurante no romance português. Assim como o *Memories*, o campo de Auschwitz-Birkenau é portador de uma memória que vai além dos sujeitos que lá estiveram, uma memória que se situa no local. Todavia, diferentemente do restaurante que foi cenário da fotografia, o campo de concentração não é um local honorífico, pois sua história não prosseguiu adiante. Este espaço será sempre o local da barbárie, não haverá outra narrativa a ser contada sobre ele. Assim, o campo é um local traumático, como classifica Assmann (2011), pois há uma impossibilidade de se tecer uma narrativa que dê continuidade à vida desse local. Segundo a autora, diferentes significados podem ser atrelados a Auschwitz, dependendo do sujeito que o revisita:

Para os poloneses, que administraram o campo de concentração em seu próprio país e fizeram dele um centro de memória da própria história nacional marcada por uma condição de vítima, ele significa algo diferente que para os prisioneiros judeus que sobreviveram;

para os alemães e seus descendentes, por sua vez, ele significa algo diferente do que para as pessoas ligadas às vítimas. (ASSMANN, 2011, p. 350)

Para alguns sobreviventes, prossegue a autora, ele é o lugar que sustenta uma experiência que foi partilhada. Para outros sobreviventes e seus filhos, é um cemitério, local para se chorar a família morta. Para quem não viveu o horror, é um museu, que apresenta o local do crime com visitas guiadas. Nesse último caso, a conservação do espaço deve servir para que o visitante, uma vez lá, experimente o que não é possível por outras mídias, que é conhecer a aura do lugar. Quanto ao público que visita os campos de concentração como quem vai a um museu, Assmann (2011, p. 354) reflete: “A bagagem dos que não foram diretamente atingidos é inegavelmente mais leve do que a dor dos que têm aqui suas lembranças e vínculos pessoais”. Talvez por isso Leda, ao visitar o campo de concentração, tenha ficado sem saber o que relatar:

Um filme sobre Auschwitz nos ajuda a ter alguma ideia do sofrimento inconcebível que passaram as pessoas que estavam ali; ao mesmo tempo, é como se esse sofrimento fosse deslocado para a esfera do filme, e fica então ainda mais difícil conceber a possibilidade de que pessoas reais, exatamente como nós, estiveram lá e passaram por isso. (p. 236)

A partir disso, retoma-se o que foi exposto nesse capítulo: a representação da memória em segundo grau, feita pela geração pós-memória, nunca poderá revelar o fato em sua integralidade. Viver a dor de quem esteve no campo, segurando a pedra, como afirma Noemi, é impossível. Por mais esforço que a geração pós-holocausto faça para que as memórias não se percam, sua bagagem sempre será mais leve, pois nada substitui o evento.

O capítulo seguinte amplia e aprofunda essa questão familiar que foi aqui desenhada, tendo em vista a transmissão de memórias. Assim, o item 10 trata das relações parentais representadas nas duas obras e dos diferentes focos narrativos que tais relações suscitam.

10 RELAÇÕES PARENTAIS

10.1 DESDOBRAMENTO DO NARRADOR

De acordo com Friedman (1995), a tensão na literatura, especialmente se comparada a outros ramos da arte, consiste em dosar a sua capacidade de contar. Refere-se o autor à capacidade do ficcionista de sugerir, insinuar, explicitar ou omitir da narração tudo o que assim for conveniente em determinado momento. Enquanto a literatura consegue destacar-se pela capacidade de expressar ideias, prossegue o autor, é fato que ela o faz com uma fraqueza de imagens. Por outro lado, a gama de significados encontra no texto literário um campo fértil do qual não disporia em outras artes. É a essa tensão entre deixar falar, projetar imagens e construir significados que se relaciona a questão do ponto de vista na ficção. Ao considerar essa questão, Friedman propõe uma série de questionamentos que visam refletir sobre o ponto de vista na narrativa, ou seja, quem apresenta a história ao leitor:

Quem fala com o leitor? (o autor na terceira ou primeira pessoa, uma personagem na primeira pessoa ou nenhum dos dois?). De que posição (ângulo) a história é contada? (de cima, periféricamente, do centro, de frente ou alternadamente). Que canais de informação o narrador usa para entregar a história ao leitor? (as palavras do autor, pensamentos, percepções, sentimentos, ou as ações e palavras de personagens; ou os pensamentos, percepções e sentimentos de personagens) [...] a que distância ele coloca o leitor da história? (perto, longe ou variando entre um lugar e outro). (FRIEDMAN, 1995, p. 1168-1169)¹³

A sequência de respostas a essas questões leva, segundo o autor, a diferentes graus de declaração ou inferência, exposição ou apresentação, narração ou drama, explicitude ou implicitude, ideia ou imagem.

A partir disso, o autor propõe uma tipologia do narrador. A primeira categoria é o autor onisciente intruso. Esse tipo de narrador narra à vontade por meio de um ponto de vista além dos limites do tempo e do espaço. Ele dá conta dos fatos como se narrasse dos bastidores, ou de trás, como propõe Friedman, e lança juízos de

¹³ Do original: Who talks to the reader? (author in third or first person, character in first, or ostensibly no one). From what position (angle) regarding the story does he tell it? (above, periphery, center, front, or shifting). What channels of information does the narrator use to convey the story to the reader? (author's words, thoughts, perceptions, feelings; or character's words and actions [...]) At what distance does he place the reader from the story? (near, far or shifting). Tradução nossa.

valor sobre a vida, os costumes e a moral das personagens. O narrador onisciente neutro, por seu turno, narra em terceira pessoa, distinguindo-se da primeira categoria pela ausência de comentários intrusos acerca das personagens. O narrador-testemunha fala em primeira pessoa e é um “eu” interno à narrativa. Pode se tratar de uma personagem secundária que testemunha os acontecimentos e, por isso, narra-os com mais fidelidade ao leitor. Nesse caso, o ângulo de visão é mais limitado, uma vez que ele narra da periferia dos acontecimentos e não consegue saber o que se passa no interior das demais personagens. A quarta categoria de narrador é a de narrador-protagonista. A personagem central, assim como o narrador-testemunha, não tem acesso ao interior das demais personagens e também tem um ângulo de visão limitado. A quinta categoria é chamada de onisciência seletiva múltipla. Aqui, perde-se quem narra, pois a narrativa chega ao leitor através dos registros de diferentes personagens, as impressões que os acontecimentos deixam nelas. A onisciência seletiva é uma categoria semelhante à anterior, mas o foco narrativo recai sobre uma personagem apenas, e não múltiplas. O foco, então, centra-se nos sentimentos, percepções e pensamentos da personagem principal. O modo dramático limita a informação ao que as personagens falam. Por fim, a tipologia câmera é aquela em que *flashes* da realidade são transmitidos como se apanhados por uma câmera aleatoriamente.

Em *Os Memoráveis* (2014), há dois tipos de narração segundo a tipologia proposta por Friedman: narrador onisciente neutro e narrador protagonista. No início da narrativa, a cena é apresentada ao leitor por um narrador em terceira pessoa que identifica a protagonista como “a portuguesa”: “Os vários homens que o acompanhavam desmanchavam-se de riso. Depois é que chamaram a portuguesa para que se risse também” (p. 11). No entanto, logo em seguida, o leitor descobre que ela, “a portuguesa”, é quem introduz a cena:

ela abandonou o canto em que se encontrava e foi integrar o grupo que se divertia em torno do anfitrião, mas em breve, naquela divisão apenas iriam permanecer o homem vestido de seda, o afilhado Robert Peterson e ela, ou melhor, eu mesma. Então o silêncio ali dentro, em contraste com a alegria que se propagava pelas outras divisões da casa, criou um intervalo demasiado prolongado entre nós, até que o padrinho, com um aceno amigável, me chamou para junto da grande janela. (p. 11-12)

Essa tensão entre primeira pessoa e terceira pessoa permanece durante toda a narrativa:

Nessa altura, se era Verão, Rosie descalçava-se, e se era Inverno andava nas pontas dos sapatos, deslocando-se de um lado para o outro, com um dedo sobre os lábios. *A filha* deles era então demasiado pequena para abarcar razões abstractas que lhe exigiam disposições tão concretas. Pois no tempo de Rosie, enquanto o pai escrevia, era preciso observar silêncio em todas as divisões da casa. [...] durante essas horas em que ele ficava imóvel, a fumar, ocupando o seu trono, atiçando o seu forno, Rosie sentava-me ao colo e desenhava cães com três cabeças [...]. (p. 50, grifos meus)

Todavia, não se trata da simples alternância entre um narrador em terceira pessoa que, de forma onisciente e alheio aos acontecimentos, cede lugar à personagem que assume as vezes de narrador testemunho. Trata-se de uma protagonista que, enquanto narradora testemunha, desdobra-se e passa a referir-se a si mesma como “ela”, uma personagem vista de fora, semelhantemente à maneira cinematográfica de representar memórias: nunca de dentro da perspectiva de quem viveu o fato, mas de fora, como um elemento externo, quase um espectador. Se as categorias propostas por Friedman (1995) dão conta de classificar os tipos de narrador presentes na obra, elas não atendem à necessidade de refletir sobre essa troca de sujeitos que falam: ora “eu”, ora alguém externo à personagem. No mesmo sentido, esse tópico não deve ser reduzido a uma questão gramatical de uso da primeira ou da terceira pessoa nas formas verbais. Há, aqui, a necessidade de uma análise que migre do campo gramatical, de simples escolhas de sujeitos gramaticais, para o do discurso, trazendo o efeito que essas trocas proporcionam ao texto e, conseqüentemente, ao desenvolvimento da personagem. Para isso, parte-se da noção de Benveniste acerca de enunciação e da concepção de linguagem por ele assumida.

Barbisan (2006) esclarece que

Relacionada com o *emprego da língua* está a definição de *enunciação* como sendo a necessidade de referir pelo *discurso*, o que leva a que se veja a *referência* como parte constitutiva da *enunciação*. A *enunciação* é vista como um processo, um ato pelo qual o locutor mobiliza a língua por sua própria conta. É o ato de apropriação da língua que introduz aquele que fala na sua fala. O produto desse ato é o *enunciado*, cujas características linguísticas são determinadas pelas relações que se estabelecem entre o locutor e a *língua*. Assim, a *enunciação* é o fato do locutor, que se apropria

da língua, e das características linguísticas dessa relação. A *enunciação* converte a *língua* em *discurso* pelo emprego que o locutor faz dela. Desse modo, a *língua* se semantiza. (BARBISAN, 2006, p. 28, grifos da autora).

Em outras palavras, a enunciação é o processo de mobilização da língua, o que a transforma em discurso e, por conseguinte, é o momento em que o sujeito se insere nesse discurso. Como produto dessa inserção, há o enunciado, carregado de marcas linguísticas. Segundo Benveniste (1992), a linguagem pode ser considerada instrumento de comunicação, tendo em vista que não há outro modo mais eficaz de comunicar. Além disso, ela se presta a transmitir o que lhe confiarem. No entanto, ele rejeita o conceito “instrumento”, já que instrumentos não são parte da natureza, mas fabricados, o que os distanciam da noção de linguagem, que é inerente ao ser humano e o que o coloca como sujeito de modo contrastivo. Ou seja, um *eu* só pode existir na alocação se dirigido a um *tu*. Essa condição de diálogo é constitutiva do sujeito e implica reciprocidade, já que o sujeito se torna *tu* na alocação de alguém que se designar por *eu*, estabelecendo uma polaridade fundamental e única à linguagem.

Benveniste (1992) lembra que o pronome *eu* não apresenta uma referência única, visto que cada vez que é enunciado, é em função de uma referência própria e singular. É, desse modo, consoante o autor, um signo móvel, aplicável a cada um dos locutores que se pronunciarem como *eu*, colocando-os como sujeitos, um de cada vez, fazendo com que cada locutor assumira sua responsabilidade sob a linguagem. Ao contrário, enunciados com a marca da terceira pessoa remetem a uma situação objetiva, dizem respeito a uma representação sintática, como mostra o uso dos pronomes demonstrativos *isto* ou *aquilo*. Assim, diferentemente do que acontece com um signo nominal, que faz referência a um objeto, a forma *eu* só se define em uma realidade discursiva. Ou seja, *eu* só é realidade no discurso, na enunciação, e é a partir desse lugar ocupado pelo ego que tudo se organiza. Assim, de acordo com a tipologia utilizada, *eu* e *tu* são pessoas, e *ele* é não-pessoa, embora Benveniste (1992) considere toda linguagem carregada de um grau de subjetividade, pois mesmo quando há o uso de *ele*, o enunciado é sempre remetido a um *eu*.

Desse modo, considerando o exposto por Benveniste (1992) e a tipologia narrativa adotada em *Os Memoráveis* (2014), é possível afirmar que, sempre que a

protagonista assume as vezes de narradora-testemunha, ela mobiliza um *eu* a partir do qual todos os eventos se organizam. É essa característica centralizadora do *eu* que faz com que a narradora-testemunha não tenha acesso a todas as informações, diferentemente de um narrador onisciente, porque o fato de ela organizar tudo a partir de sua referência faz com que as informações acerca de outras personagens e eventos sejam limitadas. Se a narradora-testemunha é o *eu*, o eixo em torno do qual giram as ações e demais personagens, quem assume a função de *tu*? Parece haver duas possibilidades. A primeira e mais óbvia é a de que a narradora se dirige ao leitor.

