

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS -  
ESTUDOS LITERÁRIOS**

**JESÚS ARELLANO**

**FICÇÕES DO DESPOJO:  
MEMÓRIA E PERFORMANCE EM  
*A REPÚBLICA DOS SONHOS*, DE NÉLIDA PIÑON, E  
*LA ESCRIBANA DEL VIENTO*, DE ANA TERESA TORRES**

**Belo Horizonte - MG  
2022**

**JESÚS ARELLANO**

**FICÇÕES DO DESPOJO:  
MEMÓRIA E PERFORMANCE EM  
*A REPÚBLICA DOS SONHOS, DE NÉLIDA PIÑON, E  
LA ESCRIBANA DEL VIENTO, DE ANA TERESA TORRES***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Haydée Ribeiro Coelho

Belo Horizonte - MG  
2022

A679f Arellano Pérez, Jesús Oneiver.  
Ficções do despojo [manuscrito] : memória e performance em A república dos sonhos, de Nélide Piñon e La escribana del viento, de Ana Teresa Torres / Jesús Oneiver Arellano Pérez. – 2022.  
1 recurso online (255 f. : il., fots., p&b., color.) : pdf.  
Orientadora: Haydée Ribeiro Coelho.  
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 237-248.  
Anexos: f. 249-255.  
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Piñon, Nélide, 1938- – República dos sonhos – Crítica e interpretação – Teses. 2. Torres, Ana Teresa, 1945- – Escribana del viento – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Brasileira e venezuelana – Teses. 4. Literatura comparada – Venezuelana e brasileira – Teses. 5. Memória na literatura – Teses. I. Coelho, Haydée Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### **ATA DA DEFESA DE TESE DE JESÚS ONEIVER ARELLANO PEREZ**

Número de registro: 2018669880. Às 14 horas do dia 3 (três) do mês de junho de 2022, reuniu-se, via videoconferência, a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* em 19/05/2022 e referendada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 31/05/2022, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *Ficções do despojo: Memória e performance em A república dos sonhos de Nélide Piñon e La escribana del viento de Ana Teresa Torres*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato. Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato. Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato. Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho - CEFET/MG - indicou a aprovação do candidato. Profa. Dra. Silvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ - indicou a aprovação do candidato. Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 3 de junho de 2022.

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura da Coordenação.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Silvia Ines Carcamo de Arcuri, Usuário Externo**, em 03/06/2022, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Haydee Ribeiro Coelho, Presidente de comissão**, em 03/06/2022, às 21:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 03/06/2022, às 22:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 04/06/2022, às 18:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Sedlmayer Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 06/06/2022, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Olga Valeska Soares Coelho, Usuária Externa**, em 09/06/2022, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 22/06/2022, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1477429** e o código CRC **FC1A9D46**.

Referência: Processo nº 23072.229311/2022-24 SEI nº 1477429

Para as *ausências*, que sempre me acompanham.

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela oportunidade de cursar o doutorado na UFMG, mediante o programa de bolsas, em convênio com a Organização de Estados Americanos (OEA).

À UFMG, especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários (PÓS-LIT), pela receptividade e a acolhida em seus espaços e por propiciar a possibilidade de crescer como pesquisador.

À Professora Haydée Ribeiro Coelho, pela leitura atenta e minuciosa do texto, pelas sugestões e questionamentos que me fizeram repensar e reformular muitas das ideias. Agradeço também por ser a primeira leitora de um texto cheio de precariedades e estrangeirismos e, ainda assim, confiar na minha pesquisa.

À Professora Sara Rojo, ao Professor Marcos Alexandre e à Professora Sabrina Sedlmayer, pelos aportes que fizeram a minha pesquisa, durante suas aulas, pela boa disposição de serem membros da Banca Examinadora e de lerem minha tese. Agradeço por todas as sugestões e questionamentos que enriqueceram meu trabalho. Sem suas aulas e seus comentários, essa pesquisa seria diferente.

À Professora Olga Valeska Soares Coelho, à Professora Sílvia Cárcamo e ao Professor Wellington Ricardo Fioruci pelas observações críticas.

A todas as pessoas que, de algum modo, fizeram de minha chegada ao Brasil uma experiência confortável. Agradeço a Danimar López e a Lívia Terra, pela paciência e pelas conversas e indicações sempre esclarecedoras. Agradeço a Cristina Gutierrez, por me mostrar a possibilidade de estudar aqui.

A Daniela Campos, minha companheira de vida, por escutar cada ideia antes de ser escrita, pela atenção com que leu cada página, por suas sugestões e suas perspectivas sempre enriquecedoras.

A Salvador, meu filho, pela companhia e paciência.

*¡Gracias a todos!*

ARELLANO, Jesús. **Ficções do despojo. Memória e performance em *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon e *La escribana del viento*, de Ana Teresa Torres.** 2022. 252 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

## RESUMO

Esta tese se fundamenta no vínculo entre memória e imagem, estabelecido nos romances de Nélide Piñon e Ana Teresa Torres. Os objetivos traçados incluem analisar e descrever as formas de textualização da memória, evidenciar suas implicações políticas e estéticas e identificar os elementos performáticos que configuram as imagens na produção narrativa de Piñon e Torres. A memória como lixo e ruína, proposta por Assmann e Benjamin, respectivamente, servem de método para rastrear as formas memorialísticas denominadas como gestuais: o sorriso e as epígrafes. Essas formas gestuais justificam a pesquisa, enquanto possibilitam o diálogo entre as escritoras para reconhecer, nos textos, identidades condicionadas pelo despojo. A textualização desse despojo revela uma modalidade artilosa, que será descrita como gambiarra narrativa, cujo avesso é uma estética da dissimulação. Ambas, tanto a gambiarra quanto a dissimulação, configuram as “ficções do despojo”, caracterizadas pela ausência e pelo político. Os estudos da performance, desenvolvidos por Taylor e Ravetti, permitem evidenciar como essa ausência leva os romances para modalidades de experiência próximas ao sensorial. Nesse sentido, as escritas de si devem tornar-se escuta do outro. A ênfase no espaço e a insistência no cênico “teatralizam” os textos, destacando a “escuta” da narração como espetáculo, enquanto os textos estão delimitados pela cena de escrita e de escuta. A insistência no espaço permite descrever os romances como uma superposição de “dioramas narrativos”. Finalmente, guiados pelo pensamento de Didi-Huberman, destacamos que as estratégias memorialísticas se comportam anacrônica e dialeticamente como “imagens sobreviventes”, elevando o caráter político destes romances. No caso de Piñon, revelando imagens racistas articuladas com a escravidão; no caso de Torres, mostrando espaços de tortura. A partir da comparação destas duas autoras, podemos concluir que a memória contemporânea está condicionada por uma pulsão visualizante, que inclui “outras” modalidades e experiências do sentir.

**Palavras-chave:** Memória. Performance. Gambiarra. Ficções do despojo. Imagem sobrevivente.



ARELLANO, Jesús. **Ficções do despojo. Memória e performance em: *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon e *La escribana del viento*, de Ana Teresa Torres.** 2022. 252 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

## ABSTRACT

This thesis is based on the link between memory and image established in the novels of Nélide Piñon and Ana Teresa Torres. The objectives outlined include analyzing and describing the forms of textualization of memory, highlighting its political and aesthetic implications and identifying the performative elements that configure the images in the narrative production of Piñon and Torres. The memory as waste and ruin proposed by Assmann and Benjamin, serve as a method to trace the memorial forms known as gestural: the smile and the epigraphs. These gestural forms justify the investigation while they they allow dialogue between the authors to recognize in the text identities conditioned by dispossession. The textualization of this dispossession reveals an ingenious modality that is described as a narrative gambiarra whose reverse is an aesthetic of dissimulation. Both the gambiarra and dissimulation configure the “fictions of dispossession” characterized by absence and politics. The performance studies developed by Taylor and Ravetti show how absence leads novels towards modalities of experience close to the sensory. In this sense, the writings of the self become listening to the other. The emphasis on space and the insistence on the scenic “theatricalize” the texts, emphasizing the listening of the narration as a spectacle, whereas the texts are delimited by the scene of writing and the scene of listening. The insistence on space allows the novels to be described as a superposition of “narrative dioramas”. Finally, guided by the thought of Didi-Huberman, we highlight the memorial strategies that behave anachronistically and dialectically to show the “surviving images” elevating the political trait of these novels. In the case of Piñon revealing racist images articulated with slavery, in the case of Torres showing spaces of torture. From the comparison between these two authors, we can conclude that contemporary memory is conditioned by a visualizing drive that includes other modalities and experiences of feeling.

**Keywords:** Memory. Performance. Gambiarra. Dispossession fictions. Surviving image.

ARELLANO, Jesús. **Ficções do despojo. Memória e performance em: *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon e *La escribana del viento*, de Ana Teresa Torres.** 2022. 252 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

## RESUMEN

Esta tesis se basa en el vínculo entre memoria e imagen establecido en los romances de Nélide Piñon y Ana Teresa Torres. Los objetivos trazados incluyen analizar y describir las formas de textualización de la memoria, evidenciar sus implicaciones políticas y estéticas e identificar los elementos performáticos que configuran las imágenes en la producción narrativa de Piñon y de Torres. La memoria como resto y ruina, propuestas por Assmann y Benjamin, sirven de método para rastrear las formas memorialísticas denominadas como gestuales: la sonrisa y los epígrafes. Esas formas gestuales justifican la investigación en tanto permiten el diálogo entre las autoras para reconocer en los textos identidades condicionadas por el despojo. La textualización de ese despojo revela una modalidad ingeniosa que es descrita como gambiarra narrativa cuyo reverso es una estética del disimulo. Ambas, tanto la gambiarra como el disimulo, configuran las “ficciones del despojo” caracterizadas por la ausencia y lo político. Los estudios de performance desarrollados por Taylor e Ravetti evidencian como la ausencia lleva a las novelas hacia modalidades de experiencia cercanas a lo sensorial. En ese sentido, la escrita de sí deviene en la escucha del otro. El énfasis en el espacio y la insistencia en lo escénico “teatralizan” los textos, destacando la escucha de la narración como espectáculo, porque los textos están delimitados por la escena de escritura e la escena de escucha. La insistencia en el espacio permite describir las novelas como una superposición de “dioramas narrativos”. Por último, guiados por el pensamiento de Didi-Huberman destacamos las estrategias memorialísticas se comportan anacrónica y dialécticamente para mostrar las “imágenes sobrevivientes” elevando el carácter político de estas novelas. En el caso de Piñon revelando imágenes racistas articuladas con la esclavitud, en el caso de Torres mostrando espacios de tortura. A partir de la comparación entre esas dos autoras podemos concluir que la memoria contemporánea está condicionada por una pulsión visualizante que incluye otras modalidades y experiencias del sentir.