Essa possibilidade deve ser encarada com parcimônia, visto que não há, em *Os Memoráveis* (2014), indício linguístico que permita concluir que o romance se trata de uma conversa entre autor/narrador e leitor. Quando se afirma que o *tu* é assumido pelo leitor, não é no mesmo sentido que o narrador aparece em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo, em que o leitor é mencionado diversas vezes pelo narrador, num processo de metaficção. A relação autor/narrador-texto-leitor aqui assumida apontaria mais na direção de uma relação dialógica, não fixa, já que leituras se diferenciam a cada época e o leitor interage com a obra a partir de suas experiências anteriores, sua história de leituras. Assim, a escrita só estaria finalizada quando da leitura, sendo esse o motivo crucial de o narrador fazer referência ao leitor. Essa seria uma hipótese razoável se *Os Memoráveis* (2014) mantivesse um padrão narrativo ao longo da obra. Outra hipótese, mais plausível, é a de que a narradora se dirige a si mesma, num processo catártico, de busca de entendimento. Ou seja, passados anos do evento vivido, a narração tem a função de organizar os fatos e proporcionar ao sujeito que os vivenciou certo entendimento. Entretanto, mais do que identificar para quem o narrador fala, interessa aqui reconhecer quem fala, ainda mais quando esse *e/le* introduzido no discurso é, na verdade, um *eu*.

Fiorin (1995) ocupa-se desse desdobramento de sujeitos e aponta para a necessidade de se diferenciar enunciação enunciada e enunciado enunciado. Segundo o autor, o primeiro conceito diz respeito a um conjunto de marcas linguísticas que fazem referência à enunciação. Assim, índices como o uso de pronomes pessoais, pronomes demonstrativos, dêiticos de espaço/tempo ou advérbios seriam marcas que garantem subjetividade à linguagem, projetando o sujeito no enunciado. Se essas marcas forem eliminadas, resta o texto enuncivo, ou

seja, aquele sem índices de enunciação e, por isso, mais objetivo. É justamente o texto enuncivo o produto final do enunciado enunciado, uma vez que este se trata de uma sequência desprovida de marcas de enunciação.

Há, nessa relação entre enunciado enunciado e enunciação enunciada dois processos distintos: o de debreagem e o de embreagem. Conforme Fiorin (1995, p. 26), “debreagem é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos tempos ligados a sua estrutura de base com vistas a constituição dos elementos fundadores do enunciado”. Simplificando, o processo de debreagem busca separar a enunciação do sujeito, do espaço e do tempo em que ela foi enunciada a fim de não colocar em evidência o *eu*, mas o *não eu*. O *não eu*, de acordo com a teoria de Benveniste é o *ele*, aquele não faz referência ao sujeito. Assim, toda vez que a narradora de *Os Memoráveis* (2014) abandona a posição de *eu* na narrativa e dá lugar ao *ele*, não há apenas uma simples troca de pronomes, mas um caso de debreagem actancial em que o sujeito é apagado. Havendo esse apagamento, todas as noções de espaço e tempo precisam ser reestruturadas, pois não se definem mais a partir de um ego, o que caracteriza a debreagem espacial e temporal. A debreagem que acontece em *Os Memoráveis* (2014) é de natureza enunciva, ou seja, há a instauração do *ele*, mas esse *ele* significa um *eu*. Conforme Fiorin (1995) toda debreagem enunciva é seguida de uma embreagem, que é a

[...] neutralização da oposição categórica eu/ele em benefício do segundo membro do par; o que denega o enunciado [...] o efeito de retorno à enunciação, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado. (FIORIN, 1995, p. 28-29)

Nesse caso de debreagem seguida de embreagem actancial, utiliza-se um *ele* que significa *eu*. Desse modo, o narrador, que é o sujeito da narrativa, não se enuncia como *eu*, mas usa a terceira pessoa para referir-se a si mesmo, como se fosse uma personagem da narrativa. Como as referências de espaço e tempo organizam-se a partir do *eu*, quando a embreagem actancial ocorre, o *agora* cede lugar ao *então*, da mesma forma que o *aqui* cede lugar ao *algures*.

Fiorin observa que

a escolha do romancista não é entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas, de que as formas gramaticais são apenas consequência: fazer contar a história por uma de suas “personagens” ou por um narrador estranho a ela [...] nessa vertigem [pronominal], os pontos de demarcação oferecidos pelo sistema da língua tornam-se pouco nítidos, vagos, incertos. Saímos do domínio da língua e entramos no do discurso. (FIORIN, 1995, p. 35-38)

Em *Os Memoráveis* (2014), os casos de debreagem seguidos de embreagem actancial ocorrem em dois contextos: ora *eu* e *ele* são intercambiados em orações lado a lado – quando não na mesma oração – ora a mudança acontece na abertura de um novo parágrafo. O que parece padrão, entretanto, é que a narradora se coloca como *ela* toda vez que alguma memória ou assunto pertinente à sua vida privada vem à tona. Assim, na maioria dos casos em que Ana Maria insere-se como *ela* na narrativa, isso é feito por meio da expressão *a filha*. É nesse momento, ao tratar de sua relação com o pai, das memórias da mãe, dos locais de infância, que a personagem abandona o posto de centralidade da narrativa para passar a narrar tudo de um outro plano, como se estivesse de fora da cena. Segue um dos casos de embreagem actancial seguida de debreagem:

Os transeuntes comuns, tal como *ela* até há dois meses atrás, passavam por ali e não se apercebiam de coisa nenhuma. Era como se as casas e as ruas estivessem desprovidas de uma memória que deveria estar viva, e esse apagamento parecia-*lhe* insuportável. Por vezes Miguel Ângelo acabava por se fartar da fúria memorialista da sua sócia e abandonava-*nos*, deixando-*nos* a falar sozinha. (p. 138, grifos meus)

Nas duas primeiras frases, o uso de *ela* e, mais a seguir, do pronome *lhe* colocam Ana Maria fora da cena, como que avistando o que se passa. A introdução dela como narradora-testemunha acontece na última frase, quando o pronome *nos* revela a inclusão da protagonista no conjunto de personagens da cena. Nesse caso, o apagamento do sujeito é seguido de sua reinserção.

Já no exemplo abaixo, o processo é inverso:

No que *me* dizia respeito, preferia andar com a verdadeira fotografia dentro do saco. Era uma questão de eficácia. Uma questão laboral. É verdade que a fotografia do *Memories* andava associada à lenda de Rosie Honoré, a belga que acabara por viver durante treze anos com António Machado. Mas não era esse o aspecto que importava. Havia muito tempo que *a filha* deles se recusava a visitar esse caso

demasiado próximo. Também agora não o deveria fazer, continuava a não *lhe* dizer respeito. (p. 82, grifos meus)

Nesse caso, há uma *drebreagem* seguida de *embreagem* actancial, pois acontece um apagamento do sujeito, expresso gramaticalmente pelo pronome *me*, no início do trecho. Esse apagamento é seguido de neutralização e inserção de um *ele*, que na verdade é *eu*, expresso por *a filha deles*.

Há, ainda, uma passagem durante o romance em que se alternam *ele*, *eu* e *tu* no foco da narração:

O tal bilhete rasgado, as tarjetas, e tudo mais, pedaços miudinhos, a voarem pela janela. Sim, tudo isso, se por acaso *a filha* caísse na tentação de *lhe* contar que tinha retirado a fotografia da estante, e andava com ela ora às costas, ora debaixo do braço, de entrevista em entrevista, com mais dois colegas de faculdade. Desculpe, foi um abuso, bem sei, mas tive esta ideia e Bob Peterson concordou plenamente [...] trata-se de *A história acordada*. Se assim fosse, talvez *passássemos* a noite de vinte e sete de Fevereiro dentro do carro, pois os esclarecimentos não teriam fim. Mas *eu* jamais o faria. Só o imaginava porque existe em *nós* o gosto de representarmos o cataclismo para ficarmos aliviados por não corresponder à verdade, essa ruína imaginada. Isso seria o fim da linha da *tua* estratégia. Pensava. Só imaginas esse cenário péssimo para obteres um estado de segurança razoável por não te teres sentado ao lado do teu pai, dentro do seu carro. Sobretudo, para poderes concluir, de forma definitiva, que não se deve perguntar seja o que for ao nosso pai, se ele for como o teu. Em síntese, se tu, Ana Maria Machado, não perguntas, o teu pai não responde e logo não pergunta. E como o teu pai não pergunta, tu não precisas de responder. (p. 130, grifos meus)

O trecho inicia com uma narração em terceira pessoa, logo, o sujeito está neutralizado. Nesse ponto da narrativa, novamente, há o uso da expressão *a filha* para referir-se à personagem que, em seguida, ocupa seu lugar na narração trazendo todos os verbos para a primeira pessoa. Na terceira parte do trecho, aparece a inserção de um *tu*. Nesse ponto, especificamente, Ana Maria parece conversar consigo mesma, exigindo de si certa tomada de ação quanto ao pai. Se, na primeira parte, ela se coloca fora da cena, como *a filha*, alguém que não intervém na ação, na última parte ela puxa para si o poder da ação: é ela quem deve abordar o pai se quiser que a relação dos dois evolua de alguma forma. Nesse caso, Ana Maria ocupa duas pontas do processo comunicativo da linguagem, pois é ela que fala dirigindo-se a um *tu*, espaço esse também ocupado por ela. Ao leitor resta acompanhar esse desdobramento da personagem, visto que, aqui, Ana Maria é

claramente duas: um *eu* que não se dirige ao pai, mas que quer mudar essa situação, falando a um *tu* que é capaz de agir. No final do romance, volta a haver a inserção do sujeito na narrativa e Ana Maria assume as vezes de narradora.

No que diz respeito a *O que os cegos estão sonhando?* (2012), é possível afirmar que o texto caminha, mesmo que de forma incerta, por algumas das características elencadas antes. A primeira parte do livro, que inicia com o diário de Lili, é narrada em primeira pessoa: ora em primeira pessoa do singular, ora em primeira pessoa do plural, não restando dúvidas de que a perspectiva adotada é a de Lili logo na primeira entrada do diário:

Todos à minha volta, assim como eu, estamos tristes. Sabemos o que está acontecendo e também o que acontecerá. Meu pai está sentado no sofá, durante a manhã toda, calado, fitando o nada. Por vezes, olha-nos e fecha os olhos tristes. Minha mãe nos consola: não acredita no mal, porém está arrumando as malas, faz doces e suspira fundo, sem que ninguém possa ver. (p. 15)

Todavia, na segunda parte da obra, que contém as reflexões de Noemi Jaffe, a primeira pessoa é eliminada. A autora refere-se a Lili como *a mãe*, enquanto refere-se a si mesma como *a filha*: “Não há como dramatizar ou metaforizar esta pedra. E mesmo assim, ela é o acontecimento, o fato que mais está presente na memória dela e das filhas” (p. 112). Ou

A filha é professora de literatura brasileira; sabe todas as conjugações de todos os verbos em português. A mãe não. Não sabe conjugar o verbo amar nem os outros verbos até hoje. A mãe não se lembra destas lições de gramática; a filha manipula os papéis como se fosse ela que tivesse estudado o português. (p. 147)

A autora reflete sobre sua escrita em terceira pessoa:

Se a história aconteceu com a própria mãe e, de certa forma, com ela mesma, por que a filha escreve em terceira pessoa? A filha não quer explicar, não sabe muito bem. Não se sente bem contando esta história-não-história em primeira pessoa. Não foi com ela que as coisas aconteceram. Ela é uma voz e quer ser só voz. A terceira pessoa, como o doutor Pasavento do romance de Vila-Matas, quer desaparecer. Aqui, nesta história, é claro que ela não alcança este poder supremo e inestimável do desaparecimento, mas se aproxima mais dele do que se fosse a primeira pessoa. Aqui, da forma abstrusa como ela aparece, pode até ser que seja uma primeira pessoa disfarçada de terceira, mas é o máximo que a autora-não-

autora conseguiu fazer. Ser terceira de si e, principalmente, da mãe, que é a primeira pessoa. (p. 188)

Há que se analisar dois fenômenos aqui: em primeiro lugar, o uso da terceira pessoa para referir-se a si mesma. Em segundo, e imbricado ao primeiro, as razões que estão por trás dessa escolha, e que dizem respeito às vozes que compõem a obra. Do mesmo modo que a narradora Ana Maria em *Os Memoráveis* (2014), a cada vez que Noemi Jaffe abandona o lugar do *eu* e dá lugar ao *ele*, ocorre uma debreagem actancial, um apagamento do sujeito em que se busca separar a enunciação do sujeito, do espaço e do tempo, a fim de não colocar em evidência o *eu*. Também do mesmo modo como ocorre no romance português, a debreagem de *O que os cegos estão sonhando?* (2012) é enunciativa, ou seja, ocorre a inserção de um *ele*, mas esse *ele* aponta para um *eu*. Como as coordenadas de tempo e espaço se organizam a partir do *eu*, o *agora* dá lugar ao *então* e o *algures* avança sobre o *aqui*.