**Palabras clave:** Memoria. Performance. Gambiarra. Ficciones del despojo. Imagen sobreviviente.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Baía da Guanabara.....	187
Figura 2 - Costumes de São Paulo.....	190
Figura 3 - Negros no fundo do porão .....	193
Figura 4 - Mercado de escravos.....	194
Figura 5 - Desembarque .....	196
Figura 6 - Kem, islã Solovetsky - Arcángel Vólgda -Úglisch- Moscú.....	220
Figura 7 - En el andén de Krasnoyarsk.....	222
Figura 8 - Esperando el tren. Ruta del transiberiano .....	223
Figura 9 - Babi Yar, Kiev .....	231

## SUMÁRIO

Introdução: as biografias, um percurso necessário .....	11
Ana Teresa Torres diante da crítica .....	18
Nélida Piñon diante da crítica .....	30
1 Ficções do despojo .....	37
1.1 Os primeiros passos: a poética dos deslocamentos.....	38
1.2 Da poética dos deslocamentos às ficções do despojo. Ou o sorriso de Eulália ....	39
1.3 As ficções do despojo e as memórias. Ou as epígrafes da escritora .....	48
1.4 O resto e o lixo, os narradores .....	60
1.5 Depois do resto e o lixo vêm as ruínas .....	68
2 Narrativa performática: a gambiarra na escrita, a estética da dissimulação e as escritas de si.....	86
2.1 A gambiarra estética .....	87
2.2 Antes de chegar à “estética dissimulação” é preciso passar por algumas “raízes” e alguns “labirintos” .....	90
2.3 Memória e performance .....	104
2.4 Das escritas de si às “escritas de ouvido” .....	118
3 O espaço e a teatralidade .....	132
3.1 O espaço e a presença .....	134
3.2 Teatralidade: as cenas de escuta, cenas de escrita e a cisão do ver .....	146
3.3 Algumas mutações da cena de escuta e outras presenças .....	155
3.4 As presenças possíveis: escritura diorâmica .....	160
4 À escuta das sobrevivências .....	173
4.1 Além das escritas de ouvido: escutar a imagem .....	173
4.2 Viagens ao passado, diários do presente: Nélida Piñon e o olhar caleidoscópico .....	182
4.2.1 Viagem pitoresca através do Brasil .....	187
4.2.2 Nélida Piñon e a escuta das imagens .....	192
4.3 Montagens e remontagens dos tempos ditatoriais .....	205
4.4 Relatos de viagens: Ana Teresa Torres, sismógrafa da violência.....	213
4.4.1 Sismografia, o registro da história, registro das destruições .....	225
4.4.2 É preciso imaginar: uma geografia do terror na enciclopédia do desastre ..	229
Considerações finais: além do caleidoscópico .....	237
Referências .....	242
Anexo .....	254

## INTRODUÇÃO: AS BIOGRAFIAS, UM PERCURSO NECESSÁRIO

Nélida Piñon e Ana Teresa Torres têm produzido uma obra, que se inscreve no discurso literário latino-americano, para posicionar a voz da mulher. Desenvolvem projetos literários que, por produzirem obras cujos temas interrogam, intrigantemente, as formações sociais, políticas, nacionais e morais contemporâneas, redimensionam a estética narrativa. Suas propostas oferecem, sempre, uma renovação do ofício literário. Contudo, suas biografias não se encontram. Ambas viveram e ainda vivem em mundos diferentes, mas compartilham o gosto pelas letras e pela cultura – o que se traduz em um interesse pela humanidade – e ambas têm feito da literatura o espaço onde podem desdobrar uma multiplicidade de questionamentos, que permitem possíveis compreensões de nossa história e de nossa contemporaneidade.

Piñon e Torres pertencem também a duas gerações diferentes. Piñon nasceu no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937, filha de imigrantes galegos. Também de mãe espanhola, Torres nasceu quase dez anos depois, em 6 de julho de 1945, em Caracas, onde viveu sua primeira infância. Piñon sempre conta que, desde menina, sabia que ia ser escritora. Quando Ana Teresa nasceu, talvez já tivesse escrito alguma coisa, pois sempre, em suas entrevistas e em seus ensaios, afirma: “a narrativa ficcional chegou-me cedo” (PIÑON, 2016, p. 32).

A infância destas escritoras esteve marcada pela figura de seus avós. Ana Teresa, por causa da morte prematura de sua mãe – quando ela apenas tinha seis anos – cresceu com sua avó, tendo realizado seus primeiros estudos em Madri. Ia à Venezuela só nas férias, tendo até começado, lá em Madri, o curso de Filosofia e Letras. Mas, em 1964, abandonou a faculdade para morar definitivamente na Venezuela. O vínculo de Nélida com seu avô, Daniel, também será marcante. O nome Nélida é um anagrama do nome do avô. Uma viagem, que fizeram juntos para a Galiza, quando ela tinha dez anos, estreitou ainda mais a conexão com seus ancestrais. No final dos anos cinquenta, Nélida se formou em jornalismo e Ana Teresa deixou um pouco de lado seu interesse pelas letras, para estudar psicologia, entre 1964 e 1968, em Caracas.

Enquanto Nélida dedicou-se a explorar o mundo para materializar sua vocação pelas letras, legando-nos uma intensa produção literária, Ana Teresa mergulhou na psique humana, exercitando-se na tarefa de construir e reconstruir narrativas, esperando com paciência a chegada do momento adequado para deixar emergir sua pulsão pela escrita.

Uma consolidou sua vocação cinzelando a linguagem e traçando novas mitologias, a outra animou seu ímpeto pela escrita, deixando-o surgir, em poucas ocasiões, na forma de breves relatos, até que, no final dos anos oitenta, eclodisse definitivamente.

As décadas de sessenta, setenta e oitenta foram o período de consolidação da obra de Nélida Piñon. Quando Ana Teresa, em 1985, escreveu *El exilio del tiempo*, romance que, por diferentes razões, não foi publicado senão em 1990, Nélida Piñon contava, entre suas publicações, com nove romances e três livros de contos. Com *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961), Nélida debuta como romancista com um texto que se destaca pela reflexão sobre o pecado, questionando a religião. O texto é desenvolvido numa linguagem e numa estrutura subversivas, que lembra o surrealismo, por jogar com as perspectivas e com os espaços criados. A mesma temática continua em seu segundo romance, *Madeira feita cruz* (1963), com o qual ganhou o adjetivo de “hermética”, por sua originalidade na sintaxe e por seu sofisticado trabalho com a linguagem. Novamente, neste livro, aborda a religião e introduz, com insistência, a sexualidade e a corporalidade. O terceiro livro é a coletânea de contos *Tempo das frutas* (1966), cujas personagens são seres estranhos que interrogam os comportamentos e atitudes considerados “normais”. Neste livro, a presença do eu, que imperou nos livros anteriores, redimensiona-se em uma ênfase no mundo, no social. O quarto livro, *Fundador* (1969), é um livro no qual explora, pela primeira vez, a reelaboração da história através da escrita literária.

Nélida inicia a década de setenta, uma época complexa em termos políticos, com a publicação de *A casa da paixão* (1971), cujo protagonismo é a corporalidade feminina. Depois, aparece *Sala de armas* (1973), seu segundo livro de contos, no qual surgem relatos de realismo fantástico, com personagens que, depois, aparecem em seus romances; e um ano depois, publica *Tebas no meu coração* (1974), texto no qual a linguagem se torna a arma mais potente ante qualquer autoritarismo. O romance *A força do destino* (1977) caracteriza-se por ser um jogo entre gêneros: recorre à ópera para dar um perfil a seus personagens e estrutura o texto a partir do diálogo que Nélida, a narradora, tem com as personagens, para decidir como será a trama do romance.

Em 1980, aparece seu terceiro livro de contos, *O calor das coisas*, carregado de ironia. Em 1984, surge *A república dos sonhos*, romance que será o foco da análise em minha tese. Considerado como o ponto mais alto da produção de Nélida, por traçar um mapa da vida do Brasil no século XX, da perspectiva de um imigrante galego, autobiográfico, histórico, reflexivo e crítico, este romance oferece uma imagem do Brasil e, ao mesmo tempo, um percurso quase mítico pelas ancestralidades galegas da escritora.

Nélida fecha a década de oitenta publicando outro grande romance, *A doce canção de Caetana* (1987), também com uma evidente preocupação pela identidade e pelo coletivo, assim como o fez em seu romance anterior. Publicará, depois dessas décadas, uma variedade de livros autoficcionais que enriquecerão sua carreira. Explora o gênero das memórias, no qual nos oferece três textos *Coração andarilho* (2009), *O Livro das horas* (2012), *Uma furtiva lágrima* (2019); o livro de crônicas, *Até amanhã outra vez* (1999); um livro de fragmentos intitulado *O pão de cada dia* (1994); um livro de literatura infanto-juvenil: *A roda do vento*, de 1996; dois livros de contos: *Cortejo do Divino e outros contos escolhidos* (2001) e *A camisa do marido* (2014); quatro livros de ensaios: *O presumível coração de América* (2002); *La seducción de la memoria* (2006), resultado de um ciclo de palestras ministradas na Universidade do México - UNAM – em espanhol e pouco conhecido no Brasil –; *Aprendiz de Homero* (2008), onde esboça diferentes aspectos de sua *ars narrativa*; e *Filhos de América* (2016), no qual coloca em diálogo os horizontes culturais do Brasil e da América hispânica. E ainda nos surpreende com a publicação de outro romance histórico, que abarca grande parte da história de Galiza, intitulado *Um dia chegarei a Sagres* (2020). Eis aqui um volume enorme de publicações que fazem, de Nélida, uma das escritoras brasileiras, vivas, com uma trajetória intelectual sólida e constante.

Ana Teresa Torres começou a escrever quase trinta anos depois de Nélida, conseguindo também consolidar uma carreira ampla e diversa, interessando-se por temas como o erotismo, com *La favorita del señor* (2001); a ficção distópica, com *Nocturama* (2006) e *Diorama* (2021); o drama psicológico, com *Vagas desapariciones* (1995), *El corazón del otro* (2005) e *La fascinación de la víctima* (2008). Além disso, é reconhecida por seu trabalho com a narrativa histórica pois, através de seus romances, explora a consciência histórica da Venezuela contemporânea e revisita o passado para reelaborar o discurso histórico, a partir da perspectiva da mulher, em cada um dos períodos da história da Venezuela.

Este trabalho de exploração histórica na narrativa foi iniciado com *El exilio del tiempo* (1990), continuado com *Doña Inés contra el olvido* (1992), *Malena de cinco mundos* (1997) e retomado depois com *Me abrazó tan largamente* (2005) e *La escritora del viento* (2013), romances que respondem não somente aos critérios de romance histórico, mas também à narrativa testemunhal e às memórias, pois, inclusive, poder-se-ia acrescentar, à lista, a *Biografía de Lia Imber*, que publicou em 2010, e seu livro *Diario en ruinas (1998-2017)*, saído em 2018, no qual registra as vivências da escritora nos

últimos anos, quando o país foi progressivamente adentrando numa crise política, social e econômica. Nos últimos dois anos, publicou, também, um diário das viagens que fez com Yolanda Pantin, poeta e fotógrafa venezuelana, pelos países da Europa oriental, que adotaram como sistema o comunismo, intitulado *Viaje al poscomunismo* (2020).

Além dessa extensa obra literária, Torres também se dedicou a cultivar o gênero ensaio, explorando temas diversos, que vão desde a psicologia, com livros como *Elegir a neurosis* (1992), *El amor como síntoma* (1993) e *Territorios eróticos* (1998), até livros onde reflete sobre a identidade cultural da Venezuela e o culto a Simón Bolívar, como *La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la revolución bolivariana* (2009), ou o feminino, com *Historias del continente oscuro: ensayos sobre la condición femenina* (2007), e, também, a escrita como trabalho e profissão em *A beneficio de inventario* (2000) e *El oficio por dentro* (2012).

De sua preocupação pelo resgate e o posicionamento das vozes femininas na Venezuela, surgiram duas antologias: a primeira, organizada junto com Yolanda Pantin e intitulada *El hilo de la voz: antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*, (2003); a segunda, *Fervor de Caracas*, (2015), uma compilação de textos dedicados à cidade de Caracas. É um trabalho que focaliza a memória do espaço e faz um percurso pelas múltiplas modificações ocorridas na cidade, ao longo do tempo, e que foram registradas na literatura.

O breve percurso tentando relacionar as obras das duas autoras evidencia uma série de aspectos que poderia servir de ponto de partida para estabelecer um diálogo; ao se penetrar na estética de cada uma, vemos que ambas ostentam um estilo tão sólido quanto original e, ao mesmo tempo, dialogam com um espírito de “década”, o qual possibilita uma entrada válida para a leitura que desenvolverei de *A república dos sonhos* e de *La escribana del viento*.

Os anos oitenta são um período em que a escrita se voltou para a história. Esse fenômeno da reescrita da história vai ser de muito interesse em todo o continente, como o demonstra o livro de Sigmund Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992* (1993), no qual faz um detalhamento dos autores que publicaram nesse período e de como a renovação do gênero fez com que os romances históricos mais tradicionais dessem lugar a *La nueva novela histórica*.

Entre os autores brasileiros que aparecem na extensa lista que oferece Menton, destacam-se Silviano Santiago, Márcio Souza, José J. Veiga, Haroldo Maranhão e João Ubaldo Ribeiro, cuja obra *Viva o povo brasileiro* apareceu no mesmo ano da publicação



de *A república dos sonhos*. Da Venezuela, Menton elenca autores como Uslar Pietri, Denzil Romero, Miguel Otero Silva e o caso de Francisco Herrera Luque, que dedicou sua obra a esse gênero, em particular.

As vozes femininas que se destacam na lista são poucas: Menton faz menção à venezuelana Laura Antillano, às mexicanas Carmen Boullosa e Elena Poniatowska e à brasileira Nélide Piñon. É curioso que Ana Teresa Torres não esteja na lista, pois seu romance *El exilio del tiempo*, de 1990, foi aclamado pela crítica desde que surgiu. Também é muito curioso que, embora nesses anos a escrita feminina tenha revelado um interesse pela história, o livro de Menton aponte um cânone predominantemente masculino. Na Venezuela, os temas do passado histórico são recorrentes na narrativa feminina desse momento. Existem trabalhos que assim o demonstram, como as pesquisas de Luz Marina Rivas, em *La novela intrahistórica* (2004), para referir-se a uma geração de escritoras cujo trabalho focaliza o passado do país. A proposta de Rivas se fundamenta no pensamento de Miguel de Unamuno, quem fala do intra-histórico para referir-se a um modo de fazer a história desde o cotidiano. Entre elas figuram, além de Ana Teresa Torres e Laura Antillano, Milagros Mata Gil, Antonieta Madrid e trabalhos como os de Inés Quintero.

Essa década, cujo ambiente cultural convoca à reflexão histórica e à revisitação da história, justificada, entre outras coisas, pela comemoração dos quinhentos anos da chegada de Colombo, foi uma espécie de berço para a obra de Torres, o que marcará sua trajetória. Caso contrário é o de Nélide, que já era uma reconhecida escritora, cujo ingresso ao mundo literário aconteceu num contexto dominado por dois grandes renovadores da literatura brasileira: Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Explica Naomi Hoki Moniz (1993) que, até a década de cinquenta, a produção literária brasileira esteve condicionada por um compromisso social, qualificando-a como um período de “super-regionalismo”. Mas, com a aparição de *Grande sertão: veredas* (1956), a preocupação pelo social é substituída por universos míticos mais próximos dos criados por García Márquez, José María Arguedas e Roa Bastos. Além disso, essa década foi o período de maior esplendor da obra de Clarice Lispector (MONIZ, 1993).

Rodeados pelos dois escritores, Clarice e Guimarães, e de contundentes renovações das letras brasileiras, como o Concretismo, nos anos cinquenta e sessenta, surgem os primeiros romances de Nélide, os quais perseguem a elaboração de uma literatura que posicione a linguagem num discurso mítico ou místico: “a linguagem se torna a matéria prima da narrativa” (MONIZ, 1993, p. 14). Essa constante renovação da língua-

gem literária vai predominar nos livros de Nélide: seus primeiros romances são experimentais. Mas, aos poucos, a artista vai aumentando, e incorporando a sua produção, o interesse pela história e pela identidade, o que fez surgir, nos anos oitenta, *A república dos sonhos* (1984) e *A doce canção de Caetana* (1987), romances nos quais se concretiza “a transição da ‘artista enquanto jovem guerrilheira’, que praticava o ‘terrorismo cultural’ na literatura, para a postura de um autor ‘acadêmico’ e seguro de seu ofício” (MONIZ, 1993, p. 146). Com esses romances, dialoga com esse espírito de “década”, próprio dos anos oitenta, que focaliza a memória histórica a partir de diversas perspectivas.

Levando em conta a trajetória dessas duas escritoras, neste estudo foi desenvolvida uma aproximação de seus universos narrativos, com foco em *A república dos sonhos* e em *La escribana del viento*, mas recorrendo, quando preciso, a suas outras obras narrativas ou ensaísticas.

Os romances das autoras destacam-se por uma ênfase no espacial, podendo, o Brasil e a Venezuela, ser consideradas personagens. Há constantes deslocamentos e as tramas dos romances estruturam-se em função das viagens, explorações, percursos, fugas e exílios. Estes deslocamentos condicionam as formas narrativas e seus modos de enunciação, fazendo surgir um ímpeto memorialístico. O trabalho dessas escritoras revela-se como uma estratégia de apropriação do passado. As narrativas, ao incorporarem a imagem, o gesto e a emoção, destacam-se pela sua condição de “estrangeiridade”, por sua alteridade. Na presença dessas outras possibilidades, brotam subjetividades diversas: o próprio e o individual são revalorizados a partir do contato entre o público e o privado, entre o individual e o coletivo, entre o presente e o passado.

Estes projetos literários apresentados oscilam entre uma reescrita da história e uma elaboração das memórias individuais, autobiográficas e, ainda, autoficcionais. Os romances dessas escritoras mostram-nos possibilidades contra-hegemônicas da linguagem, politizando a ficção para arremeterem contra qualquer formação social, representacional, canônica, fixa, enfim, sedentária, gerando uma intermediação – atravessada pela imagem – entre o discurso literário e a enunciação performática.

Diante desse panorama, coloco algumas questões: a relação entre a literatura, os deslocamentos e os espaços são o resultado de um interesse pela memória, pelo histórico e pelo identitário? Quais são os aspectos que me permitem descrever uma *ars narrativa* comum dessas escritoras? Como conceitualizar essas práticas nômades e performáticas, presentes nos romances, e seu diálogo com a memória? Quais são as estratégias

escriturais da narrativa performática que tendem ao teatral? Por acaso alguns mecanismos de teatralização do espaço têm relação com aspectos políticos, memorialísticos ou históricos? A presença de uma pulsão visualizante, nos textos, é um traço exclusivo da narrativa contemporânea? Até que ponto a incorporação da imagem representa uma reconfiguração das modalidades memorialísticas? Em que sentido as imagens assinaladas pelos deslocamentos e as práticas cotidianas dialogam com a memória e com o político? As sensibilidades e os afetos, presentes nos textos, têm algum vínculo com as formas de configurar a memória? Em que sentido a exposição das subjetividades opera na construção de identidades?

Tentarei dar respostas a essas perguntas, e a outras que surgirão no caminho, nos quatro capítulos da tese. No primeiro, partirei da memória, fazendo alusão às formas não narrativas, que poderia chamar de gestuais, as quais vão me permitir perfilar uma *ars narrativa* comum entre as duas escritoras e seus olhares sobre a cultura dos respectivos países. Há um olhar aguçado que nos descobre como identidades condicionadas pelo precário e, ao mesmo tempo, de uma surpreendente provisoriedade, que se transforma numa cultura da dissimulação. Por essas e outras razões, na primeira seção, explicarei que o trabalho dessas escritoras se insere no que chamarei de “ficções do despojo”. Essa cultura da dissimulação está sempre num constante “simulacro”, em uma representação, o que me permite entender como estas obras são performáticas, assunto que será argumentado e discutido no segundo capítulo, no qual destacarei os aspectos que considere como os pontos de fuga, os lances da escrita para evocar o visual no texto, tornando os romances tanto performáticos quanto “dioramáticos”. Meu interesse, no segundo capítulo, é esboçar uma leitura dos romances que evidencie como eles oferecem a possibilidade de se transitar de uma escrita performática, com uma preponderância política e estética, para uma “escrita de ouvido”, que passa por uma escrita dioramática. A politização da escrita e as preocupações identitárias e memorialísticas das escritoras se desdobram em uma “escrita de si como performance” (KLINGER, 2006), que, segundo a lógica dos romances, exige uma cena de escuta, que acontece antes da escrita. Como veremos em ambos os casos, as narradoras escutam e, depois, escrevem. Realizam um jogo ficcional que me permite uma aproximação dos romances, a partir das ideias de Marília Librandi- Rocha, em seu artigo “Escritas de ouvido” (2012). No terceiro capítulo, explicarei a importância do espaço e da pulsão, pelo teatral, nos romances. Na primeira parte, o foco é o conceito de espaço proposto por Lefebvre (2006) e suas interconexões com as ideias de Gumbrecht (2010), o que me levará à incorporação do conceito

de teatralidade desenvolvido por Josette Féral. A teatralidade focaliza o espaço e essa ênfase, na obra das escritoras, gera uma “escrita dioramática”, que se destaca por imprimir, ao texto, uma condição espacial, uma ênfase no sensorial e, ao mesmo tempo, um questionamento dos limites da ficção.

No quarto capítulo, depois de ter explorado as possibilidades performáticas, vou focar na potência das imagens nos textos. Neste capítulo, é valioso o pensamento de Didi-Huberman, em dois livros, *A imagem diante do tempo* (2015a) e *A imagem sobrevivente* (2013), porquanto o contato do presente com o passado emerge no texto a partir da presença de algumas imagens. No caso de Nélide Piñon, temos os quadros do pintor colonial Johann Moritz Rugendas, para trazer o Brasil colonial ao texto. Além disso, encontramos diversas “imagens impossíveis” do Brasil do século XX. No caso de Torres, temos a fotografia da capa, que pertence a uma coleção de Luis Brito, um fotógrafo venezuelano, assim como várias imagens das cidades venezuelanas da época da colônia, imagens de precariedade que sobrevivem em outros livros mais recentes de Torres, como *Viaje al poscomunismo* (2020) e *Diario em ruínas* (2018), imagens que se articulam com as catástrofes políticas e com os espaços de tortura. Mas, antes de tudo isso, é preciso revisitar a crítica de ambas as escritoras.

Esquadrinhar a fortuna crítica das autoras é visualizar o horizonte no qual tem sido enquadrada a obra delas, o que me permite redimensionar meu posicionamento. Minha intenção não é caminhar pelas trilhas já abertas, mas fazer meu próprio caminho, questionando as ideias e enquadrando-as em outros ângulos. Além de estabelecer um diálogo, debater, argumentar e contra-argumentar sobre as ideias já expostas. As obras de Torres e Piñon permitirão que eu estabeleça alguns parâmetros para minha leitura particular. Os trabalhos precedentes constituem um referencial significativo, porque eles se encarregam de posicionar as obras no contexto literário, político e estético.

### **Ana Teresa Torres diante da crítica**

A aparição dos dois romances de Torres, na década de noventa, está condicionada pelos intensos debates sobre a pós-modernidade e sobre a globalização. *El exilio del tiempo* (1990) e *Doña Inés contra el olvido* (1992) destacam-se por sua intenção descentralizadora do discurso literário venezuelano, em que os romances de tema histórico, até esse momento, tinham sido eminentemente produzidos por vozes masculinas. Os dois romances, ao narrar as vivências das mulheres, têm uma enunciação feminina que

desafia a voz da História. *El exilio del tiempo* mostra como a mulher venezuelana está se preparando para o novo milênio, como o expõe Gloria da Cunha-Giabbai<sup>1</sup>:

A mulher pode ser vista como a encarnação do fracasso da modernidade patriarcal que a manteve submetida. Também pode representar o que significou a globalização nesse momento, já que a mulher luta por reconquistar a sua própria identidade enquanto participa ativamente na criação de uma justa sociedade internacional”<sup>2</sup> (GIA-BBAI, 1995, p. 65).<sup>3</sup>

Essas afirmações podem ser corroboradas nos dois romances de Torres. A identidade que se pretende configurar é uma identidade subjetiva, da mulher, mas que questiona e dialoga com a identidade nacional. Essa leitura de Torres identifica, nos textos, uma ideia de justiça. Mas que tipo de justiça? A voz da mulher se posiciona, nesse momento, para contar a história de outra maneira. Gloria Cunha Giabbai diz que, ao inserir a mulher na história, está completando-a (CUNHA-GIABBAI, 1995, p. 66). O romance analisado se destaca por apresentar a mulher como pensadora, intérprete do passado e capaz de oferecer conclusões.

*El exilio del tiempo* mostra três gerações de mulheres da mesma família e cada uma delas oferece uma perspectiva que complementa as demais, expondo sua mudança de mentalidade. Além disso, há personagens cingidas a um plano de vida estático e reiterado, um plano de vida perpetuado, sem intenções de modificar nada. Por outro lado, temos um grupo de personagens em cujas intenções e desejos aflora uma potência renovadora, mulheres que querem fazer uma vida fora de casa. Mas, embora lutem por isso, suas aspirações são mutiladas pela sociedade: “as mulheres desta geração que começa a refletir seriamente, Mercedes, Isabel ou Maria Josefina, percebem com clareza que a sua vida não lhes pertence. É por isso que se agudiza nelas a sensação de viver no exílio de seu próprio eu”<sup>4</sup> (CUNHA-GIABBAI, 1995, p. 96).<sup>5</sup> Essa sensação de não pertença é

---

<sup>1</sup> Cito, aqui, um artigo de 1995, mas essas ideias estão expostas amplamente num livro que analisa a proposta narrativa de Torres, publicado em 1994, ao qual tenho acesso só pelas reiteradas vezes que é citado por outros pesquisadores.