Benveniste (1992), como já mencionado, ensina que o mundo se estrutura a partir do *eu* que se coloca na enunciação e que é atualizado, como signo móvel, a cada vez que seu lugar é ocupado pelo ego. Mesmo a não pessoa, o *ele*, é carregado de subjetividade, pois todos os discursos remetem ou envolvem um *eu*. Reflexão semelhante é apresentada por Noemi:

Tudo, para cada pessoa [...] por causa da forma como a linguagem ocidental é construída, partindo e se acabando no eu [...] O pensamento do não-eu também parte do eu. O eu, para quem pensa, é a não falabilidade, a indubitabilidade. Não se pode pensar o mundo a partir de outra perspectiva, sob pena de que, se o eu também for dubitável, não haja mais certeza alguma e mesmo aquilo de que se duvida possa ser indubitável. (p. 188-189)

Por que, se o mundo da linguagem se organiza a partir do *eu*, a autora escolhe a não pessoa para contar uma história que também é sua? Ela admite que os eventos não se passaram com ela, que ela é apenas a voz emprestada através da qual sua mãe, a verdadeira primeira pessoa, fala. Entretanto, o livro não é um espaço apenas para a voz da mãe, e toda a segunda parte da obra, composta por textos de Noemi sobre a mãe comprova isso.

Diferentemente de outros diários de guerra como *O diário de Anne Frank* (1947), *Com olhos de menina* (2011) ou *O diário de Rutka* (2007), *O que os cegos*

estão sonhando? (2012) não se esgota no diário de Lili Jaffe. Vai além disso, pois é uma reflexão profunda sobre temas caros a Shoah, como perda de identidade, dignidade, medo e recomeço da vida. É, portanto, a voz da filha que, embora afirme apenas se ocupar da história da mãe, dá ao tema um alargamento de tal modo, que permite que outros sujeitos se vejam representados ali, já que os temas abordados por Noemi transcendem a experiência individual e abraçam aqueles cujas vidas foram tocadas pela Shoah. A obra é, portanto, também o lugar da voz autêntica de Noemi Jaffe, que nela traz todo o peso e a responsabilidade de ser filha de sobreviventes. A autora escolhe, entretanto, sair de cena para dar lugar à mãe, daí sua tentativa de apagamento no uso da não pessoa, como se não houvesse lugar para duas primeiras pessoas nesse relato. Assumir-se na primeira pessoa seria perigoso, eis a razão da escolha da não pessoa:

Seria, por outro lado, corajoso, da parte da filha, adotar o eu de uma vez por todas. Assumir sua voz e sua identidade e dizer que tudo o que está sendo lembrado e contado aqui parte dessa perspectiva. Assumir para si todas as vantagens e desvantagens desse lugar, todas as coisas boas e ruins deste relato. Tirar dele toda a carga estilística que a terceira pessoa empresta a ele e adotar a voz mais genuína de um relato. A filha tem medo de dizer eu. É sua maneira de dizê-lo. (p. 189)

Ao final do livro, há o texto de Leda Cartum, filha de Noemi. Além de assumir-se em primeira pessoa, ela faz uma interessante reflexão sobre *aqui* e *lá*:

Estamos aqui, mas este *aqui* não é o mesmo que o *aqui* dito por quem está *lá*; e para Ruth Klüger, saindo de Auschwitz, foi preciso encarar o *aqui* dos outros para que ela só então dimensionasse e tamanho do *aqui* que tinha preenchido os últimos meses de sua vida. (p. 232, grifos da autora)

Leda Cartum refere-se ao fato de que os sobreviventes, ao serem libertados, tiveram de se deparar com um mundo que não era mais o mesmo de antes do campo de concentração. O *aqui* visto por alguém que estava *lá* (no campo) não é o mesmo espaço observado por alguém cuja vida continuou durante a guerra. O *aqui* encontrado pelos sobreviventes não era o espaço deles, era o espaço dos que continuaram a viver enquanto os prisioneiros lutavam por sua vida *lá*. O *aqui* é um espaço que precisa ser conquistado, apropriado, que não estava disponível a todos.

Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), portanto, o *eu* cede lugar ao *ela* porque não há espaço para que mãe e filha coexistam como sujeitas do texto. É também uma relação parental que dita a mudança de sujeito que fala em *Os Memoráveis* (2014). No romance, quando o *eu* dá lugar a *ela*, geralmente é em algum contexto que aborda a relação de Ana Maria com o pai. O fato de esse *ele*, que na verdade é ela mesma, fazer referência à *filha*, aponta para o fato de que a jornalista se vê dividida: ela, jornalista, responde por uma subjetividade enquanto seu papel de filha fica relegado a outra, a um lugar não acessado por ela. São duas identidades conflituosas que não conseguem acomodar-se em torno de um eixo comum. A personagem prefere não ver o pai. Apenas isso pode explicar por que ela, vivendo na mesma casa, não sabe que ele está desempregado há algum tempo. Quando o flagra na rua em horário de trabalho, ela assume que ele está à espera de alguma notícia ou, em último caso, de alguma companhia. Nesse momento, ela é impelida pela vontade de conversar com o pai, de quebrar o silêncio constrangedor que vigora entre os dois, mas não vai além.

Fosse como fosse, ao contrário de Tião Dolores, tão desagasalhado, ali estava o meu pai espiando o futuro, digno, talentoso, fazendo uma espera informativa debaixo das árvores. E levada por um impulso primário, pensei correr para o carro, sentar-me a seu lado e fazer-lhe perguntas. Duas, três, várias perguntas. Estava a ponto de dar esse passo, quando me contive. Era preciso ter muito cuidado com as perguntas que não deveria fazer ao meu pai [...] e ia dizendo para mim que não podia desfazer num breve episódio, ocasional e fortuito, toda a estratégia de silêncio que eu tinha erguido ao longo de mais de quinze anos. Cuidado, muito cuidado. Não era preciso tomar cuidado com o meu pai, mas sim tomar cuidado comigo. (p. 126-127)

Embora Ana Maria e o pai mantivessem um relacionamento disfuncional, a ausência de comunicação entre os dois parece atender às necessidades dessa relação. A maior interação entre eles acontece no campo das hipóteses, em uma cena em que Ana Maria projeta como seria se ela o tivesse abordado durante um dos supostos períodos à espera de notícias dentro do carro:

Melhor dizendo, eu tinha a tentação de bater no vidro com os nós dos dedos e apresentar-me de surpresa [...] eu sabia como era. Se voltasse para trás e perguntasse onde tinha estado, responder-me-ia com verdade, pois em princípio não mentia, mas logo recuperaria o seu direito de equidade para me perguntar, e tu, onde estiveste tu, esta tarde, Ana Maria? Se lhe perguntasse como ia seu trabalho no jornal, durante quinze minutos, ele explicaria os difíceis meandros da

sua profissão inglória, tão difícil quanto indispensável, e falaria de missão, mas ainda mal teria terminado, fazia um breve silêncio e logo queria saber como iria correndo o meu. (p. 127-128)

Todavia, não é no campo da linguagem verbal que essa relação busca seu sustento, como afirma a protagonista:

Eu e o meu pai amamo-nos com a intensidade dos animais da floresta, e por isso, em relação a nós, não precisamos de usar palavras. Sabemos tudo um sobre o outro, no que diz respeito ao essencial. É por isso que não falamos. Entre nós, no princípio, não era o verbo, era o entendimento que precede o verbo. O antiquíssimo calor do seu ombro, onde eu adormecia, muito antes da palavra verbo. (p. 135)

Considerando o conceito de linguagem assumido por Benjamin (1992), e já explorado no capítulo 5, pode-se dizer que a essência espiritual precede a essência linguística, pois ela guarda os significados das coisas em um outro patamar, ainda não acessado pela linguagem humana. É no campo da essência espiritual que reside o relacionamento entre Ana Maria e o pai, António Machado, um lugar ainda não acessível à linguagem humana e, que por isso, não pode ser verbalizado. A relação entre eles tem a essência espiritual, mas não a linguística, num processo hermenêutico que leva em conta a composição enquanto iluminação, *insight*, que foge do processo racional. Daí a natureza animalesca desse amor entre filha e pai.

É no fechamento do romance que ela decide tomar uma atitude em relação ao pai. Até então, a protagonista desconhecia a real situação paterna: ele não tem mais trabalho, encontra-se em um colapso financeiro e todo o esforço feito para evitar a filha foi para que ela não tomasse parte nesse seu imenso fracasso:

Em casa não havia comida, nem quente nem fria, e a engrenagem do gás continuava com uma avaria ia para dois dias, e demorava a ser reparada. [...] Mas eu só entendi o plano de António Machado quando, no dia seguinte, uma terça-feira, acordámos e não havia luz em casa. Nenhum eletrodoméstico funcionava. Aliás, ele acordou, andou entre a sala e o quarto, mas na verdade não se levantou. Deitou-se de novo. Trancou-se dentro do quarto. Lentamente, demasiado lentamente, fui desvendando aquele enigma feito de torneiras fechadas. A conta da luz não tinha sido paga, nem a do telefone, nem a do gás, nem a da água. Havia seis meses que o meu pai tinha saldo negativo na sua conta bancária. O meu pai não tinha feito contas com a médica Marta. O meu pai não queria Rosie, não me queria a mim, pretendia resistir em solidão absoluta, e queria impedir que eu assistisse à sua capitulação derradeira. (p. 328)

Nesse trecho, Ana Maria inicia referindo-se ao pai como António Machado, sem que haja menção ao laço parental que os une. É depois da descrição da derrocada paterna que ela parece assumi-lo, o que pode ser visto na repetição da expressão *o meu pai*. Entretanto, para assumir o pai – nesse caso, duplamente, pois se trata de assumir a relação com ele e assumir-se como cuidadora – Ana Maria precisa recorrer à mãe: “E pela primeira vez, em dezassete anos, eu telefonei a Rosie Honoré Machado. Eu não podia deixar o meu pai” (p. 329). Durante todo esse processo de descoberta da realidade do pai e de inevitável pedido de ajuda à mãe, Ana Maria assume o papel de narradora, é sempre ela, em primeira pessoa, que entrega os fatos ao leitor. Talvez agora não haja mais lugar para a neutralização do sujeito, para a inserção de um *ele* que apenas observa a ação, porque é chegado o momento de ela tomar atitudes em relação à sua história familiar: é a hora de ela enxergar o pai, claramente, sem os véus da memória, e é também o momento de voltar a ver a mãe, de unir os três pontos desse triângulo familiar que estava desconectado. A própria narradora reconhece que esse é um momento crucial e que tudo o que aconteceu até então, a volta a Portugal, *A História Acordada*, foi apenas o plano de fundo para o verdadeiro enredo que precisa, de agora em diante, ser desenvolvido: “Agora sim, eu tinha chegado ao coração da fábula. E ela me retinha para si” (p. 329).

É só neste momento, ao final da narrativa, que a protagonista faz uma tentativa para que a relação com o pai deixe o domínio da essência espiritual e ganhe de vez o campo da linguagem. Se até então era o silêncio que vigorava entre pai e filha, num estado animalesco, prévio à linguagem verbal, como admitido pela própria personagem, agora ela quer ter acesso à palavra que pode conduzir ao pai:

Abra, por favor, abra. Pedi, durante duas horas em voz baixa, para que os vizinhos não ouvissem. Depois, pedi alto, e pedi de todas as maneiras que sabia e de que era capaz. Pedi-lhe continuamente, para que nunca deixasse de ouvir uma voz que o chamava. Disse-lhe, através da porta, todas as palavras que nunca lhe tinha dito. (p. 328-329)

Ressalta-se que a essência linguística depende do outro e, encerrando-se o romance assim, não é revelado ao leitor se a relação pai-filha deixa o campo da essência espiritual para comunicar na linguagem. O que há, nessa cena de

conclusão, é a incomunicabilidade do pai, mas, ao mesmo tempo, uma comunicabilidade que não verbaliza.

A relação pai e filha ocupa um espaço importante em *Os Memoráveis* (2014). Todavia, a mãe, mesmo que ausente fisicamente, é uma presença constante no discurso de Ana Maria. No diário de guerra, não há muitas menções ao pai, que é eclipsado pela figura materna. Na obra de Noemi, o estreitamento entre mãe e filha é ainda maior, tendo em vista tratar-se da escrita da filha sobre a mãe. Levando isso em consideração, o próximo subcapítulo trata da relação mãe e filha nas duas obras e de que modo essa leitura pode se mostrar como uma possibilidade de abertura para estudos de gênero.