<sup>2</sup> As citações em espanhol, que aparecem ao longo de todo o texto, foram traduzidas por mim.

<sup>3</sup> “La mujer puede ser vista como la encarnación del fracaso de la modernidad patriarcal que la mantuvo sometida. También puede representar lo que significó la globalización en ese momento ya que la mujer lucha por reconquistar su propia identidad pues participa activamente en la creación de una sociedad justa internacional”

<sup>5</sup> “el discurso de la historia dando cuanta de sí mismo”  
en claramente que su vida no les pertenece. De aquí que se agudice la sensación de vivir en el exilio de su propio yo.”

um ponto central no romance: a ideia de exílio prevalece em todos os níveis, em todas as personagens.

A narração, segundo Cunha-Giabbai, é incisiva, ao mostrar como “a falsidade do mundo adulto, que modela a mulher, agudiza-se quando essa obedece aos efeitos das carências econômicas que restringem ao máximo seu desenvolvimento pleno” (CUNHA-GIABBAI, 1995, p. 71).<sup>6</sup> Estas ideias evidenciam as diversas mudanças na mentalidade feminina, nos períodos que correspondem às distintas gerações apresentadas no romance. O último desses períodos está representado pela ideia de construir a cidade. Uma das personagens se forma como arquiteta. Assim, conclui Cunha-Giabbai: “De maneira que a nova mulher, segundo a imagem que se projeta em *El exilio del tiempo*, é aquela capaz de controlar seu destino e de se inserir na sociedade por meio de seu talento e suas habilidades individuais” (CUNHA-GIABBAI, 1995, p. 75).<sup>7</sup>

Esta aproximação crítica permite apresentar quais vão ser os temas reiterados nas análises das obras de Torres. A questão da identidade tem sido focada a partir de diversas perspectivas. Uma delas é a mulher na história e sua aparente “transformação”, uma versão tangencial da história, focalizando aspectos que tanto a história oficial quanto os romances históricos tradicionais têm esquecido.

Esse leque de temas é compartilhado com outras autoras, como Laura Antillano e Milagros Gil. Elas configuram o *corpus* de análises da proposta da pesquisadora Luz Marina Rivas, leitora fiel de Torres, e que tem dezenas de publicações dedicadas a seus romances. Entre essas publicações destaca-se uma compilação intitulada *La historia en la mirada (La conciencia histórica y la intrahistoria)* (1996) que foi uma pesquisa muito significativa na crítica literária venezuelana, por configurar um aparato teórico-crítico da narrativa feminina das últimas décadas e que se concretizará, anos depois, no livro *La novela intrahistórica* (2004). A proposta de Rivas busca evidenciar como os romances dessas escritoras edificam uma *intra-história*, ao reafirmar a mulher e os marginalizados como sujeitos históricos que estão à procura de uma identidade individual e, também, coletiva.

Rivas mostra que, nas obras de Torres, o histórico se textualiza no cotidiano por meio de diversos gêneros, como o diário íntimo, a autobiografia e as cartas. Em suas

---

<sup>6</sup> “La falsedad del mundo adulto, que modela a la mujer, se agudiza cuando ésta obedece a los efectos carencias económicas que restringen al máximo su desarrollo humano pleno”

<sup>7</sup> “De manera que la mujer nueva, según la imagen que se proyecta de *El exilio del tiempo*, es aquella capaz de controlar su destino y de insertarse en la sociedad de acuerdo a su talento y a sus habilidades individuales”

análises, incorpora as teorizações de Lukács, Hayden White e Menton e explica, concordando com eles, que a presença de um referente histórico é imprescindível, assim como a presença de um discurso meta-histórico e, também, meta-ficcional. Ressalta, ainda, que um romance intra-histórico é aquele que “re-cria o passado, no interior da ficção, a partir da distância que lhe confere uma consciência da história, presente no texto como instância de avaliação, reorganização e interpretação dos fatos do passado” (RIVAS, 1996, p. 14).<sup>8</sup>

Estas reflexões, que aparecem na introdução do texto, vão ser ampliadas com detalhe nos cinco artigos que dedica às análises das obras, três dos quais têm, como foco, a obra de Torres.

Ao contrastar os romances de Torres, Antillano e Mata Gil, a pesquisadora conclui que os temas que os articulam são o fracasso da história, a impossibilidade de assegurar o passado e o fracasso dos esforços individuais e coletivos. Esse fracasso é textualizado, tramado e encenado pelos sujeitos que estão nas margens. Predomina neles um condicionamento da vida privada pela pública, explicado também por Cunha-Giabbai. Destaca-se o valor afetivo dos espaços geográficos, na obra de Torres, que ressalta a cidade de Caracas, além do tópico doméstico da casa familiar. E, em relação às formas dos romances, das três escritoras que analisa, explica que essas são fragmentárias, polifônicas: materializam a mistura de gêneros próprios das “contraliteraturas”, a intertextualidade, o uso de elementos da cultura popular, música, cinema, televisão, a presença das imagens, e a metaficção ou “o discurso da história dando conta de si mesmo” (RIVAS, 1996, p. 39).<sup>9</sup>

No segundo artigo desta coletânea, dedicado a Ana Teresa Torres, Rivas focaliza duas questões de forma específica. A primeira refere-se à escrita da história sob a perspectiva feminina, com marcas autobiográficas e autoficcionais. A segunda relaciona-se à importância do espaço e da textualização do Caribe como o ambiente de troca cultural, cenário que condiciona a vida dos personagens e o imaginário, propiciando uma série de metáforas. Assim, o espaço condiciona a linguagem. Por último, analisa as três primeiras obras de Torres, destacando novamente o valor meta-ficcional nelas presente e a condição híbrida dos textos, além do valor biográfico e autobiográfico na lite-

---

<sup>8</sup> “Novela que recrea el pasado en el interior de la ficción desde la distancia que le confiere una conciencia de la historia, presente en el texto como instancia de evaluación, reorganización e interpretación de los hechos del pasado”

<sup>9</sup> “el discurso de la historia dando cuenta de sí mismo”

ratura intra-histórica. Neste artigo de Rivas, ao incorporar o romance *Vagas desapariciones* (1995), dedica uma extensa análise sobre a participação das imagens na construção da trama. Nesse livro, um enfermeiro e um paciente homossexual, de um hospital psiquiátrico, tentam reelaborar o passado de cada um e, para isso, recorrem frequentemente à fotografia. Vislumbra-se aí, com certa timidez, a participação do visual na obra de Torres:

*Vagas desapariciones* nos devuelve otro proyecto: o que deixou incompleto María Josefina, una das voces de *El exilio del tiempo* quando descobria um sentido espacial da história que parecia impossível de ser apreendido por palavras. Ela não vislumbra a construção de um romance, mas de um filme para narrar a vida (RIVAS, 1996, p. 114).<sup>10</sup>

Aponta-se, assim, a possibilidade de se fazer a abordagem da obra de Torres, levando-se em conta o caráter imagético de alguns recursos narrativos, ainda que não se desenvolva isso em sua totalidade. Esta questão da imagem é palpável na obra de Torres, mas poucos pesquisadores têm notado a insistência da autora. No romance *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin* (1999), inclusive, as análises se encaminham para o caráter histórico, testemunhal e político, deixando passar despercebida, nesse texto, a presença do cinema.

O livro de Rivas também inclui um valioso texto de Beatriz González Stephan, no qual se contrasta novamente a obra de Torres, *El exilio del tiempo*, com as propostas narrativas de Milagros Mata Gil, *Mata el caracol* (1989) e de Laura Antillano, *Solidaria solitaria* (1990). Na leitura desses romances, Beatriz Gonzalez Stephan observa que o passado é focado, a partir do presente, como “meros fragmentos de algo que talvez tenha sido grandioso, mas que hoje é um grupo de escombros” (STEPHAN, 1996, p. 23).<sup>11</sup> Esse grupo de escombros provoca, nas escritoras, uma necessidade de articulação coerente. Em outras palavras, as escritoras das últimas décadas do século XX sabem que a história é uma forma de conhecimento e que podem produzi-la. Isso, longe de qualquer intenção nostálgica, tem ambições estéticas, históricas e políticas, no sentido amplo da palavra.

---

<sup>10</sup> “*Vagas desapariciones* nos devuelve otro proyecto: el que dejó en ciernes María Josefina, una de las voces de *El Exilio del Tiempo* cuando descubría un sentido espacial de la historia que parecía imposible de ser apreendido por las palabras. Ella no vislumbra la construcción de un romance, sino de una película, para narrar la vida.”

<sup>11</sup> “son meros fragmentos de algo que tal vez un día fue grandioso y callado, pero que hoy es grupo de escombros”



Assim, ao não ser uma reconstrução edulcorada do passado, “permite, mediante um processo de estranhamento, expressar aspectos recuperáveis que servem para reestabelecer identidades subalternas (mulheres, trabalhadores), reconhecer fracassos, frustrações e etapas enfaticamente postizas da história nacional” (STEPHAN, 1996, p. 22)<sup>12</sup>. O texto conclui que este grupo de escritoras é guiado pelo impulso de reelaborar o mapa da cultura nacional, ao revisitar o passado e expor outras perspectivas. Explica que os projetos literários delas constituem um “*gesto neofundacional*” (STEPHAN, 1996, p. 23).

Carlos Pacheco é outro dos pesquisadores que participa, com dois textos, da coletânea de Rivas: um sobre Ana Teresa Torres, Laura Antillano e Milagros Mata Gil – as três juntas novamente – e outro dedicado somente a Mata Gil, no qual desenvolve sua análise sob a perspectiva autobiográfica. O trabalho intitulado “Textos en la frontera: memoria, ficción y escritura” explica como os romances se configuram a partir de personagens que revisitam o passado em função de uma autocompreensão, em que a memória dos textos se constrói a partir da reflexão sobre os significados de alguns objetos impregnados de vida, testemunhas de alguns momentos do passado. Os textos dessas três escritoras são, para Pacheco, “‘*textos en la frontera*’ que colocam em questão qualquer limite pretensamente exato da noção da literatura” (PACHECO, 1996, p. 124).<sup>13</sup> Também introduz a ideia de que os textos se fundamentam no paradoxal:

esses *textos na fronteira* são romances onde coabitam outros tipos de discurso, quase sempre de ordem autobiográfica e também ensaística e histórica. Sua orientação geral de significado está regida por essa ambigüidade fundamental que se converte em produtividade simbólica (PACHECO, 1996, p. 129, grifos do autor).<sup>14</sup>

O paradoxal, para Pacheco, parece estar na impossibilidade de juntar o autobiográfico e o histórico. Mas poderíamos pensar essa conjunção, longe de ser um paradoxo, como uma das formações memorialísticas mais produtivas para redimensionar o papel do discurso da mulher na literatura e nas ciências humanas.

---

<sup>12</sup> “mediante un proceso de extrañamiento, expresar aspectos recuperables que sirven para reestablecer identidades subalternas (de mujeres, de obreros), reconocer fracasos, frustraciones y etapas marcadamente postizas de la historia nacional”

<sup>13</sup> “poniendo también en tela de juicio cualquier deslinde pretendidamente exacto de la noción de literatura.”

<sup>14</sup> “Estos *textos en la frontera* son por supuesto romances donde habitan otros tipos de discurso, casi siempre de orden autobiográfico y también ensayístico e histórico. Su orientación general de significado está regida por esa ambigüedad fundamental que se convierte en productividad simbólica.”

Temos também um texto de Amaya Llebot Cazalis, que aborda a questão da memória coletiva e individual nos romances, destacando como o individual se torna coletivo quando se textualiza e se contextualiza.

Inclui-se no livro, ainda, uma análise de Gloria Romero Downing que, além da questão da memória, parte do romance de Torres, *Vagas desapariciones*, para examinar a história e a intra-história, o real e o ficcional na escrita; a fotografia como registro do passado; e o humor e a ironia presentes na narração. Destaca que a intencionalidade de Torres, ao visitar o passado, revela um “exame de consciência coletiva que aponta ao aprendizado e à ação” (CUNHA-GIABBAI, 1994, p. 18, *apud* ROMERO, 1996, p. 165).<sup>15</sup> Esse exame de consciência valida um rótulo usado por Gloria Cunha-Giabbai para referir-se aos romances de Torres: *romance-ensayo*, o que é muito significativo, porque o ensaio é uma das armas prediletas de Torres.