10.2 QUESTÕES DE GÊNERO

Chevigny (1983), ao se ocupar da escrita de biografias, realiza um percurso por onde traça o caminho da relação mãe e filha dentro do feminismo e, finalmente, na escrita. Para a autora, é inevitável que mulheres que escrevem sobre outras mulheres tragam para o texto seu relacionamento materno a fim de recriá-lo. Segundo Chevigny (1983), escrever sobre mulheres é recriar a relação internalizada com a mãe, resgatá-la e, por fim, repará-la. Desse modo, a escrita de mulheres acerca de outras mulheres que são sujeitos históricos guarda, em certa medida, uma tentativa de conhecimento materno e de reparação das mazelas sofridas na infância. Sobre isso, a autora explica:

[...] no resgate – a interpretação e a recriação reparativas – de uma mulher que foi negligenciada ou mal compreendida, pode-se ver a busca indireta pelo resgate reparativo de si mesmo, no sentido de vir a entender-se e aceitar-se melhor. (CHEVIGNY, 1983, p. 98-99)¹⁴

A autora afirma que parte dos motivos que levam uma filha a escrever sobre sua mãe, por exemplo, emerge no texto, enquanto outra parte das razões que conduziram à escrita permanece escondida.

Heung (1993) aprofunda o proposto por Chevigny (1983), ao retomar um romance escrito pela autora americana Amy Tan que aborda questões pertinentes à

¹⁴ Do original: in the rescue – the reparative interpretation and recreation – of a woman who was neglected or misunderstood, we may be seeking indirectly the reparative rescue of ourselves, in the sense of coming to understand and accept ourselves better. Tradução nossa.

representação de mãe e filha e de linhagens femininas na literatura. Para a autora, a linhagem familiar deve ser vista como um elemento da escrita, assim como raça, cor ou classe, já que afeta o modo como mulheres são representadas na escrita. Dentro desse contexto, propõe que escritoras feministas ocupem-se da representação de um novo modelo familiar em que a figura materna se movimenta da posição de objeto para sujeito do discurso. No romance analisado por Heung (1993), as filhas são sinoamericanas pertencentes à segunda geração de uma família de imigrantes chineses que se deslocaram para os Estados Unidos. Assim, o bilinguismo aparece como estratégia de representação:

A incorporação de uma segunda língua pode funcionar [...] como um gesto subversivo, representando uma forma alternativa de discurso o qual pode, simultaneamente, quebrar a repressão do discurso autoritário e ainda acolher ou dar abrigo a temas que ainda não encontraram uma voz no idioma primário. (HEUNG, 1993, p. 605)

Para a autora, a língua materna, nesse caso, requer tradução e funciona como uma forma de transmissão entre gerações. Heung (1993) propõe que a escrita feminista abandone a representação familiar tradicional em forma de triângulo, geralmente com a figura paterna ocupando o vértice superior enquanto mãe e filhos ocupam os vértices inferiores, e construa um novo modelo, circular, forma que é bastante cara à teoria feminista. Esse novo modelo, em vez de colocar os sujeitos ocupando posições fixas em vértices, coloca-os lado a lado, em uma relação mais dinâmica e sem hierarquia definida.

Hirsch (1981) estabelece as fundações que ligam a representação de mães e filhas à teoria feminista. Citando a autora Adrienne Rich, Hirsch (1981) afirma que a relação entre mãe e filha é a maior de todas as histórias não contadas. Embora, prossegue a autora, a relação entre mãe e filhos tenha sido um tema amplamente revisitado na literatura – ressaltam-se as tragédias *Rei Lear* e *Hamlet*, para fixarmos em apenas dois exemplos – a relação mãe e filha ainda caminha em terreno obscuro na literatura, pois a relação entre elas pressupõe um conhecimento que é pré-verbal. Sobre trazer a análise dessa relação para o campo dos estudos feministas, Hirsch (1981) explica:

Não pode haver teoria sobre a opressão de mulheres que não leve em consideração o papel da mulher enquanto mãe de filhas e enquanto filha de mães; que não estude a identidade feminina em

relação às gerações de mulheres prévias e subsequentes, e que não estude essa relação no contexto mais amplo no qual ela se passa: as estruturas emocionais, políticas, econômicas e simbólicas que permeiam a família e a sociedade¹⁵. (HIRSCH, 1981, p. 202)

Para a autora, há a necessidade de a crítica feminista debruçar-se sobre a estilística e as características linguísticas desses textos que representam mãe e filha a fim de levantar as repetições, a estrutura, o estilo e os duplos que residem nessa escrita, questionando, ao mesmo tempo, de que modo a relação do texto com a leitora é modificada. Se a representação de mãe e filha ocupa lugar dentro dos estudos feministas, é pertinente aprofundar as reflexões acerca dessa teoria, demonstrando sobre que bases ela se funda e em que outros campos ela atua.

O feminismo é um movimento de natureza política que tem como objetivo o estabelecimento de direitos iguais entre homens e mulheres, bem como o empoderamento feminino por meio da libertação de padrões patriarcais. O uso do termo *feminismo* aparece na França no ano de 1872; na Inglaterra, pouco mais tarde, em 1890, e nos Estados Unidos já na primeira década do século XX. A primeira onda do feminismo ocorreu entre fins do século XIX e início do século XX, e refere-se principalmente ao sufrágio feminino. A segunda onda, entre as décadas de 1960 e 1970, pautou-se na ideia de libertação feminina. Por fim, a terceira onda teve início na década de 1990 e estende-se até hoje. Ela retoma temas já visitados pela agenda do feminismo e amplia-os, estabelecendo relações com outras questões além do gênero, como raça e colonialismo. O feminismo vem atuando em diversas áreas e suas campanhas abarcaram desde pautas já conquistadas, como o direito a contratos, ao voto e à propriedade, até agendas que continuam atualmente em debate, como o direito à igualdade salarial, à autonomia, integridade e proteção do corpo. Embora tais questões ocupem, hoje, um palco de debates na sociedade, vale apontar, como lembra Schmidt (1998), que persiste uma depreciação do termo *feminismo*, atrelando-o a movimentos extremistas. Esse tipo de representação persevera em várias áreas do conhecimento, num esforço de vulgarizar o termo, associando-o à marginalidade e marcando a natureza de algo que não é bom.

¹⁵ Do original: there can be no theory of women's oppression that does not take into account woman's role as a mother of daughters and as a daughter of mothers, that does not study female identity in relation to previous and subsequent generations of women, and that does not study that relationship in the wider context in which it takes place: the emotional, political, economic, and symbolic structures of family and society. Tradução nossa.

A partir do feminismo surge a teoria feminista, que se manifestou em diversas disciplinas, como a geografia feminista, a história feminista e a crítica literária feminista, entre outras. Quanto à última, como Showalter (1982), há de se destacar três fases: a literatura feminina, marcada pelo aparecimento de produção escrita por mulheres na década de 1840 até a morte de George Eliot, em 1880; a literatura feminista, produzida entre 1880 e 1920, amplamente influenciada pela conquista do direito ao voto; e, finalmente, a literatura *fêmea*, de cunho sexual assumido, produzida a partir de 1920 até o presente, mas com novo estágio de autoconsciência por volta de 1960. Tecnicamente, lembra a autora, não se poderia falar em literatura *feminista* antes que o termo fosse cunhado, na década de 60 deste século. O termo *feminino* vem sendo associado a um ponto de vista e a uma temática retrógrados, já *feminista*, de cunho político mais amplo, em geral, é visto de forma reducionista, só no plano das ciências sociais.

No campo literário, o fortalecimento da crítica feminista desenvolveu-se de variadas formas, atendendo a diferentes agendas. Nesse cenário, podem-se destacar quatro blocos teóricos: o primeiro deles detém-se na crítica à ideologia. De natureza marxista, levam-se em consideração conceitos como política, sociedade patriarcal e opressão. O segundo bloco centra-se em evidências antropológicas e históricas que apontam para a existência de uma subcultura de mulheres. Questões como releitura de mitos, escrita arquetípica das mulheres e cânone são abordadas. Aqui, pode-se apontar o trabalho desenvolvido por Showalter (1994)¹⁶. O terceiro bloco, de influência francesa, detém-se sobre o discurso, a filosofia e o conceito de diferença. Por fim, há de se destacar a problematização do conceito de gênero e consequente análise da linearidade da história patriarcal, das ideias de desnaturalização e desessencialização de todos os conceitos. É a esse último bloco teórico que pertence o trabalho desenvolvido por Lauretis. Em *A tecnologia do gênero* (1994), a autora faz referências às várias formas de discursos e tecnologias que contribuem para a disseminação de ideias estereotipadas acerca das mulheres.

De acordo com Lauretis (1994), o conceito de gênero como diferença sexual serviu de base para intervenções feministas em várias áreas do conhecimento. Assim, criaram-se espaços gendrados – marcados pela especificidade de gênero “[...] nos quais a própria diferença sexual pudesse ser afirmada, tratada, analisada

¹⁶ Os trabalhos de Lauretis (1994) e Showalter (1994) já foram brevemente mencionados no capítulo 5. Considera-se pertinente trazê-los novamente nesta seção para uma melhor contextualização.

ou especificada” (2004, p. 206). Entretanto, o conceito de gênero como diferença acabou por se tornar uma deficiência do pensamento feminista, já que as diferenças são sempre estabelecidas da mulher em relação ao homem; ele, o detentor de uma narrativa fundadora. Desse modo, o feminismo permaneceria amarrado ao conceito patriarcal.

Para se especificar esse outro tipo de sujeito, é preciso desvincular a relação entre diferença sexual e gênero. Gênero é aqui tomado como produto de diferentes tecnologias, discursos, epistemologias e práticas cotidianas, não constituindo algo que existe *a priori*. De acordo com a autora, há quatro concepções relevantes a respeito de gênero: ele é uma representação, o que não implica que não tenha importância real; a representação de gênero é sua construção; essa construção se dá nos aparelhos ideológicos do Estado e em espaços como academias; e a construção de gênero também se faz por sua desconstrução.

Para Lauretis (1994), gênero atribui ao sujeito certo posicionamento dentro de uma classe. Dada essa concepção, poder-se-ia dizer que “[...] gênero representa não um indivíduo e sim uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe” (LAURETIS, 1994, p. 211). A autora afirma que, ao se definir o sistema sexo-gênero, há

[...] tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado [...] a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. (LAURETIS, 1994, p. 212)

Para Lauretis (1994), é também necessário explicitar a relação existente entre gênero e ideologia. Conforme a teórica, ideologia é uma “[...] relação imaginária daqueles indivíduos com as relações reais que vivem e que lhes governa a existência” (p. 112), o que não permite mais pensar em duas esferas separadas, pública e privada. Uma prova da estreita relação entre gênero, classes e ideologia é o argumento de Barret (1985), ao afirmar que a ideologia é o *locus* privilegiado da construção do gênero e que ela teve um papel importante na construção histórica da divisão capitalista do trabalho e da reprodução do poder do trabalho.

Ao tomar gênero como uma representação, Lauretis (1994) afirma que ele é o resultado de práticas discursivas responsáveis pela produção de diferenças sexuais.

Ao assumir esse conceito, a pesquisadora espera evitar formulações simplistas, que apenas estabeleçam uma relação antagonística entre os sexos. Consoante a autora, nessas representações e práticas sociais, as mulheres não só se posicionam diferentemente, mas são interpeladas de forma também distinta. Conforme Showalter (1994), os discursos masculino e feminino podem ser representados por círculos que se interseccionam. O discurso masculino, por ser hegemônico, é acessível a todos os sujeitos e engloba parte do discurso feminino. Todavia, de acordo com Showalter (1994), parte do discurso feminino não estaria acessível à ideologia dominante, sendo um *locus* primordialmente feminino, o lugar da linguagem revolucionária. Essa perspectiva é denominada, por Showalter (1994), de modelo cultural.

Showalter (1994) usa esse modelo cultural para explicar as especificidades de uma escrita feminina. A ele, a autora acrescenta outros três modelos: biológico, linguístico e psicanalítico. O modelo biológico seria a forma mais extrema da diferença de gêneros e, como exposto anteriormente, é uma diferenciação que não responde à agenda feminista, pois confere à identidade um aspecto essencialista. Além disso, segundo Showalter (1994), essa perspectiva enclausuraria as mulheres em teorias fálicas e ovarianas. Já o modelo linguístico procura desvendar se há diferenças entre a linguagem utilizada por homens e mulheres. De acordo com essa abordagem, busca-se uma escrita feminina que funcione dentro do discurso patriarcal, mas que, ao mesmo tempo, empenhe-se para desconstruí-lo, já que a mulher é sempre forçada a utilizar uma linguagem com a qual ela se sente desconfortável, como se fosse uma língua estrangeira. Caberia, segundo essa perspectiva, uma análise do acesso da mulher ao léxico, tentando preencher os buracos no discurso que foi, historicamente, negado a elas. O modelo psicanalítico, por sua vez, propõe uma revisão da teoria freudiana, a qual pressupõe que o acesso da mulher à linguagem simbólica se dá por meio de negação/ausência através da figura do falo ausente, presente no processo edipiano.