Nesse sentido, Romero Downing observa, em *Vagas desapariciones*, um vínculo com personagens quixotescos. Pensa a ironia, num primeiro momento, como um traço transgressor, mas termina associando-a com o humor, com a zombaria, com o riso, separando-a da crítica, e a vê usada para mostrar a dor causada pela realidade dos personagens sem serem eles mesmos os que a percebem: “não existe, por parte das vozes narrativas, a intenção de satirizar uma personagem ou a uma situação. É o leitor quem percebe a ironia deles, ironia aguda, e nunca cruel” (ROMERO, 1996, p. 169).<sup>16</sup>

O último texto de *La historia en la mirada* é de Gloria da Cunha-Giabbai. Nele, a autora vai delinear o perfil do romance mais recente, para o momento, de Ana Teresa Torres, *Malena de cinco mundos*. Nos primeiros parágrafos, apresenta uma síntese das ideias expostas em seu livro *Mujer e historia. La narrativa de Ana Teresa Torres*. Fala que o valor preponderante dos dois romances de Torres *El Exilio...* e *Doña Inés...* “se encontra principalmente nas perfeitas simbioses da história e da literatura como fonte de conhecimento da identidade do hispano-americano a partir da perspectiva da mulher” (CUNHA-GIABBAI, 1994, p. 31, *apud* CUNHA-GIABBAI, 1996, p. 173).<sup>17</sup> Essa afirmação permite desenvolver uma leitura em função de quatro critérios executados, pela primeira vez, na escrita de uma mulher na Venezuela: “se apresenta um novo modelo de reconstrução histórica, a mulher como historiadora, o romance como versão da

<sup>15</sup> “un examen de conciencia colectiva que apunta al aprendizaje y a la acción.”

<sup>16</sup> “No existe, por parte de las voces narrativas, la intención de satirizar a un personaje o una situación. Es el lector quien percibe la ironía de estos, ironía aguda y nunca cruel.”

<sup>17</sup> “se halla principalmente en la perfecta simbiosis de historia y literatura como fuente de conocimiento de la identidad del hispanoamericano desde la perspectiva de la mujer”

história a partir da perspectiva da mulher e o ensaio dentro do romance” (CUNHA-GIABBAI, 1996, p. 173).<sup>18</sup> A problemática proposta em seus romances anteriores extrapola para o plano universal e já não está mais sujeita à identidade nacional. O tema da subordinação da mulher é exposto em cinco momentos diferentes da história do ocidente: em Roma, no Renascimento, no século XVII, no século XIX e em finais do século XX. Cada um desses momentos históricos é reconstruído a partir de um olhar feminino e, entre irônicos debates com o patriarcado, revela que a luta da mulher, ao longo da história, sempre tem sido a mesma. De novo, a leitura de Cunha-Giabbai se foca na temática do intra-histórico, da identidade e da reivindicação do discurso feminino.

Nessa mesma linha de ideias, temos vários artigos que insistem na questão da história e no vínculo de Torres com suas contemporâneas venezuelanas. Vou trazer só mais alguns textos que se destacam por ressaltar, das obras, temas, problemáticas e assuntos que passam um tanto despercebidos, mas que alguns críticos, nas suas leituras, exploram em procura de originalidade. Em relação a *Doña Inés contra el olvido*, existe uma questão que merece atenção: a trama do romance se baseia em um litígio entre uma dama *caraqueña* do século XVII e seu escravizado alforriado, filho ilegítimo de seu esposo. As terras disputadas correspondem a um dos assentamentos mais significativos da presença da negritude na Venezuela: Barlovento.

Esse aspecto não é muito debatido, mas achei dois artigos interessantes, que fazem alusão a isso. O primeiro é “Mujer, historia e identidad en Hispanoamérica: *Doña Inés contra el olvido*, de Ana Teres Torres” (FRANCO, 1997). Com a intenção de desmistificar a história nacional, cujo discurso foi construído em função do mito da mistura harmoniosa das raças, diversas passagens do romance são destacadas, por esta pesquisadora, para evidenciar o contrário e desmontar esse mito:

Valendo-se de um discurso duplo, Doña Inés chama, por exemplo, a acordar de seu sono aqueles que ainda acham que o negro americano é menos inteligente do que o branco. Por que senão, se tem falado, [os negros] não tem conseguido o progresso econômico ao mesmo ritmo do que o branco depois de abolida a escravidão? (FRANCO, 1997, p. 67).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “Apoyamos estas afirmaciones en cuatro criterios que por primera vez se combinan en romances escritos por una mujer ya que se presenta un nuevo modelo de reconstrucción histórica, a la mujer como historiadora, la romance cómo la versión de la historia desde la perspectiva de la mujer y el ensayismo dentro de la romance”

<sup>19</sup> “Sirviéndose de un discurso doble, Doña Inés llama, por ejemplo, a despertar de su sueño a quienes creen todavía que el negro americano es menos inteligente que el blanco. ¿Por qué sino, se han dicho, no ha podido progresar económicamente al mismo ritmo del blanco después de abolida la esclavitud?”

Com esses questionamentos, desafia o discurso institucionalizado da nossa história. A mesma problemática é explorada em: “La invención de una promesa: nostalgia colonial y jerarquía racial en *Doña Inés contra el olvido*, de Ana Teresa Torres” (RUIZ, 2013). Aqui, a autora se aprofunda na representação dos personagens afrodescendentes, para mostrar como o romance assume uma distância em relação aos discursos nacionalistas da tradição literária venezuelana. Mas, enquanto o artigo de Franco expõe uma empatia de Doña Inés com a história dos negros na Venezuela, o artigo de Ruiz se encaminha em outra direção. Ruiz mostra como a implementação de estratégias narrativas, que parodiam a historiografia oficial, difere da perspectiva da dama *caraqueña*, que reclama pelos seus direitos da terra contra o escravizado:

revelaria as rupturas dos discursos nacionalistas baseados no mito da convivência harmoniosa dos diferentes grupos raciais e sociais, denunciando, conseqüentemente, o predomínio do *blanqueamiento* estético e temático nas narrativas venezolanas sobre a história pátria (RUIZ, 2013, p. 1119, grifo da autora).<sup>20</sup>

O artigo é uma leitura que evidencia a potência da voz de Torres na literatura da Venezuela e sua atitude subversiva ante o discurso histórico unilateral.

Outro trabalho que interroga esse romance é “Memoria y memorial en *Doña Inés contra el olvido*, de Ana Teresa Torres”, da crítica Suzana Zanetti, que expõe como a configuração do romance deriva para a “defesa, uma defesa concreta pela propriedade da terra e uma defesa em dimensão simbólica” (ZANETTI, 2005, p. 189).<sup>21</sup> Não é uma nostalgia por restaurar o passado: é uma vontade de deter a dissolução da identidade. O trabalho analisa também a linguagem e o estilo da escrita, que evidencia aspectos autobiográficos, uma recomposição e junção de arquivos, em torno de um lugar, que constituem um *memorial*, enquanto documentos em função de alegações públicas<sup>22</sup>. Por último, destaca como esse litígio, que implica alegações pelas terras das quais Doña Inés foi despojada, é a evidência do “nascimento de uma identidade precária” (ZANETTI, 2005, p. 194).

---

<sup>20</sup> “revelaría las escisiones de los discursos nacionalistas afincados en el mito de la convivencia armoniosa de los diferentes grupos raciales y sociales; denunciando, en consecuencia, el predominio del *blanqueamiento* estético y temático en las narrativas venezolanas sobre la historia patria.”

<sup>21</sup> “el alegato, un alegato concreto sobre la propiedad de la tierra y un alegato en una dimensión simbólica”

<sup>22</sup> Alegações no sentido de “razões de fato ou de direito produzidas em juízo pelos litigantes; arrazoado, alegado”.

Miguel Gomes é um outro leitor assíduo da produção de Torres. Entre seus trabalhos se destaca a aproximação, da obra de Torres, com o que chama de “o ciclo do chavismo”. É um artigo excepcional, dedicado aos livros de ensaio da escritora, e publicado, recentemente, em um dossiê sobre a obra de Torres, na revista *INTI*, de que participam também Gisela Kozak e Luz Mariana Rivas.

No artigo de Gomes (2010), que fala sobre o “ciclo do chavismo”, analisa-se a produção de três autores: Alberto Barrera Tyszka, Ana Teresa Torres e Gisela Kozak. Os três se destacam pela visibilidade que têm na primeira década dos anos 2000 – visibilidade que ainda se mantém – e por suas obras, *Enfermedad* (2006), *Nocturama*, (2006) e *Latidos de Caracas*, (2007), respectivamente, que compartilham “a captação da deterioração da nação, assim como uma circunspecta crítica ao autoritarismo” (GOMES, 2010, p. 824).<sup>23</sup>

Esses três romances são contrastados a partir de uma leitura que exhibe a decadência dos personagens, dos espaços e das situações. É interessante como é uma das poucas análises da obra de Torres que não a conectam a uma leitura do feminino ou do feminismo. Persiste a temática da nação, já não histórica, mas testemunhal: “com *Nocturama*, não obstante, o país que retrata parece aquele das experiências imediatas; sua historicidade não é a reflexão sobre o passado, mas a de um testemunho que resgata, para os leitores vindouros, um presente a ponto de ser apagado ou proibido” (GOMES, 2010, p. 829).<sup>24</sup>

Os comentários das obras de Barrera, Tyszka e Kozak vão desenhando um mapa que indica o percurso dessas temáticas nas letras venezuelanas, vinculado a autores como Salvador Garmendia ou Adriano Gonzalez León – dos anos sessenta e setenta. Assim, nos comentários finais, considera-se que as obras analisadas são parte de um novo fenômeno literário no país, que tenta dar conta do acontecer político contemporâneo. Qualificam-se os romances como pertencentes ao ciclo do chavismo, dentro do qual poderíamos incorporar, também, obras como *The night*, (2016) de Rodrigo Blanco Calderón, vencedor do prêmio de literatura Vargas Llosa; *La hija de la española*, (2019) de Karina Sainz Borgo, traduzida para mais de vinte idiomas, e as obras de Torres, *La es-*

---

<sup>23</sup> “la comprensión de la estructura afectiva que a mi ver comparten, vertebrada por una captación del deterioro de la nación, así como por una circunspecta crítica del autoritarismo”

<sup>24</sup> “Con *Nocturama*, sin embargo, el país que retrata parece el de experiencias inmediatas; su historicidad no es la de la reflexión sobre el pasado, sino la de un testimonio que rescata para lectores venideros un presente a punto de ser borrado o prohibido.”

*cribana del viento* (2013), *Diario en ruinas (1998-2017)*, (2018) e *Viaje al poscomunismo* (2020).

*La escribana del viento*, embora não retrate a Venezuela contemporânea, por tratar-se de uma história do século XVII, em um primeiro momento, não foi associada com esse ciclo do chavismo. As primeiras resenhas e os comentários sobre a obra estavam imbuídos da mesma perspectiva da crítica de seus primeiros romances. Temos que esperar até 2018, quando se estabelece uma série de analogias entre a personagem Beatriz, do romance, e o caso da Juíza Maria Lourdes Afini, aprisionada e torturada, entre 2009 e 2013. Mas, sem dúvida, *La escribana del viento* pode se incorporar a essa estética. Embora trate da história colonial, há a utilização de temas e de recursos estéticos e narrativos que se reportam ao “*ciclo del chavismo*”.

Para finalizar minhas observações em relação aos trabalhos de Gomes, gostaria de comentar a valorização da prosa argumentativa que ele faz de Torres. O crítico explica como se evidencia a hostilidade que caracteriza o chamado ciclo do chavismo, por fazer colapsar o mundo literário venezuelano “com os acontecimentos de um país que ‘sequestra’ todas as consciências” (GOMES, 2018, p. 58).<sup>25</sup> Neste artigo, destaca o aspecto subjetivo do gênero ensaio, fazendo um percurso pelas particularidades do gênero e demonstrando os vínculos que tem com a escrita autobiográfica.