Queiroz (1997) apresenta outra concepção de crítica feminista baseada na produção, recepção e comunicação poética, propondo uma nova forma de leitura adequada ao horizonte de expectativa das mulheres. Considerando a leitura das mulheres, Jacobus (1986) aponta três caminhos: a valorização da experiência da leitura; a existência de um discurso que impediria uma leitura adequada; e a discussão dos pressupostos teóricos que fundamentam a crítica literária.

Rodrigues (1994), por sua vez, aponta características temáticas como fator de distinção da escrita feminina. De acordo com o autor, a denúncia da condição da mulher é um tema recorrente, acompanhado da subversão de um discurso que vai de encontro à ideologia dominadora. Desse modo, seriam as experiências das vivências em sociedade que distinguiriam o chamado texto feminino, pontuando a questão de que a palavra vai além do gênero, mas alcança uma capacidade interpretativa do mundo. Como se pode perceber, vários teóricos e crítico literários atentam para a hipótese de uma escritura feminina. Todavia, há de se usar esse termo com cautela a fim de que ele não desemboque, também, em outro essencialismo, o que tornaria o pensamento feminista paradoxal. Desse modo, talvez seja mais adequado ressaltar a abordagem de Butler (2008), que avança em relação a Showalter e Lauretis ao desconstruir o binarismo sexo-gênero.

Para a autora, esse binarismo define-se pelo sistema causal, ou seja, aquele é causa enquanto este é efeito. Essa perspectiva naturalizaria os sujeitos como mulher-feminino e homem-masculino, o que produz relações assimétricas de poder, já que qualquer indivíduo que não assuma sua posição dentro desse sistema é considerado pervertido. Esse binarismo, além disso, mostra-se útil, pois tem a função de garantir a reprodução humana e reforçar a lei patriarcal. Conforme Butler (2008), gênero é performativo, ou seja, encenado nos corpos. Ela desnaturaliza a linha sexo-gênero ao mostrar que alguns sujeitos não se enquadram nela, o que comprovaria que sexo não pode ser fundamento, algo ligado à natureza. Segundo Butler (2008), o próprio discurso constrói o que é natural, tornando-o, assim, efeito de uma construção discursiva. O gênero, por sua vez, seria o fator que assegura o sexo, ou seja, o que deveria se levar em conta é a performatividade do gênero, que é um ato intencional, visível através do uso do léxico, da forma de se vestir, etc.

Em síntese, os estudos de gênero têm como objetivo evidenciar as identidades de gênero, masculinas ou femininas. Dentro dessa perspectiva, a crítica feminista propõe a escrita e análise de obras que designem às mulheres a posição de sujeito do discurso, e não objeto. Como afirmado anteriormente, uma das possibilidades de análise a partir da crítica feminista é a representação da relação mãe e filha. Desse modo, a próxima seção debruça-se sobre as diferenças e similaridades na relação mãe e filha em *O que os cegos estão sonhando?* (2012) e *Os Memoráveis* (2014).

10.3 MÃE E FILHA

As obras aqui em análise apresentam vários pontos em comum, entre eles o fato de que ambas são narrativas de memória. *Os Memoráveis* (2014) pode ser classificado como um romance de memória, com um enredo que se move em razão da busca, por parte da protagonista, em reconstruir a história de um grupo que era notável durante a época da Revolução dos Cravos. *O que os cegos estão sonhando?* (2012), por se tratar de um diário, é um texto de memória em sua origem. Todavia, essa obra reforça essa característica ao trazer, em sua segunda parte, as reflexões da filha acerca das memórias da mãe. Assim, é uma obra memorialística duplamente, uma vez que dá vazão às memórias e às reflexões a respeito delas¹⁷. Outro aspecto em comum é o fato de as duas obras terem sido escritas por mulheres e trazerem protagonistas femininas.

Essa é uma questão que permeia os estudos de gênero: pertencem à crítica feminista apenas obras escritas por mulheres ou se trata de uma categoria mais ampla na qual devem adentrar obras escritas também por homens, mas que tenham como voz o discurso feminino? Algumas correntes filiam-se à primeira hipótese, defendendo que apenas obras escritas por mulheres devem ser observadas à luz da crítica feminista. Argumenta-se, a partir desse ponto de vista, que somente mulheres dariam conta de representar outras mulheres como sujeitos do discurso. A representação de uma personagem feminina elaborada a partir de um homem a colocaria, necessariamente, na posição de objeto do discurso.

A fim de ilustrar essa questão, pode-se lembrar do conto *Só vim telefonar* (2008), de Gabriel García Márquez. No conto, a protagonista entra em um ônibus depois de se ter tido problemas com seu carro na estrada. Ela percebe, não sem surpresa, que todas as passageiras do ônibus são mulheres e se encontram em estado letárgico. Ao chegarem a um pavilhão, as passageiras descem em fila e a protagonista é levada pelo fluxo. Momentos depois, ela se dá conta de que as instalações se tratam de um manicômio e, ao reagir dizendo que só precisa usar o telefone para chamar o marido, é confundida com uma paciente sobressaltada e enviada para um dos quartos. Após semanas presa no hospital, ela consegue,

¹⁷ O fato de *O que os cegos estão sonhando?* (2012), em sua segunda metade, trazer as memórias de Noemi acerca das memórias da mãe permite-nos elaborar a hipótese de que se trata de metamemorialismo, ou seja, a memória sobre a memória.

finalmente, contatar o marido, que vai até lá, mas acaba deixando-a no hospital seguindo a orientação do médico, que afirma que ela é nervosa e perigosa. O conto suscita várias questões: por que a loucura é associada, regularmente, ao comportamento feminino? Por que o marido se alinha ao discurso do médico e desvaloriza a palavra da mulher? Que tipo de comportamento se espera de uma mulher para que ela não seja considerada louca, nervosa ou perigosa?

Além do conto de García Márquez, pode-se referir a construção das personagens femininas em *O tempo e o vento* (1949-1961). Érico Verissimo, ao elaborar a representação das personagens que se estendem ao longo de sete romances, pensou nas figuras masculinas como forças horizontais, avassaladoras, que tomassem o campo. Daí personagens como Capitão Rodrigo Cambará. As personagens femininas, por seu turno, foram pensadas enquanto forças verticais, de sustentação, como Ana Terra. Embora essa seja uma representação que, à primeira vista, é arrojada por dar às mulheres uma força interior que não se encontra nos homens, um olhar mais apurado dirá que as mulheres são força de sustentação do lar, enquanto os homens são forças de dominação do campo. Ou seja, há uma contraposição entre espaço privado como *locus* feminino e espaço público como local de atuação masculina. Os dois textos aqui citados, o conto de García Márquez e os romances de Érico Verissimo, auxiliam a pontuar uma questão: embora eles tragam importantes aspectos de análise que são caros à crítica feminista – como institucionalização da loucura, loucura e feminino, poder do discurso, espaço público e privado – eles se alinham a um discurso que não subverte essas questões. Assim, assume-se que os estudos de gênero são plenamente contemplados em obras escritas por mulheres, porque é apenas a partir da visão feminina que todas essas questões pertinentes à opressão feminina podem não apenas ser representadas, mas subvertidas. Não se trata de uma inversão de papéis em que a mulher passe a ocupar uma voz em detrimento da fala masculina. Trata-se de dar à mulher a possibilidade de falar sobre ela mesma e suas questões.

Nas obras que constituem o *corpus* desta tese, a relação familiar é elemento relevante, principalmente do que diz respeito à representação das relações entre mãe e filha. Nos dois textos, a relação da narradora com a mãe é forte, mas essa força transparece de modo diferente: em *Os Memoráveis* (2014), temos a contundente presença de uma mãe ausente. É pela ausência, lembrada o tempo todo por Ana Maria, que se dá a representação de Rosie Honoré. Na obra de Lídia

Jorge, a mãe abandona a menina quando a filha tinha doze anos, e a cena é lembrada por Ana Maria:

Mas, depois da longa refeição, quando ficámos sós, Rosie Honoré e António Machado tinham alguma coisa de muito importante para me dizer. Pediram-me que me sentasse. Sentaram-se diante de mim. Se eu já tinha doze anos, poderia compreender. Quem falava era o meu pai, a minha mãe mirava-me de forma enternecida [...] como tinha doze anos e minha educação havia sido cuidada, vinham ambos dizer-me que eu estava protegida de todos os males, de todas as eventualidades negativas que a vida me poderia trazer, e então, para eles, havia chegado a hora de se separarem, *pois* eu acabava de fazer doze anos. (p. 261-262, grifo meu)

No trecho, é possível perceber que, nesse período, o casamento dos pais já era de fachada, e a idade da menina era a única desculpa para que ainda continuassem juntos. Ao completar doze anos, era hora de ela saber que as relações eventualmente acabam, pois, segundo os pais, ela já era capaz de lidar com o fato. Ao final do trecho, o uso do conectivo *pois* revela a dimensão que a separação dos pais tomou para Ana Maria: eles não se separaram *quando* ela completara doze anos, separaram-se *porque* ela havia completado doze anos. Ou seja, para a então menina, a separação dos pais era em razão dela, o que nutria sua culpa, mesmo que qualquer um dos fatores ali em jogo fugisse de seu controle. Essa relação entre a completude dos doze anos e a separação dos pais é mencionada por Ana Maria: “Quando se tem doze anos a realidade circundante ainda não ganhou definição [...] o mundo somos nós, e o que acontece nele acontece em função de nós” (p. 262). O fato de ela reiterar que os acontecimentos se dão *em função de nós* reforça a culpa experimentada pela menina e guarda todo o ressentimento que permeará a relação com os pais no futuro.

A partir desse episódio, a mãe parte para Bruxelas e não torna a ver ou falar com a filha. Na memória de Ana Maria, a ida da mãe para outro país representa não apenas a quebra da estrutura familiar, mas a retomada de uma vida anterior na qual a filha não existia. Ou seja, com a saída da mãe de Portugal, a filha não se sente apenas abandonada, mas apagada da vida de Rosie. O abandono pressupõe a possibilidade de lembrança ou retorno. O apagamento, por sua vez, implica um banimento, uma volta à situação anterior, como se a vida ao lado da filha fosse um parêntese que foi fechado: “Minha filha, querida Machadinha, a mãe volta a ser o que foi antes de vir para Lisboa [...]” (p. 263). De certo modo, Ana Maria tenta

replicar o comportamento da mãe, agindo de forma semelhante com o pai. Ao deixar Portugal, ela passa anos sem voltar à sua casa ou contatar o pai. Por um mecanismo de defesa, abandonar o pai parece ser uma tentativa de anular a partida da mãe. Todavia, diferentemente da mãe, Ana Maria retorna e traz junto todo o ressentimento que nutre em relação ao pai. Para ela, António foi cúmplice da mãe no abandono, provavelmente porque não a impediu de ir e, uma vez a mãe longe de Portugal, permitiu que essa postura negligente da ex-mulher perdurasse:

Porém, umas horas antes, se não tivesse tomado cuidado, eu teria cedido, ter-me-ia metido no seu carro para lhe abrir a minha alma como se ele já não fosse o senhor DesHonoré, que por vezes eu o acusava de ser, e como se já lhe tivesse perdoado de ter sido cúmplice de Rosie Honoré Machado. (p. 133)

A curiosa alcunha por meio da qual ela se refere ao pai, DesHonoré, deixa entrever muito da visão de Ana Maria sobre a relação dos pais: diferentemente de um sistema patriarcal em que a mulher assume o sobrenome do homem, o que acontecia com os pais era o oposto. A mãe era o elemento de autoridade na relação e o pai se constituía a partir dela. Com a ausência da mãe, restava ao pai apenas ser sua negação – sua cessação. Ele não poderia voltar a ser António Machado, porque ele só existia em função de Rosie. É essa a representação que Ana Maria faz do pai: ele é a negação da mãe, mas mesmo a negação supõe uma presença, de modo que ver o pai era ver a ausência da mãe. Talvez por isso Ana Maria o tivesse deixado. Se Rosie voltou a ser quem ela era antes de ter ido a Portugal, o mesmo movimento não foi realizado por António, que, na impossibilidade de voltar a ser o que era antes do casamento, era agora a ausência dessa relação.