Assim, para contrastar, enumera diversos escritores (homens) que desenvolvem o gênero, que proliferou na Venezuela, junto com a biografia, com uma intenção política, como o demonstra a obra de Gallegos, Uslar Pietri, Mariano Picón Salas e Mario Briceño Iragorri. Esta lista, que poderia se estender, mostra como a escrita de Ana Teresa Torres irrompe no panorama das letras venezuelanas por assumir o compromisso de interpretar a história nacional, compromisso que, anteriormente, havia gerado um cânone masculino.

O trabalho de Gomes mostra como a ensaística de Torres, em textos como *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*, *A beneficio de inventario* e *El alma se hace de palabras*, vai do nacional ao identitário e do identitário ao biográfico, uma vez que tudo está atravessado pelo político. A escrita e o ofício de escritor, como temas de seus ensaios, revelam a sólida consciência intelectual de Torres, cuja escrita possibilita apreender os fenômenos sociais e posicionar-se ante eles. Comenta Gomes que uma autobiografia de pouca circulação, *El libro de Ana* (cita-

---

<sup>25</sup> “con los acontecimientos de un país que “secuestra” todas las conciencias.”

do somente por Kozak e por Gomes e não disponível no site da escritora, como o resto de sua obra), lhe permite abordar, partindo da sua experiência de vida e da sua subjetividade, os aspectos identitários do transcorrer histórico da Venezuela, questões assumidas com o rigor científico própria do ensaio.

Para concluir o percurso crítico sobre a obra de Torres, vou trazer as ideias de Gisela Kozak, que nos oferece sempre uma perspectiva aguda e minuciosa. Kozak aproveita o debate, apresentado no romance *Malena de cinco mundos*, para mostrar que o interesse do romance – e da obra de Torres – não está em um “tipo de feminismo de teses que preconiza uma visão estática da identidade da mulher, enquanto vítima das sociedades patriarcais” (KOZAK, 2003, p. 276),<sup>26</sup> mas na descentralização dos gêneros e da linguagem literária hegemonicamente cultivados pelo homem. Afirma que a obra é um desafio para o feminismo contemporâneo, porque não se deixa atraparhar por “uma perspectiva estática da identidade feminina nem cair em certas tentações da literatura realizada por mulheres na atualidade” (KOZAK, 2003, p. 277).<sup>27</sup> Ao tomar distância dos estereótipos das demandas editoriais. *Malena de cinco mundos* “está muito longe do sentimentalismo e da perspectiva intimista e das narrações com linguagem homogênea e com “adequada” redação” (KOZAK, 2003, p. 278).<sup>28</sup>

A obra desafia a crítica, também, porque os textos de Torres não se inscrevem entre os que a própria Torres chamou de “a estética do sofrimento” – ditaduras, racismo, torturas, censura – e não tem nada a ver com as vontades “mágico-telúricas de outras latitudes [...] pois constituem uma revisão da mulher urbana em diversos momentos históricos” (KOZAK, 2003, p. 280).<sup>29</sup> Essa leitura contrasta com artigos posteriores da mesma Kozak porque, devido às mudanças radicais na política e na ideologia do poder, no país, surgiram outros fenômenos literários, como o já mencionado ciclo do chavismo, que é o resultado de um prolongado processo histórico. Isso é também retomado na obra de Torres, no romance *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*, em que desenvolve uma crítica à revolução dos anos sessenta, da esquerda venezuelana, gênese do fenômeno político que levou Chávez ao poder, em 1998, e com o qual o ro-

---

<sup>26</sup> “una suerte de feminismo de tesis que preconiza una visión estática de la identidad de la mujer, en tanto víctima eterna de las sociedades patriarcales.”

<sup>27</sup> “una perspectiva estática de la identidad femenina y sin caer en ciertas tentaciones de la literatura realizada por mujeres hoy día”

<sup>28</sup> “está muy lejos del sentimentalismo familia, la perspectiva intimista y las narraciones de lenguaje homogéneo y ‘correcta’ redacción”

<sup>29</sup> “Mágico-telúricas de otras latitudes, mencionadas más arriba, pues constituyen una revisión de la vida de la mujer urbana en diversos momentos históricos”

mance *Los últimos espectadores...* tem uma relação anacrônica (premonitória) com a contemporaneidade venezuelana (KOZAK, 2006, p. 89).

Por último, no dossiê da revista *INTI*, já mencionado, Kozak faz um “exercício biográfico”, apresentando todas as obras de Ana Teresa Torres, seu perfil ideológico, suas atividades políticas em diferentes organizações, seus prêmios, aspectos de sua vida pessoal, sua formação, suas leituras, sua vocação literária e sua disposição de ser “testemunha até o final”.

### **Nélida Piñon diante da crítica**

Se a produção de Nélida é extensa e multifacetada, a sua crítica será ainda mais prolífera. Desde seus inícios, nos anos sessenta, os críticos não deixaram de tê-la como alvo. Depois de um extenso levantamento bibliográfico, vou trazer alguns comentários, análises e sistematizações de sua obra, que vão me permitir aguçar minha aproximação de *A república dos sonhos*.

Duas questões podem explicar o significado que teve a aparição do romance de Nélida nas letras brasileiras. Por um lado, até esse momento (1984), o rótulo de romance histórico tinha uma linhagem masculina e, por outro, os romances históricos evidenciavam a construção e reelaboração do Brasil, explorando a origem e as fundações. Era um tipo de romance que recriava a história a partir de uma perspectiva mítica, sempre tentando obter uma resposta sobre o que significa o Brasil como unidade ou totalidade, explorando a partir de “dentro”. E, em alguns casos, incorporando a perspectiva do imigrante recém-chegado (COSTA, 1987), mas não daquele que chegou e fez sua vida, como é caso de Madrugá, a personagem de *A república dos sonhos*.

O surgimento de um romance com preocupações históricas, cuja perspectiva não fosse, exclusivamente, a partir de “dentro”, mas uma que incluísse o olhar do estrangeiro, que fez sua vida numa nova terra, chamou a atenção. Aliada a isto, a ideia de que oferecesse uma revisitação ao passado, a partir de uma perspectiva feminina, com acen tuadas marcas autobiográficas, fez com que o livro gerasse uma série de leituras focadas em temáticas como a memória, a viagem, e inúmeras análises das personagens femininas. Todas estas aproximações tentam compreendê-lo tanto dentro do contexto literário brasileiro da época, quanto em relação às obras anteriores da autora.

Assim, surgem textos, como o artigo de Horácio Costa, que explica como a linguagem, a relação autor-texto-leitor e a centralidade do feminino, presentes nos primei-



ros livros de Nélida, não podem ser tomadas como chave de leitura do romance *A república dos sonhos*, no qual não existe o princípio experimentalista, que se destacou na produção inicial de Nélida. Aproximar-se de *A república...*, procurando uma linguagem experimental, com explorações míticas, levaria a pensar que o romance está isento “de resíduos ou resquícios miméticos” (COSTA, 1987, p. 12), seja em relação ao “cânone falo-logocêntrico,” seja em relação ao uso cotidiano da língua portuguesa.

Tais opiniões críticas só poderiam partir da pressuposição de que o discurso literário de Nélida Piñon escapa à classificação de “realista” ou fotográfico. Mas, contrário a tudo isso, Costa afirma que “*A república...* se desenvolverá num plano de indiscutível verossimilhança, onde os propósitos da autora são claros e o relato vem marcado por marcos históricos e referenciais explícitos” (COSTA, 1987, p. 8). Esse posicionamento revela uma “nova” postura autoral, mais próxima de expressões literárias tradicionalmente assumidas por homens: “o fato de que uma autora decida imiscuir-se neste terreno não só surpreende pela audácia como suscita admiração” (COSTA, 1987, p. 8).

Esta troca de atitude em relação à linguagem, da qual parte Costa, é compreendida por outros pesquisadores, como Susan Quinlan, como uma das estratégias de Nélida para gerar um espaço, que lhe permita abordar a suspensão dos direitos civis, o exílio ou o silenciamento que, nessa época, foram impostos. Assim, a narração da história do Brasil, com profundas intenções definidoras do país, surgiu a partir de “convicções filosóficas contemporâneas” (QUINLAN, 2010, p. 133). Os personagens que interessam a Nélida são aqueles que, de alguma forma, são marginalizados: imigrantes, mulheres, negros, pobres, ciganos, e até soldados.

A mesma Susan Quinlan destaca que a obra de Nélida é uma “revisitação da história”, o que faz com que o texto configure uma “mátria” e não uma “pátria”, pela expressa vontade de se criar um mundo em que a história seja lembrada por uma cronista feminina, que é o caso de Breta – a neta do imigrante Madruga –, que escreve a história. Assim como Costa, Quinlan insiste na ideia de que, no momento de publicação de *A república dos sonhos*, a literatura brasileira era “esparsa” na representação dos imigrantes, no tecido da vida diária do país. Para Nélida, “o Brasil enquanto espaço e lugar precisam ser constantemente redefinidos em termos de seus habitantes” (QUINLAN, 2010, p. 140) e muitos deles são estrangeiros, pobres, negros e mulheres.

Nesse sentido, a obra de Piñon dá uma centralidade ao espaço, o qual vai condicionar a linguagem e a trama, pela constante evocação de mundos míticos, a partir tanto do Brasil quanto da Galiza, espaços que vão estar sempre em fluxo: “O espaço nunca é

previsível, operando de modo aparentemente caótico, facilitando o uso paradoxal da linguagem para comunicar por meio de uma série de *des-comunicações*” (QUINLAN, 2010, p. 137). Uma comunicação tendenciosa, que remete sempre a lugares de difícil localização, mas que é capaz de atender ao presente, ao aqui e ao agora. O espaço é, em definitivo, uma personagem.

Nesse sentido, a “subversão” vinculada à enunciação feminina expressa os paradoxos da relação do mundo com o espaço (QUINLAN, 2010, p. 144). Isso se demonstra analisando o que chama de “ethos feminino de Piñon”. Eulália, esposa de Madruga, como guardiã dos segredos da família, é mediadora da comunicação. De alguma forma, ela compartilha, com sua neta, a tarefa de narração. Mas, sua relação com outros personagens femininos vai ser desigual, segundo a pesquisadora, que afirma isso a partir de uma análise da relação entre Odete, a empregada negra da casa, e Eulália. Quinlan interpreta as caixas de Eulália como uma arbitrariedade. Concretamente, diz que é um sinal de empoderamento. Outra personagem analisada é Esperança, a filha “rebelde” de Madruga e Eulália, mãe de Breta, cuja participação enviesada no romance delata sua vontade de desestabilizar a ordem tradicional “e possibilita a Piñon demonstrar um caminho para o renascimento” (QUINLAN, 2010 p. 146): Esperança morre, legando sua herança a sua filha, em quem renascem os ímpetos defensores do feminino, desta vez com o apoio da família.

A ideia de “renascimento” faz que a obra de Nélide seja considerada como inaugural em muitos sentidos e essa ideia é compartilhada com outros romances, como *Fundador*, cujo título não deixa dúvidas a respeito. Assim o descreve Luzia Zolin, que, depois de enumerar as épocas históricas que atingem *A república...*, diz: “é em meio a esse espírito de retorno às origens que a saga familiar é narrada através do tempo e do espaço” (ZOLIN, 2012, p. 159), com ênfase no feminino.

Zolin analisa a representação das identidades femininas, enquadrando-se nos estudos de gênero. Apesar de Nélide insistir que sua proposta não se alinha com o ativismo feminista, algumas pesquisadoras, como Zolin, resolvem ler em sua obra certa militância.

Todas as representações, afirma Zolin, dependem de perspectivas construídas por diversos fatores, entre eles a luta pelo monopólio da visão legítima de mundo. Representar, no sentido de dar identidade e visibilidade ao outro, é o fulcro dos debates dos estudos feministas, que tentam desestabilizar a legitimidade da representação ideológica da mulher, na literatura canônica. Sobretudo, no intuito de descentralizar a ins-

tauração de estereótipos que vinculam e interpretam a mulher, nos textos, como associada ao sexo, ao pecado (Eva), à maternidade e à pureza (Maria). Nesse enquadramento de descentralizar a figura da mulher, Zolin afirma que, em *A república dos sonhos*, subjaz essa ideologia, porque o romance se afasta das imagens estereotipadas da mulher. A trama revela a saga da emancipação feminina. Oferece uma diversidade de personagens mulheres que revelam o processo e os estágios pelos quais passou a mulher, ao longo da história, até chegar à “emancipação que vemos em meados dos anos 1980” (ZOLIN, 2012, p. 161).

Assim, Zolin destaca a ideia de Judith Butler, que amplia a categoria de *mulheres*: “Trata-se de uma categoria desessencializada, ou seja, sem identidade fixa, sempre em processo, cuja evolução é afetada pelo entrecruzamento com outros eixos, além do gênero, como raça, classe, sexualidade, etnia, etc.” (ZOLIN, 2012, p. 162). Esse entrecruzamento de eixos surge nas personagens femininas do romance: a mulher estrangeira, a mulher negra, a mulher pobre, a mulher burguesa, a mulher sexual, a mulher camponesa, a mulher urbana.

Esses artigos são interessantes, pois, enquanto um leitor vê na personagem Eulália a manifestação de um empoderamento por ser ela quem decide tudo, e põe em crise a existência dos demais por causa de sua morte, outros veem nela a mulher subordinada, incapaz de tomar decisões que afetem sua própria narrativa vivencial. No primeiro caso, temos a leitura já comentada, de Horácio Costa, e, no segundo caso, a leitura de Zolin:

Se a Eulália, e certamente à maioria das mulheres de seu tempo, não bastava cumprir tal roteiro para entrar em conjunção com a plenitude existencial, foi-lhe necessária uma vida inteira para conseguir, dada a força coercitiva do sistema, romper com esse estado de coisas. Na carência de outras armas, ela o faz, simbolicamente, por meio da decisão de morrer (ZOLIN, 2012, p. 167).

Sob outra perspectiva, focada já não somente no feminismo, temos uma leitura de Lilian Soier Nascimento, que enfoca *A república dos sonhos* como parte da literatura migrante. Afirma que esta modalidade de literatura mundial substitui as literaturas nacionais: “o imigrante faz incidir um olhar estranho sobre os conceitos de nação e nacionalidade. É portador de uma dupla condição identitária, na sua busca de inserção no mundo: recusa e aceitação” (NASCIMENTO, 2006, p. 50), que se traduz em ausência da terra natal e em ausência da língua materna. Nessa direção, destaca o processo de adaptação de Madrugá em terras brasileiras, seu desejo de se apropriar do Brasil e de vencer o obstáculo da língua “madrasta”. Essa apropriação do Brasil só se logra com a procria-

ção e com a formação de uma família de filhos brasileiros. Nesse caso, a ostentação da família simboliza a conquista do Brasil, o que é destacado por Nascimento.

Essa ostentação da família acontece não só pela fotografia, mas também pela narração da história de sua vida, o que o leva a reconstruir a sua memória. Diante de um Brasil fragmentado, a escrita e a arte podem ser a possibilidade de rearticulação, ainda que não de unificação, das ruínas do país. O narrador de *A República dos sonhos*, diz-nos Nascimento, citando Benjamin, recolhe os fragmentos para colecioná-los.

Desse modo, a figura do narrador, do artista ou do escritor, e sua preocupação pelo social, é realmente central no romance. Nahomi Hoky Moniz confirma esse aspecto quando explica que, além dos aspectos autobiográficos, o texto se destaca por sua exposição e por sua insistência no papel do escritor e do artista em um país de “analfabetos” (MONIZ, 1993, p. 143).

A história de uma família de imigrantes serve para desmontar aquele nacionalismo que defende um “retrato unívoco da nação, e que é sempre representado em imagens reducionistas como “‘Brasil grande’, ou o pitoresco ‘samba, futebol e candomblé’, ou reportagens-documentos da miséria brasileira alegorizada nas histórias de marginais ou menores abandonados” (MONIZ, 1993, p. 114). Piñon desmonta todas essas imagens homogêneas do Brasil, revela-nos a impossibilidade de defender a unidade do Brasil e insiste no caráter fragmentário da nacionalidade.

O texto de Nahomi Hoky Moniz, intitulado *As viagens de Nélida, a escritora*, é realmente abrangente. Estuda com detalhe sete dos romances da autora e dedica um capítulo completo à análise de *A república dos sonhos*. Descreve, nele, uma multiplicidade de aspectos e questões: a memória, o relato da viagem como relato de aprendizado, a história, o posicionamento do feminismo, e explica que o romance pode ser descrito como uma “autobiografia coletiva”. Destaca como as relações interpessoais se manifestam no romance como antropofágicas: os personagens “comem” uns aos outros. E comenta um interessante vínculo do romance com a ópera, explicando que a escritora se comporta como uma atriz, questão que já estava presente em outros romances da escritora como *A força do destino* e que surgirá também no romance *A doce canção de Caetana*.

O romance, ao textualizar a vida coletiva de uma família de imigrantes, assunto destacado pelos críticos supracitados, traz também a questão da memória que se liga à viagem ao passado, à reconstrução biográfica e aos modos de narrar a memória. Relacionada a essas ideias, encontramos a tese de Ilzia Maria Zirpoli (2012), na qual compara

*A república dos sonhos* com outro romance, *Voltar a Palermo* (2002), de Luzilá Gonçalves Ferreira. O trabalho de Zirpoli se destaca por seu detalhamento nos procedimentos narrativos e temporais, que implicam a memória, quando é textualizada. Recorre ao clássico *Temps et récit*, de Paul Ricœur, para evidenciar como o passado, no relato, existe somente porque ele é configurado em uma trama.

Também para a autora da tese, a memória tem valor “como instrumento de invenção poética. Como exemplo de ficcionalização do real” (ZIRPOLI, 2012, p. 58). E estabelece um vínculo entre a memória e a ironia, a partir das estruturas do pensamento ocidental estabelecidas pela psicanálise, destacando o seu falocentrismo. Explica também que a ironia é usada pelas autoras para desafiar essas estruturas. Faz uma leitura na qual se inscrevem os romances, particularmente, na genealogia da épica. A partir da ideia de saga, faz um percurso pelas características do gênero, na Antiguidade, para evidenciar a relação com os romances. Destaca o caráter biográfico e, por último, sublinha como os relatos também se constituem como relatos de viagens, como romances de migração. No meio do debate, sempre está presente como o romance *Voltar a Palermo* exemplifica cada um desses pontos, com uma perspectiva individual, enquanto *A república dos sonhos* o faz com uma perspectiva coletiva.

Recentemente, Marilene Weinhardt (2020) publicou um artigo que se apresenta como uma “revisitação” a *A república dos sonhos*. Contrasta as formas memorialísticas da personagem Breta, de *A república dos sonhos*, com um livro mais recente de memórias de Nélida, *Coração andarilho*. O artigo é um contraponto que põe em diálogo os textos, desde a noção das “escritas de si” e das memórias como gênero literário, o que serve para mostrar como esse exercício de desdobramento, que implica escrever memórias, revela como as camadas da ficção e da realidade se confundem. A intenção do artigo é, justamente, fazer uma “atualização” da leitura de *A república dos sonhos*, ao abordá-la apenas com base no aspecto da memória de Breta, intimista, feminina e crítica. Uma filiação genealógica do livro recente demonstra como os traços mais significativos das memórias, registradas em *Coração andarilho*, já estavam sendo gestadas no perfil da personagem Breta. É interessante a insistência em mostrar o caráter ficcional das memórias e a paradoxal exigência de verdade. O artigo conclui que a realidade e a veracidade das memórias e do romance são criadas na linguagem, e não no referente.

A recepção crítica das autoras revela algumas questões que vão ser levadas em conta ao longo de minha análise, mas que precisam ser detalhadas desde já. Nos últimos anos do século passado, o papel autoral da mulher, na literatura, se encaminhou para um

empoderamento na literatura, como o demonstra a crítica das autoras que estou estudando.

Tanto Nélide Piñon quanto Ana Teresa Torres são reconhecidas pela apropriação de espaços que antes eram eminentemente falocêntricos. São mulheres que inovaram o gênero romance histórico, redimensionando-o. Esse gênero lhes permitiu mostrar, em diferentes épocas, em diferentes gerações, comportamentos e atitudes sociais da mulher, sempre em confronto com o presente, o que proporciona às mulheres não só evidenciar o caminho e os obstáculos vencidos, como também o que ainda lhes falta por percorrer. Torna-se visível, nelas, uma consciência histórica de gênero, que lhes faculta construir um discurso incisivamente questionador e subversivo.

Ambas irrompem no panorama literário de seus contemporâneos, inovando nos temas e, também, nos modos de enunciá-los. As duas autoras, com distintas intenções e com distintos resultados, incorporam, em seus trabalhos, outras artes, como a fotografia, o cinema, o teatro, a ópera, a música popular, um sem-fim de outros meios, cuja presença analisarei, uma vez que a crítica só os menciona, sem aprofundar seus vários sentidos, relacionados à cultura e às identidades que representam.

O espaço, para elas, também se converte em um aspecto central, que opera em diferentes níveis e intensidades. O espaço, no amplo sentido da palavra, parece converter-se em uma das obsessões, em comum, das escritoras. E não é gratuito, porque enunciar e produzir esse espaço é senti-lo próprio: por isso é que ambas são consideradas inaugurais ou neofundacionais. Os discursos dessas escritoras são sumamente políticos: ambas tomam posição e estão constantemente exigindo algo que lhes foi negado. Seus discursos surgem da precariedade, da falta, da ausência, aspectos que analisaremos nos próximos capítulos.

## 1 FICÇÕES DO DESPOJO

Após essa introdução, em que se retomou a recepção crítica de Torres e Piñon, posso aproximar-me da obra destas autoras para destacar, neste capítulo, a multiplicidade de formas exploradas para trazer a memória para os romances. No primeiro subtítulo, explicarei “Os primeiros passos: da poética dos deslocamentos”, um breve percurso em que irei esclarecer como as questões do espaço e dos deslocamentos surgem no romance de Nélide, com uma intenção política e também estética. É um percurso inaugural, em que retomo algumas ideias já desenvolvidas, que me servirão de abertura. No segundo subtítulo, que intitulei “Da poética dos deslocamentos às ficções do despojo. Ou o sorriso de Eulália”, recorrerei à escrita ensaística de Nélide Piñon, porquanto ela insiste na astúcia da linguagem feminina para se posicionar e conseguir entronar-se como narradora. Tomarei também como base o pensamento de Ana Teresa Torres, que enuncia que a escrita contemporânea configura “ficções do despojo”, e, mesmo sem se aprofundar muito nessa ideia, nos oferece a possibilidade de desenvolver, a partir dessa frase, uma análise, uma leitura, uma possível definição das escritas de mulheres – e, talvez, das chamadas minorias, que se valem de formas inusitadas de transmitir suas narrativas. No terceiro subtítulo, “As ficções do despojo e as memórias. Ou as epígrafes da escritã”, continuarei analisando essas formas inusitadas de trazer, para o texto, essas narrativas. Mas, agora, destacando o uso de pequenas guinadas textuais, como as epígrafes, que as escritoras usam para configurar a memória e exibir o impacto, das coisas lembradas, no presente. No quarto subtítulo, nomeado “O resto e o lixo, os narradores”, vou manter como foco a memória porque, a partir do interesse pela ideia de despojo, nos textos, como aspecto configurador da poética destas escritoras, surgem algumas noções como a ideia de “resto” e a ideia de “lixo”. Para compreendê-las, preciso me valer do pensamento de Walter Benjamin e de Aleida Assmann, além de outros pensadores – Levinas, Gagnebin – que matizam e esfumam os limites entre memória e história. Assim, vou me aproximar das obras de Nélide e de Ana Teresa. Dentre essas formas inusitadas de trazer para o texto a memória, destaca-se a constante recorrência ao resto e ao rastro, ao lixo. Por último, no quinto subtítulo, vou passar “Do resto e do lixo às ruínas”. A ruína é uma ideia central nas ficções do despojo, porquanto essas ficções se posicionam no presente, mas fazendo palpáveis as ruínas do passado, um passado que deixa como herança a precariedade. E essa condição da precariedade será, ao mesmo tempo, o fim deste primeiro capítulo e o início do segundo, porque, a partir da precariedade, vou introduzir

dois aspectos centrais das ficções do despojo, a saber, a “gambiarra estética” e a “estética da dissimulação”.