A retomada de vida por parte da mãe enquanto o pai continuava preso a essa relação é constantemente lembrada por Ana Maria:

Sobretudo, eu não formulei a pergunta que ele tanto queria ouvir. Tem sabido alguma coisa de Rosie Honoré? Como vai ela com o seu querido, o encenador sádico por quem te trocou? E os teus enteados, como vão eles? Aqueles por quem ela nos deixou? Tem sabido alguma coisa da mãe *coucou*, que fez vida no ninho dos outros, e abandonou o seu? A revolucionária que desistiu de ser Katrin em *Mãe Coragem e seus Filhos*, em setenta e cinco, rasgando de madrugada a sua passagem, mas reuniu esses pedacinhos de papel, um a um, para ir tocar o tambor, sobre as tábuas do palco de Bruxelas, treze anos mais tarde? Quando eu tinha apenas doze

anos? A revolucionária? Nada de nada. Não hei-de fazer uma única pergunta que seja. (p. 131-132)

O texto ao qual Ana Maria alude é a peça de Bertolt Brecht, *Mãe coragem e seus filhos* (1991). No drama que se passa na guerra dos Trinta Anos, Anna Fierling, a mãe coragem, é uma vendedora que pretende viver de seu comércio durante a guerra e, nesse percurso, perde os três filhos, entre eles Katrin. Na peça, Katrin é a filha muda que é morta ao tocar um tambor para salvar uma cidade enquanto os camponeses, com medo, permanecem calados. Ao afirmar que a mãe desistiu de ser Katrin, ela afirma que Rosie desistiu da vida atrelada a causas políticas a fim de permanecer e constituir família com António Machado. Outra leitura possível é a de que a mãe teria desistido de sua voz – metaforicamente representada pelo tambor da personagem da dramaturgia. Essa hipótese implica que, ao assumir um relacionamento com António, Rosie abdicava de seu discurso e, por conseguinte, de parte de sua identidade. Entretanto, treze anos mais tarde, ela abandona esse aspecto doméstico de sua vida e resolve tocar o tambor em outras terras, não para salvar a cidade, como na peça de Bertolt Brecht, mas para resgatar a si mesma, mesmo que, para isso, tivesse que morrer simbolicamente para a família. Para Ana Maria, a partida da mãe representava o fim do esquema familiar, mas de modo mais profundo, era um lembrete diário de que a mãe podia viver sem a filha, podia substituí-la por outros filhos, numa outra configuração, e isso é o que parece tocar tão profundamente a protagonista. O abandono da mãe era a morte do amor, não apenas do amor conjugal, mas do amor materno, que deveria ser transcendente. Rosie era uma afronta às leis da vida, que dizem que nada pode superar o amor da mãe: “E eu lembrava-me de olhar para os dois e pensar que o amor tinha morrido. O amor nunca tinha existido. Era tudo mentira” (p. 263).

Se em *Os Memoráveis* (2014), a mãe está associada à morte do amor, em *O que os cegos estão sonhando?* (2012) a figura materna é a personalização desse sentimento e há, em Lili, um servilismo diante dos filhos que não se registra em Rosie Honoré. Tal servilismo não se traduz em atos de cuidados propriamente ditos com a filhas, mas em uma entrega amorosa em que a mãe atrela sua felicidade à das filhas, o seu gostar ao gosto delas. Na representação de Rosie Honoré temos uma mãe que encontra espaço para outros amores que não a devoção à filha e que

é capaz de se reconstituir, de voltar a ser o que era antes da maternidade. Em Lili, identifica-se uma mãe organicamente ligada às filhas:

O amor de uma mãe [...] é tão abissal que chega a ser ridículo. O amor de uma mãe é ridículo, patético. Uma mãe não pode amar tanto. O filho quer e não quer o amor tão grande da mãe. Mas a mãe não se importa; ela o ama, mesmo que ele não queira tanto amor e, pior, ama-o ainda mais por isso [...] Como é o amor da mãe? *O que me faz feliz é que vocês fiquem felizes. O que eu mais quero é o que vocês querem. Gosto igual das três. Impossível saber de quem eu gosto mais. Seria como escolher um dos dedos da minha mão. O amor da mãe é (se tornou) só o amor de mãe. Amor-panela, amor-casa, amor-parede, amor-tempo.* (p. 131-132, grifos da autora)

A partir de sua experiência com a mãe, Noemi idealiza um amor materno que se traveste em todos os atos, que permeia toda a vida. Entretanto, nem toda mãe ama com tal devoção e deve-se lembrar que a valorização do amor materno é também uma construção social, como aponta Badinter (1985). Segundo a autora, apenas no início do século XVII os adultos começaram a modificar sua percepção quanto aos filhos, mesmo que sem reconhecerem um lugar para a criança no seio familiar. Nessa época, começaram a ser lançadas obras que incitavam as mães ao amor materno a fim de modificar a visão acerca do filho, que era tido como insignificante. A autora afirma que essa postura fria em relação aos filhos era praticada a fim de evitar o apego, uma vez que a mortalidade infantil antes de um ano de idade era extremamente alta. Conforme Badinter (1985), há indícios de mães no século XIV que embalavam e choravam por seus filhos, o que, todavia, não era uma atitude universal. Mães abastadas que não cuidavam de seus filhos, por tê-los como fardos, faziam isso sem o menor escândalo, o que comprova o valor social e moral nulo do amor materno. Isso nos leva, argumenta a autora, a inverter a ideia de que as mães não se apegavam aos filhos porque eles morriam: eles morriam porque elas não cuidavam deles.

Para Noemi, o amor materno esconde-se em pequenos atos, como a simples tarefa de chamar para o jantar:

As mães chamam as filhas para jantar e as filhas vão jantar. Isso, independente de toda história feminina e feminista, é que é ser mãe. Chamar as filhas para jantar. E isso, ir jantar, é que é ser filha. Ela, como a mulher da canção, também teve somente filhas [...] Ela não soube, não pôde, não quis, ser uma mãe que ficava chamando as

filhas para jantar, nem elas souberam, puderam, quiseram, ser as filhas que vão. (p. 126)

Noemi refere-se a uma canção em húngaro em que a mãe chama as oito filhas para jantar e elas atendem ao chamado da mãe. Em uma leitura mais apurada, percebe-se que a referência de Noemi não diz respeito ao jantar em si, mas à função agregadora da mãe, que é capaz de reunir a família apenas com um chamado. Do mesmo modo, o atendimento das filhas à mãe não diz respeito à refeição, mas ao reconhecimento da mãe enquanto sujeito central no núcleo familiar. Para Noemi, Lili, tendo experienciado a guerra, não conseguiu constituir-se nessa mãe agregadora, do mesmo modo que ela nunca ensinou às filhas hábitos de higiene ou tomou cuidado para que as filhas recebessem informações acerca de sexo, pois as coisas se aprendem naturalmente, sem que haja a necessidade de explicitá-las. Lili não conseguiu ser a mãe agregadora, porque a ela não cabiam os aspectos sociais esperados de uma mãe, apenas a entrega amorosa da mãe que projeta e se realiza nas filhas.

Segundo Noemi, a letra *m* é a letra central na palavra *mãe* na maioria das línguas. Conforme a autora, há de se ressaltar que a articulação dessa letra, que é uma nasal bilabial, ou seja, articulada a partir da aproximação dos lábios, é bastante parecida com o movimento de sucção do bebê. Isso alimenta a hipótese empírica de que crianças abririam seu repertório de palavras a partir de *mãe*, tal a proximidade com o ato de mamar. Entende-se que, para Noemi, a mãe está para sua constituição assim como o ato de mamar está para o bebê: é uma necessidade vital, que garante a sobrevivência. Para o bebê, a mãe é refúgio e alimento, é ele próprio à medida em que mãe e bebê não se diferem nos estágios iniciais da maternidade: “o narcísico está sempre em busca da mãe; quer a extensão de si, como a do bebê, em toda e por toda sua vida” (p. 132).

Para Noemi, a palavra *mãe* carrega em sua forma toda sua capacidade semântica:

Precisaríamos chamar as mães de drupra, cratra, rusfala para não precisarmos tanto delas? Será que precisamos mais delas do que elas de nós? (p. 132)

Aqui, a autora vale-se da relação estabelecida por naturalistas no processo de nomeação. Ou seja, o que o nome comunica está intrinsecamente relacionado à sua

forma, de modo que se esta for alterada, também será aquilo que o objeto ou o sujeito comunicam. Desse modo, sugere Noemi, seria necessário renomear a função *mãe*, afastando esse nome da musicalidade de uma consoante bilabial cuja articulação acompanha o bebê desde o nascimento. Para diminuir a envergadura de uma mãe, seria preciso inserir, na nomeação de sua função, uma série de consoantes explosivas e vibrantes, de modo a endurecer seu nome, diminuindo a facilidade e suavidade ao chamá-la e, conseqüentemente, dirimindo sua importância.

A importância da mãe para Noemi não se revela apenas pelo uso central da consoante *m*. A palavra *mãe*, continua a autora, pressupõe uma autonomia tão grande que ela é capaz de significar e comunicar mesmo que não haja filhos. Em outras palavras, a mãe, uma vez experimentada essa condição, será assim nomeada permanentemente, já que ela não depende mais do filho depois de realizada a nomeação inicial. O filho, por sua vez, só existe em razão da mãe, constitui-se a partir dela. Assim, é possível ser mãe sem filhos, enquanto não se constitui um filho sem mãe: “Mãe é tão autônomo; só ser mãe já basta; quase prescindir dos filhos. Já é tanto ser mãe. Ser filho, não. O filho sempre precisa que haja a mãe; ele não é ninguém sozinho” (p. 132).

Em ambas as obras aqui analisadas, há a representação de uma relação bastante forte com a mãe: no romance português, a presença da mãe vence sua ausência e acompanha a protagonista durante toda a narrativa. De certo modo, a força materna é tão grande, que até mesmo o pai, que se constitui como personagem na obra, fica à sombra dessa mãe que não existe, mas que está sempre presente. No diário, a figura da mãe também solapa a do pai, que é esporadicamente mencionado, assumindo a função de figurante, pois não há espaço, no livro, para as cartas escritas por ele a Lili e não há, nem mesmo, lugar para seu nome. Essa sobreposição da mãe sobre o pai que permeia toda a obra não escapa a Noemi:

A mãe diz, orgulhosa: sou mãe. O pai olha, invejoso. Nunca será mãe. Será sempre coadjuvante no processo vertiginoso da natureza de produzir continuidade, de perpetuar-se. Não se entende uma mãe; só se sabe que ela existe. (p. 132)

No primeiro caso, a força representativa da mãe se dá por sua ausência; no segundo, sua força reside na sua presença marcante. Em *Os Memoráveis* (2014), a mãe raramente é assim chamada. A protagonista adota por hábito referir-se a ela pelo nome, Rosie Honoré. Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), por seu turno, a mãe não é nomeada, mas identificada apenas como *mãe*, a exemplo de *Vidas Secas* (2011), em que os filhos não são nomeados, mas apenas referidos como o *menino mais novo* e o *menino mais velho*. Diferentemente do romance sertanejo em que os filhos não recebem nome porque não comunicam, no diário pode-se argumentar que Lili comunica a partir de sua posição de mãe, daí o uso do termo. Em *Os Memoráveis* (2014), Rosie Honoré parece ter perdido a possibilidade de comunicar a partir do lugar de mãe quando ela deixa Portugal e volta à vida anterior à filha, o que justificaria o tratamento dispensado por Ana Maria. Nas duas obras há o desdobramento da primeira pessoa em terceira pessoa, como já analisado. Nesse sentido, *Os Memoráveis* (2014) e *O que os cegos estão sonhando?* (2012) aproximam-se de *O pai, a mãe e a filha* (2012) de Ana Luisa Escorel.

O texto de Escorel, a exemplo das obras que formam o *corpus* desta tese, é um livro de memórias. O projeto da obra nasceu quando a autora passou a trocar e-mails com as duas irmãs e os primos, entre 2000 e 2004, rememorando as férias em Poços de Caldas, Minas Gerais. A obra divide-se em três capítulos, *Rua Perdões*, *Na Gruta do Sol* e *A casa*, além das considerações finais, chamadas de *Arremate*. As memórias de Escorel são um apanhado sobre as relações familiares, a arquitetura, a migração e o vestuário da São Paulo da década de 1950: “[...] de gênero memorialístico, o livro traz histórias de sua vida em um mergulho autobiográfico mescladas à própria história brasileira, sobretudo no que se refere à cidade de São Paulo, principal lugar de ação do livro” (ARAÚJO, 2017, p. 7).

No livro de Escorel (2012), a filha, ao representar suas memórias, desdobra a primeira pessoa em terceira, a exemplo do que Noemi faz na segunda parte de *O que os cegos estão sonhando?* É também o que se constata em *Os Memoráveis* (2014), quando Ana Maria refere-se a si na terceira pessoa, caso já analisado no item 10. Além disso, *O pai, a mãe e a filha* (2012) é uma obra que diz respeito às memórias familiares, assim como os dois textos aqui em análise, embora isso não exima as três obras de trabalharem, também, como um painel de sua época. Ana Luisa dedica *O pai, a mãe e a filha* (2012) aos pais, do mesmo modo que a

publicação do diário parece ser uma homenagem às memórias da mãe de Noemi, o que se justifica pelo fato de essas duas obras trazerem a representação de sujeitos históricos. Em *Os Memoráveis* (2014), embora não haja dedicatória, vê-se que o caminho percorrido pela obra leva à retomada da relação com a mãe, o que se dá no último parágrafo, quando Ana Maria decide, por fim, romper o silêncio de dezessete anos.

Finalizando, o fato de *Os Memoráveis* (2014) e *O que os cegos estão sonhando?* (2012) terem sido, ambos, escritos por mulheres, é um ponto que vale novamente ser ressaltado, uma vez que se assume que os universos ali representados não poderiam ter sido desse modo construídos se a questão de gênero da autoria não fosse considerada. Além disso, há de se ressaltar que nos dois textos quem ganha voz é uma narradora: Ana Maria em *Os Memoráveis* (2014), e Lili, Noemi e Leda em *O que os cegos estão sonhando?* (2012). Assim, são mulheres que resgatam as memórias em questão e, diante disso, não considerar gênero como uma das variáveis no levantamento e representação dessas memórias seria ocultar um filtro importante pelo qual essas lembranças perpassam. Isso nos coloca em um jogo perigoso: de que modo se pode avaliar que a representação das memórias é diferente quando filtrada pelo aspecto do gênero? Não se pode cair na armadilha de averiguar essa representação em comparação, por exemplo, com uma obra memorialística escrita por um homem, sob pena de se tomar a escrita masculina como cânone, e a feminina como modelo derivado desse cânone. Por outro lado, parece impossível fugir desse questionamento. Como perceber que tais memórias tiveram a influência da questão de gênero se não pela ausência desses elementos em outras representações?

Nas duas obras, assume-se, como principal questão, o peso das memórias na linhagem e na constituição familiar. Para isso, há uma capilaridade que se estende pelas relações entre pai e filha e mãe e filha. Nos dois textos, a questão crucial não é a memória em si, mas seu efeito nos sujeitos que viveram o fato e naqueles que pertencem à geração posterior ao evento. Esse enredamento, que se desloca do fato em si para a rede de relações que se constrói a partir da lembrança do fato, parece ser uma característica de escrita feminina. Antes de aceitar que isso chega à nossa percepção pela ausência de tais representações em textos escritos por homens, pode-se inverter a lógica e pensar que, por uma questão de alteridade, o cânone feminino que vem sendo construído nas últimas décadas dá conta do que o

cânone masculino não alcança. Valendo-se da metáfora circular de Showalter (1994), pode-se dizer que o cânone masculino é acessível a todos, pois compreende representações estandardizadas. O cânone feminino, por seu turno, atinge um território não tão claro, já que traz à luz questões que ficaram até então subterrâneas. Assim, pode-se concluir que a escrita feminina precisa, sim, estar atrelada à escrita canônica masculina, porque é a partir desse conhecimento que ela é capaz de rever e subverter seus elementos. O conhecimento da escrita canônica masculina, antes de ser uma armadilha teórica, é, portanto, uma arma de representação.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, procurou-se analisar de que modo a recuperação do fato histórico é representado nas obras *O que os cegos estão sonhando?* (2012), de Noemi Jaffe, e *Os Memoráveis* (2014), de Lídia Jorge. Interessava-nos perceber de que forma o diário de guerra retoma um evento destruidor ao passo que o romance português resgata um evento fundador. Nesse processo, o foco recaiu não somente sobre as memórias do fato, mas como elas eram representadas, o que elas comunicavam e que sujeitos elas colocavam em jogo. Assim, a análise dividiu-se em três partes, procurando dar conta, em primeiro lugar, de *O que os cegos estão sonhando?* (2012) e, a seguir, de *Os Memoráveis* (2014). A terceira parte teve como objetivo apontar quais características eram comuns aos dois textos.

Dessa forma, iniciou-se com a análise do gênero textual diário. Neste capítulo, pontuaram-se algumas características consideradas canônicas em relação a esse gênero e que se encontram no diário de guerra. Por outro lado, expuseram-se marcas da obra de Noemi Jaffe que a diferenciam de diários anteriormente publicados, como a escrita *a posteriori*, por exemplo. Em seguida, tratou-se de testemunho e de literatura de testemunho. Nessa seção, abordou-se a categorização realizada por Salgueiro (2012) e pontuou-se de que modo características como sinceridade do relato, vínculo com a história, presença de um evento coletivo, trauma e narração em primeira pessoa aparecem na obra de Noemi. A seguir, no capítulo que trata sobre linguagem e barbárie, refletiu-se acerca do lugar ocupado por Lili dentro da linguagem. Para isso, a tese ancorou-se na teoria de Walter Benjamin (1985, 1992, 1999, 2012), que ensina que a linguagem se divide em dois patamares: essência espiritual e essência linguística. A partir disso, argumentou-se que Lili encontra-se no nível espiritual da linguagem em função do processo de barbárie em que ela estava inserida. Desse modo, ela precisou lançar mão de outros meios para comunicar, encerrando esse ciclo de barbárie com a escrita do diário e a retomada de seu lugar na essência linguística da linguagem.

O segundo bloco de análises ocupou-se do romance português. Ele iniciou com a análise da fotografia que é central na obra. Assim, procurou-se evidenciar as personagens que a compunham – construindo-se, inclusive, uma relação entre as personagens fictícias e os sujeitos históricos que as inspiraram – e o local que serviu de cenário para a imagem. Da análise da fotografia, passou-se a refletir sobre o

modo como esses sujeitos se encontravam no momento da realização do documentário de Ana Maria, décadas depois de feito o registro no restaurante Memories: quais eram as memórias que eles guardavam daquele dia e do estopim da Revolução dos Cravos, um ano antes. Mas, acima de tudo, procurou-se perceber em que realidade essas personagens se enquadravam no presente, qual a relação que elas estabeleciam entre o passado heroico e o momento atual.

O terceiro bloco de análises apontou características comuns às duas obras. Assim, iniciou-se, no capítulo 8, abordando a relação entre memória e esquecimento. Disso percebeu-se que, embora esquecimento esteja presente nas duas obras, ele aparece de modo diverso. No livro de Noemi Jaffe, o esquecimento não é uma opção. Muito embora a mãe da autora use de artifícios como não falar sobre o período no campo de concentração, ou relatar sempre as mesmas memórias, há outros elementos que atuam como artefatos de memória, como a tatuagem e o próprio diário, distanciando sua postura do real desejo de esquecer. Em *Os Memoráveis* (2014), o suposto esquecimento é a base sobre a qual se fundam as memórias de Ana Maria. Assim, para a protagonista, é necessário querer esquecer para, posteriormente, aceitar lembrar e, com isso, transformar-se em instrumento da memória.

A função de instrumento da memória foi o foco do capítulo 9, que abordou questões referentes à geração pós-memória, ou seja, aquela geração que vem depois do fato histórico e que, por isso, realiza uma mediação em segundo grau das memórias. Constatou-se que, em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), a mediação das memórias volta-se para o ambiente familiar, uma vez que, a Noemi, interessam exclusivamente as memórias da mãe. No romance de Lídia Jorge, por outro lado, a função de mediação extrapola o espaço doméstico e se esforça para construir um panorama mais amplo de memória, quase uma revisão histórica do fato.

Por fim, o capítulo 10 buscou tratar das relações familiares que aparecem nesses entrecruzamentos de memórias e discursos. Desse modo, iniciou-se com o desdobramento do sujeito, que ora fala em primeira pessoa, ora fala em terceira pessoa, denunciando a variação de posição no discurso em razão da relação parental: Noemi em relação à mãe, e Ana Maria em relação ao pai. Além disso, pontuou-se que, em essência, as duas obras são textos que versam sobre a relação mãe e filha. No livro de Noemi, constatou-se a forte presença de uma mãe que é a

personalização do amor e que não abre espaço para a figura paterna. Em *Os Memoráveis* (2014), a mãe, por outro lado, representa a morte do amor e, mesmo ausente fisicamente, sua presença é constante do discurso da filha.

A partir disso, pôde-se constatar que os textos, que tem em comum a recuperação do fato, culminam em lugares diferentes. *O que os cegos estão sonhando?* (2012) funda-se sob um evento destruidor, sob a barbárie do holocausto. Todavia, a escrita do diário e, em sua segunda parte, as reflexões de Noemi acerca da mãe, são uma tentativa de libertá-las – Noemi e Lili – dessas memórias. Desse modo, o que inicia sob o terreno da destruição acaba em libertação. Lili cumpre sua tarefa de preservar a memória, de passar adiante o diário escrito especialmente para que a filha o leia. Noemi, por seu turno, elabora, por meio da escrita, o peso que é ser filha de sobrevivente. O diário é de tal modo libertador, que sua publicação representa a alta terapêutica da filha, como já mencionado nesta tese.

No romance português, por outro lado, parte-se de um evento fundador, um fato que está atrelado à liberdade. Todavia, o caminho traçado pelas personagens é o oposto. Em lugar de buscarem a libertação, elas ficam aprisionadas em suas memórias, numa espécie de eterno porvir. O pai de Ana Maria, de grande jornalista que fora, vivia agora espreitando-se pelas ruas a fim de fingir ocupar um cargo que há muito não lhe pertencia. Chefe Nunes optou pelo silêncio, não tem voz, a não ser para lembrar os grandes dias da revolução que não voltam mais, numa eterna aura saudosista. Oficial de Bronze, que por obra do acaso viu de longe a revolução, também vive em função de mantê-la viva, anuncia-se como guardião da memória, dedicando sua vida a não deixar esquecer. O fotógrafo Tião Dolores é talvez a personagem mais quixotesca, vive na miséria, com a casa a esvaziar-se para que a venda de seu acervo possa lhe cobrir os últimos gastos, com o corpo comido pela doença e pela pobreza, a vestir roupas que não são suas. General Umbela, agora um obcecado por botânica, leva a vida afundado em processos que ainda se estenderão por anos e com os quais ele pretende recuperar seu bom nome dos idos da revolução. Salamida, eterno adolescente, vive com a mãe, também na pobreza, à espera de uma nova revolução que ele possa desencadear com uma nova senha, uma música por ele escolhida que coloque o país em movimento e o tire da vida infeliz e claustrofóbica. El Campeador, o mais melancólico, é astro de um filme que não existe, porém sempre vigilante, afirmando que pode haver tanques nas ruas a qualquer momento. A viúva de Charile 8, empenhada em manter a memória do

marido, faz eco à voz dele a todo momento, lutando para que o Estado reconheça os feitos do marido. Os poetas, também enclausurados, mas na palavra, vivem de forma invertida: “A forma como os poetas falavam do seu refúgio como uma vitória de caráter, para outros seria o monumento acabado a uma derrocada” (p. 292). Toda essa dificuldade em deixar o tempo fluir é resumida por Umbela quando ele encara a foto de agosto de 1975: “Disse que, entretanto, tinham passado trinta anos, mas a sua vida, e talvez a vida de todos os participantes no jantar do vinte e um de agosto, continuava dentro daquele caixilho” (p. 156-157). Ao final do romance, abre-se a possibilidade de construção do novo, o que pode ser verificado em dois fatos: a relação entre Margarida e Salamida resulta na gravidez da jornalista. Ana Maria, depois de se inteirar da miséria do pai, resolve conversar com ele e retomar o contato com a mãe. Entretanto, são possibilidades que se oferecem ao leitor, numa leitura que escapa ao fim da obra.

Desse modo, pode-se concluir que os dois artefatos de memória que são o coração das obras levam seus sujeitos e personagens a espaços distintos: o retrato os enclausurou, congelou suas vidas, o que é, em última análise, a função primordial da fotografia, que é conservar a representação de um momento através do tempo. O diário, por outro lado, valeu-se das pilhas de lixo da memória, como caracteriza Noemi, para libertá-las do fato, abrindo, pelo poder da palavra, um universo de possibilidades futuras que é a vida sem o peso do trauma.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O conceito de esclarecimento. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1975. Disponível em: <<http://antivalor.vilabol.uol.com.br>>. Acesso em: 1 mar. 2015.
- ALLENDE, Isabel. Duas palavras. In: _____. *Contos de Eva Luna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- ÁLVARES, María Antonia. La autobiografía y sus géneros afines. *Epos: revista de filología*, n. 5, p. 439-450, 1989.
- ARAÚJO, Monique Cunha de. O pai, a mãe e a filha (2010) de Ana Luisa Escorel: uma análise do eu em terceira pessoa. *Cadernos Neolatinos*, v. 2, n. 2, 2017.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Responsabilidade e julgamento*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARENDT, João Claudio; CONFORTO, Marília. Cruzamentos: a representação da História no texto literário. In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa. *Cultura regional: língua, história, literatura*. Caxias do Sul: Educs, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- ATALLI, Jacques. *Os judeus, o dinheiro e o mundo*. São Paulo: Saraiva, 2010. [edição eletrônica].
- AYDOS, Mariana; BAENINGER, Rosana; DOMINGUEZ, Juliana Arantes. Condições de vida da população refugiada no Brasil: trajetórias migratórias e arranjos familiares. III Congresso da Associação Latino Americana de População, ALAP, Córdoba, Argentina, set. 2008. Disponível em: <http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/1416/artigo_sobre_refugiados_2008_mrj.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- BACHESCHI, Celso Antônio. *Formação de palavras expressivas na norma urbana culta de São Paulo*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2014.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5. ed. 1985.

BAKAJ, Branca. *O visual e o social no romance de Lídia Jorge*. Brasília: Thesaurus, 2000.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARBISAN, Leci Borges. O conceito de enunciação em Benveniste e Ducrot. *Revista do Programa de pós-graduação em Letras UFSM*, n. 33, p. 23-35, dez. 2006.

BARBOSA, Maria Nadeje Pereira; KUPERMANN, Daniel. Quem testemunha pelas testemunhas? Traumatismo e sublimação em Primo Levi. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 31-40, 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v27n1/1678-5177-pusp-27-01-00031.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2018.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Vol. I.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rounet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. On the mimetic faculty. In: _____. *Selected writings*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Vol. II.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Antropos, 1992.

BENVENISTE, E. *O homem na linguagem*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1992.

BERGER, Mirela. Tatuagem: a memória na pele. *SINAIS – Revista Eletrônica – Ciências Sociais*. Vitória: CCHN, UFES, v. 1, n. 5, p. 65-83, set. 2009. Disponível em: <<file:///C:/Users/amand/Downloads/2736-4163-1-PB.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BESSE, Maria Graciete. Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 5, n. 11, nov. 2013.

BIBLIOTECA Nacional de Portugal. Disponível em: <<http://purl.pt/index/per/PT/index.html>>. Acesso em: 3 maio 2018.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*: em 12 volumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra Ltda, 1991. Vol. 12.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CAPELATO, Maria Helena Rolin. O nazismo e a produção da guerra. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 82-93, jun./ago. 1995.

CHALTON, Nicola; MACARDLE, Meredith. *A história do século 20 para quem tem pressa*. Trad. Paulo Afonso. 2. ed. Rio de Janeiro: Valentina: 2018.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 97-113, 1994.

CHAVES, Flávio Loureiro. A fronteira da literatura. In: RIBEIRO, C. M. P. J.; POZENATO, J. C. (Orgs.). *Cultura imigração e memória: percursos e horizontes – 25 anos do ECIRS*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004a.

_____. A história vista pela literatura. In: *Cultura regional: língua, história, literatura*. _____.; BATTISTI, Elisa. (Orgs.). Caxias do Sul: Educs, 2004b.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHEVIGNY, Bell Gate. Daughters writing: toward a theory of women's biography. *Feminist studies*, v. 9, n. 1, p. 79-102, Spring 1983.

CYTRYNOWICZ, Roney. Além do estado e da ideologia: imigração judaica, Estado Novo e Segunda Guerra Mundial. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 393-423, 2002.

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola para você, Hayden White. In: AGUIAR, Flávio. *et alii*. (Orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

DECOL, René Daniel. *Imigrações urbanas para o Brasil: o caso dos judeus*. Tese de doutorado, Unicamp, 1999.

DICIONÁRIO brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=QwN7P>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

DICIONÁRIO Etimológico. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/testemunha/>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

DOCUMENTO dos nove. Disponível em: <<http://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acontecimento/documento-dos-nove/>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

DUNDER, Mauro. Bordado de mnemosine: romance e memória em Lídia Jorge. Veredas: *Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 24, p. 134-135, jul./dez. 2015.

EDUARDO Gageiro. 2018. Disponível em:
<<http://www.eduardogageiro.com/pages/biografia/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

EDUARDO Gageiro no 25 de abril, o fotógrafo no sítio certo. 2014. Disponível em:
<<https://ionline.sapo.pt/309680>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

EGER, Edith Eva. *A bailarina de Auschwitz*. [2017]. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Lisboa, 1983.

SCOREL, Ana Luisa. *O pai, a mãe e a filha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

EVANS, Richard. *Terceiro Reich na história e na memória: novas perspectivas sobre o nazismo, seu poder político, sua intrincada economia e seus efeitos na Alemanha do pós-guerra*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge, 1992.

FERNANDO José Salgueiro Maia. 2004. Disponível em:
<<http://www.historiadeportugal.info/fernando-jose-salgueiro-maia/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzuchhi. Políticas da memória e políticas do esquecimento. *Revista Aurora*, n. 10, p. 102-118, 2011.

FINGUERMAN, Ariel. *A teologia do holocausto*. São Paulo: editora Paulus, 2012.

FIORIN, José Luiz. A pessoa desdobrada. *Alfa*, São Paulo, n. 39, p. 23-44, 1995.

FORNOS, José Luís Giovanoni. Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita. *Revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da UFF*, v. 2, n. 2, p. 58-72, abr. 2009.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1978.

FRANK Carlucci condecorado. 2004. Disponível em:
<<http://www.cmjornal.pt/portugal/detalhe/frank-carlucci-condecorado>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

FREUD, Sigmund. Esboço de Psicanálise (1940). In: _____. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. *PMLA*, v. 70, n. 5, p. 1160-1184, dez. 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/459894?seq=13#references_tab_contents>. Acesso em: 12 fev. 2018.

FRITZEN, Celdon; CABRAL, Gladir da Silva. O gênero autobiográfico e a representação da infância na literatura: *Minha vida de menina, Infância e Os bichos que tive*. *Revista Resgate*, v. 16, n. 1, p. 33-41, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645663/12963>>. Acesso em: 8 mar. 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

GALT, John. *The life of Lord Byron*. Oxford: Palala Press, 2015.

GARDNER, J. *A arte da ficção: orientações para futuros escritores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55604>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

GROSSMAN, David. *Ver: amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRUPO dos Nove queria que eu assumisse a presidência. 2010. Disponível em: <<https://www.dn.pt/portugal/interior/grupo-dos-nove-queria-que-eu-assumisse-a-presidencia-1716536.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

HABERMAS, Jürgen. Técnica e ciência como “ideologia”. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. Vol. XLVIII.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

O HERÓI pouco conhecido do 25 de abril. 2014. Disponível em: <<http://www.jornaldoalgarve.pt/o-heroi-pouco-conhecido-do-25-de-abril/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

HEUNG, Marina. Daughter-text/Mother-text: matrilineage in Amy Tan's *Joy Luck Club*. *Feminist Studies*, v. 19, n. 3, p. 596-615, Autumn 1993.

HIRSCH, Marianne. Mothers and daughters. *Signs*, v. 7, n. 1, p. 200-222, Autumn 1981.

_____. The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29:1, p. 113-127, Spring 2008.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

JACOBUS, Mary. *Reading woman: essays in feminism criticism*. Columbia: Columbia University Press, 1986.

JAFFE, Noemi. *A verdadeira história do alfabeto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Comum de dois*. São Paulo: E-galáxia, 2014.

_____. *Do princípio às criaturas*. São Paulo: USP, 2008.

_____. *Folha explica Macunaíma*. São Paulo: Publifolha, 2001.

_____. *Írisz: as orquídeas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Não está mais aqui quem falou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *O livro dos começos*. São Paulo: SESI, 2016.

_____. *O que os cegos estão sonhando?*. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Quando nada está acontecendo*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Todas as coisas pequenas*. São Paulo: Hedra, 2005.

JAFFE, Noemi; BIGNOTTO, Cilza. *Crônica na sala de aula*. São Paulo: Itaú, 2003.

JAFFE, Noemi; GRINSPUM, Denise. *Ver palavras ler imagens, literatura e arte*. São Paulo: editora Global, 2001.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. *A instrumentalina*. [1992]. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2006.

_____. *A literatura é o prolongamento da infância*. Lisboa: Guerra e Paz, 2016.

_____. *A maçom*. [Livro eletrônico]. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

_____. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

_____. *A última dona*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____. *Combateremos à sombra*. Lisboa: Leya Casa da Palavra, 2007.

_____. *Contrato sentimental*. Lisboa: Sextante, 2009.

- _____. *Marido e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- _____. *Notícia da cidade silvestre*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- _____. *O belo adormecido*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- _____. *O cais das merendas*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- _____. *O dia dos prodígios*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1982.
- _____. *O grande voo do pardal*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- _____. *O jardim sem limites*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- _____. *O organista*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.
- _____. *O romance do grande gatão*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- _____. *O vale da paixão*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- _____. *O vento assobiando nas gruas*. [2002]. São Paulo: Record, 2007.
- _____. *Os Memoráveis*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.
- _____. *Praça de Londres*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.
- KAFKA, Franz. *Na colônia penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- KELM, Miriam Denise. A identidade e a história portuguesas: duas constantes revisitadas na obra de Lídia Jorge. *Letras*, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 147-163, jul./dez. 2012.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- LEWGOY, Bernardo. Holocausto, trauma e memória. *Webmosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 50-56, jan./jun. 2010.
- LÖWY, Michael. Barbárie e modernidade no século XX. In: _____. *Marxismo, modernidade e utopia*. São Paulo: Xamã, 2000.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Sólo vine a hablar por teléfono. In: _____. *Doce cuentos peregrinos*. 12. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

MATEUS, Isabel Cristina. Os Memoráveis. *Diacrítica* [online], Braga, v. 28, n. 3, p. 351-356, 2014.

MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MEDEIROS, Paulo de. Memória Infinita. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n. 2, p. 61-77, 1999.

MICHEL, Johann. Podemos falar de uma política de esquecimento? *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 2, n. 3, ago./nov.2010. Disponível em: <<http://www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede/site/revista/edicao-03/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

MIGNOLO, Walter D. The Darker Side of the Renaissance: Colonization and the Discontinuity of the Classical Tradition. In: *Renaissance Quarterly*, v. 45, n. 4, p. 808-828, 1992.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina: cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1997.

NEVES, Maria Helena de Moura. A polissemia dos verbos modais. Ou: falando de ambiguidades. *Alfa*, São Paulo, n. 44, p. 115-145, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107772/ISSN1981-5794-2000-44-115-145.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

OTELLO, o militar que planeou o 25 de abril. 2014. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-002/otelo-o-militar-que-planeou-o-25-de-abril/a-17242427>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

OTELLO Saraiva de Carvalho. 2009. Disponível em: <<https://www.dn.pt/dossiers/politica/a-revolucao-de-abril/perfil/interior/otelo-saraiva-de-carvalho-1212176.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

PAIVA, Odair da Cruz. Migrações internacionais pós segunda guerra mundial: a influência dos Estados Unidos no controle e gestão dos deslocamentos populacionais nas décadas de 1940 a 1960. *Anais do XIX Encontro regional de história: poder, violência e exclusão*. ANPUH/SP – USP, 8 a 12 set. 2008.

PICARD, Hans Rudolf. *El diario como género entre lo íntimo y lo público*. 1981, p. 115-122. Disponível em: <cervantesvirtual.com>. Acesso em: 7 mar. 2019.

PLATÃO. *A República*. 13. ed. São Paulo: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. *Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade do Pará, 1973.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 03-15, 1989.

PRIBERAM DICIONÁRIO. Disponível em:

<<https://dicionario.priberam.org/animaliza%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: Eduff, 1997.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. [livro eletrônico]. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Viagem*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1954.

_____. *Vidas Secas*. 115. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

RAMOS, P. Ferreira. *As principais datas da história de Portugal: da primeira dinastia à terceira república*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993. (Coleção Apontamentos).

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. A preservação da vida na escrita: o diário de Getúlio Vargas. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, p. 205-2014, 1996.

_____. O entretecer da História e da ficção. *Discursos*, n. 7, p. 13-25, 1994.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Odiombar. Eva Luna: guerrilheira da palavra. In: NAVARRO, M. H. (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1994.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 284-3, jul./dez. 2012.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 21. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2001. (Coleção Saber).

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de *et al.* *Curso de lingüística geral*. 22. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? *Revista do Mestrado em Letras da UFSM*, p. 183-196, jan./jun. 1998.

SCLIAR, Moacyr. A culpa do sobrevivente. *Arquivo Maaravi: Revista digital de estudos judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/993/1102>>. Acesso em: 3 dez. 2018.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciências*. São Paulo: Alameda, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

_____. O testemunho: entre a ficção e o 'real'. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. *A literature of their own: British women writers*. Londres: Virago, 1982.

SOARES, Bruno Pinto. *Germanismo e Nazismo na colônia alemã de Presidente Venceslau (1923-1945)*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

STECHER, Heinz. Georg Simmel: dinheiro, a solidez do efêmero. *Cad. CRH*, Salvador, n. 22, p. 185-191, jan./jun. 1995. Disponível em: <<file:///C:/Users/amand/Downloads/18782-63609-1-PB.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

VASCO Lourenço. 1995. Disponível em: <<http://memoriasdarevolucao.pt/index.php/historia/biografias/95-vasco-lourenco-1942>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

VEIGA, Alexandre. El presente histórico como hecho de sistema verbal. *Verba*, Santiago, Chile, n. 14, p. 169-216, 1987.

VIANA, Maria José Motta. Apesar de você: uma leitura de *Minha vida de menina*, de Helena Morley. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, v. 6, p. 137-144, 1988. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4227>. Acesso em: 10 mar. 2019.

VIZENTINI, Paulo Gilberto Fagundes. *História do século XX*. 2. ed. Porto Alegre: Novo Século, 2000.

WALDMAN, Berta. A memória vicária em *Ver: amor*, de David Grossman. *WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. 1, n. 2, p. 73-81, jul./dez. 2009. Disponível em: <
<https://www.seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/11984>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

WEBER, Max. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. *Economia e sociedade*. Brasília: UnB, 2009. Vol. II.

WEINRICH, Harald. *Esctrutura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1986.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 21-48, 1994a.

WIESEL, Elie. *A noite*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. [livro eletrônico].

ZOLA, Émile. *Germinal*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2006.