### 1.1 Os primeiros passos: a poética dos deslocamentos

Na linha de pesquisa que focaliza a memória, no romance *A república dos sonhos*, poderia inscrever-se meu próprio trabalho de mestrado, no qual destaquei como a memória, no romance, evoca o cotidiano e que, além do tema da viagem e imigração, o texto evoca uma “poética do deslocamento” (ARELLANO, 2018). Ainda que os deslocamentos não sejam só espaciais, essa ideia de “deslocar” configura e articula a multiplicidade de níveis do romance.

O romance se inscreve na categoria de *novela intra-histórica* (RIVAS, 2004), por trazer o intra-histórico – o que sustenta a história, o cotidiano e o anônimo<sup>30</sup> – ao texto e evidenciar como essa intra-história está em uma relação de interdependência com os grandes acontecimentos históricos. O relato se constrói oferecendo uma realidade condicionada pelos “sonhos” dos personagens, todos eles forçados a partir da cotidianidade, que é imaginada, narrada, lembrada. Sempre se evidencia uma tensão, entre o Brasil e a Galiza, entre o presente e o passado, uma tensão que, poder-se-ia dizer, surge entre “o espaço” e a “política” (ARELLANO, 2019), uma relação que se manifesta em deslocamentos, não só espaciais e temporais, senão também estéticos. Em síntese, as ações de viajar, sonhar e narrar se materializam no texto como práticas nômades, como deslocamentos, sendo a entrada para “uma poética dos deslocamentos”. Madruga, Venâncio e Eulália viajam da Galiza até o Brasil, em inícios do século XX, sonhando sempre com “fazer a América”, fazer fortuna e apropriar-se do Brasil, viajando ao passado, por meio da narração, para tentar compreender o seu destino.

Algumas das conclusões de minha pesquisa de mestrado mostram como o romance de Nélide produz o espaço por meio da narração, e a construção de tramas põe em cena o político e o intra-histórico. Espaço, narração e deslocamentos funcionam como modalizadores da realidade social e histórica do Brasil. O romance se destaca por insistir no anonimato e na minoridade, insiste em alinhar-se à “legião dos vencidos” e,

---

<sup>30</sup> Lo *intrahistórico*, término acuñado por Miguel de Unamuno para explicar la existencia de un presente histórico, gracias a la tradición concebida como: “[...] la sustancia de la historia, como su sedimento, como la revelación de lo intrahistórico, de lo inconsciente de la historia [...]” (UNAMUNO, 1979, p. 26). Lo intrahistórico no es otra cosa que lo cotidiano, la vida de los subalternos, el quehacer diario de los hombres y mujeres cuyo anonimato los caracteriza.



por sua inclinação para um regime antidisciplinar, que não se evade das normas, totalmente, mas as usa a seu favor. Estas são estratégias e táticas, como o explica Michael de Certeau (1997), para dar voz aos silenciados.

O texto de Nérida Piñon se oferece sob a premissa do heterogêneo, do múltiplo e do plural. No romance, tudo se move entre o individual e o coletivo, entre a cidade e a nação, entre o real e o sonhado: o espaço produzido no romance é um espaço “entre”. É uma reconstrução da memória que persegue a simultaneidade, em consonância com o espacial. Assim como os novos meios recorrem a temas e a conteúdos de meios tradicionais, também incorporam técnicas e formas próprias das novas modalidades representacionais e artísticas. A simultaneidade do espacial invade os textos literários. A literatura evoca sempre a multimídia e seus mecanismos representacionais se deslocam constantemente: a palavra literária se põe em ação, em movimento, em imagem. A maioria dessas questões, entretanto, foi apenas mencionada em minha pesquisa de mestrado, sem serem analisadas ou aprofundadas, nem contrastadas com outros romances ou com outras obras da escritora.

As práticas memorialísticas da literatura contemporânea e a simultaneidade do visual (e do espaço) invadem os textos. A ostentação do cotidiano faz da representação um espetáculo da intimidade, um espetáculo da mesma escrita que transforma os relatos meta-escriturais e autorreferências em performance. As barreiras e os limites dos gêneros e do cânone são superados. É, definitivamente, uma grande mudança, uma espécie de transliteratura ou transnarrativa. Avaliar quais são as estratégias e os mecanismos que estão gerando essas mudanças é uma outra forma de percorrer o mapa da literatura contemporânea, a qual revela sempre uma insistência nos deslocamentos. O interesse narrativo pelo histórico se desloca para o intra-histórico; as ênfases nos procedimentos representacionais passam da escrita ao visual; as estratégias narrativas se expandem para o performático.

## **1.2 Da poética dos deslocamentos às ficções do despojo. Ou o sorriso de Eulália**

Essa poética dos deslocamentos, pensada desde *A república dos sonhos*, pode ser lida também na obra de Ana Teresa Torres, especificamente em *La escribana del viento*. Entretanto, a leitura em conjunto, dessas duas obras e dessas duas autoras, sugere outras possibilidades. Por trás dessa “poética dos deslocamentos” existe uma luta, cujo objetivo é conquistar outros territórios e cuja estratégia é, justamente, configurar novas lin-

guagens narrativas que se fundam na recuperação e na restauração das vozes femininas que, ao longo da história, têm sido silenciadas. A memória da mulher é “diferente da de Deus” (PIÑON, 2008, p. 59). E o poder é eminentemente masculino, como está na Bíblia, concentrado em Abraão. Assim, em alguns ensaios de Nélida, vamos ver como a memória da mulher passou muito tempo silenciada e à espera de acordar, até o século passado, quando surgiu, posicionando-se não só na narrativa, mas também na arte. Podemos ver, também, como esse surgimento acontece sob a premissa de que o discurso feminino contemporâneo configura, elabora e trabalha produzindo “ficções do despojo” (TORRES, 2000, p. 87-92), uma ideia “inconclusa” de Ana Teresa Torres, que se oferece como uma possível conceptualização das escritas de mulheres.

A obra de Nélida tem sido qualificada como “inaugural” embora se saiba que a autora sempre foi muito consciente de que nós não temos nada de inaugural: apenas, somos herdeiros de uma enorme cultura (PIÑON, 2008). Nélida insiste em que, apesar de seu trabalho estar forjado na língua portuguesa, ele se conecta com ancestralidades universais. Figuras míticas, bíblicas, personagens de civilizações antigas e personagens com uma memória colossal reverberam em seus textos. Não para configurar narrativas inaugurais, mas para visitar as origens e fazer um percurso que evidencie de onde viemos, qual é o nosso berço.

Nesse sentido, ao percorrer as figuras clássicas dos mitos gregos, da Bíblia e de culturas orientais, para explicar sua perspectiva ética e estética, seu compromisso artístico, deixa claro que seu caráter inaugural, longe de ser uma pretendida busca de novidade, é o resultado da incorporação, a seus textos, do nosso passado ancestral, para não deixar esquecer que pertencemos a uma linhagem que lutou, e a quem devemos este presente, que habitamos:

Aprendi, de imediato, que não era um ser inaugural, mas sim, herdeira de sucessivas civilizações tão antigas quanto a presença humana na terra. E que, para dialogar com meu próprio ofício, e não viver apenas dos restos dos mortais do meu cotidiano, convinha meditar sobre o passado, investigar a procedência das palavras e dos efeitos, aprofundar os rumos da idiosincrasia social, recolher da História o saber renovado. Sobretudo, compatibilizar as narrativas históricas com a própria arte de contar (PIÑON, 2008, p. 25).

Interessa-me, então, a partir dessa distinção entre *ser inaugural* e *recorrer ao inaugural*, observar quais são as figuras de que Nélida se serve para perfilar o que poderia ser sua *ars narrativa*, o que implica uma reflexão sobre seu ofício, uma conceituação da memória e, especificamente, da memória feminina. Também, como isso dialoga com

os traços identitários que nos levam a outra dimensão: à dimensão do fundacional, que, como explica a crítica, aparece também na obra de Torres, mas com o prefixo “neo”. Inaugural, fundacional e neofundacional são conceitos centrais para compreender as propostas dessas escritoras.

A escrita de Piñon apela a uma memória histórico-ancestral, enquanto Torres persegue uma memória voltada ao aspecto histórico-nacionalista. Ambas compartilham a convicção de que a memória reivindica nosso presente e a consciência de que tanto a história quanto a ficção são modalidades de invenção, são “simulacros”: “Mediante aos seus prodígios, de igual impulso narrativo, a ficção e a história mergulhavam na verdade e na mentira, no sagrado e no profano, rastreamos mitos, *simulacros* da gênese social” (PIÑON, 2008, p. 26, grifo meu). É por isso que o discurso feminino, ao apropriar-se das narrativas, assume um compromisso com seu presente: “não participo da concepção da literatura como ‘reino do intemporal’, no qual o escritor aparece dotado de uma condição divina que o situa acima de suas circunstâncias, penso que de algum modo todo escritor é escrito por seu tempo”<sup>31</sup> (TORRES, 1993, p. 37). Embora essa afirmação seja palpável nas narrativas das duas escritoras, ambas viajam a passados míticos e tecem uma genealogia que conecta o presente com o passado.

“A memória de Deus está na Bíblia” (PIÑON, 2008, p. 59). Essa frase inaugura um ensaio que reformula a perspectiva da história de Sara, personagem bíblica, para explicar as peripécias da memória feminina. Nélide recorre a essa memória ancestral, que destaquei, para explicar como a mulher esteve silenciada e excluída do diálogo originário entre Deus e Abraão.

Essa história fundacional serve a Piñon para explicar, partindo do mítico, como, embora a mulher não seja partícipe do diálogo, ela é depositária da memória. Apesar dos constantes apelos que ela faz para intervir no diálogo, Deus – o poder – sempre a ignora, até que ela decide tomar parte na história e, ante a infertilidade que a envergonha, e a submete ao descumprimento do destino, vale-se de sua servente para ter o filho desejado: “a partir desse artifício, elaborado pela astúcia de Sara, Abraão, entre surpreso e agradecido, obriga-se a repartir com Sara um destino profano até então rigorosamente modelado por Deus.” (PIÑON, 2008, p. 68). Sara começa a ganhar um certo “poder secreto”, ao assegurar a descendência de Abraão por meio de sua escrava, e sua esterili-

---

<sup>31</sup> “No participo de la concepción de la literatura como “reino intemporal”, en el cual el escritor aparece dotado de una condición divina que lo sitúa por encima de sus circunstancias, y pienso que de alguna manera todo escritor es escrito por su tiempo”.

dade torna-se matéria narrativa: “Pela primeira vez experimenta o direito radical de narrar para Abraão, que escuta o eco de sua voz, a ambiguidade de suas palavras” (PIÑON, 2008, p. 69). Mas, ainda assim, ela não consegue a interlocução com Deus.

Contudo, a sua astúcia sobrepasa esse apagamento: ela se disfarça, usa máscaras, pelas quais tem sido posicionada pela exegese bíblica como uma personagem “branda e flexível” (PIÑON, 2008, p. 72). Já na velhice, chega a notícia de que ela terá um filho. Ante essa revelação, Sara sorri. Para muitos, foi um sorriso de felicidade, mas, para Nélide, foi um sorriso desafiador: “Deus, porém, não crê na mulher, teima que ela riu. Sara, por sua vez, quer-Lhe advertir que, diante Dele, ela é o Outro. Também ela, graças às suas respectivas alteridades, personifica o *espetáculo narrativo*” (PIÑON, 2008, p. 77, grifo meu). Quer dizer, inevitavelmente, ao ser partícipe da história, a mulher guarda uma memória, embora não tenha a oportunidade de textualizá-la, de lhe dar um carácter narrativo. A mulher, por uma relação de oposição, exerce um carácter configurador:

Conquanto despojada da fala, sua memória persiste intacta. Aspira simplesmente a abastecer a humanidade com o seu precioso testemunho. E, enquanto aguarda a passagem dos séculos, *seu riso* ecoa como magnífica senha. E *esse riso* nem Deus pode evitar (PIÑON, 2008, p. 7, grifos meus).

A memória da mulher, segundo Nélide, nasce do “despojo”. À mulher é negada a palavra: ela é despojada do verbo. Sua memória se fundará na precariedade, a precariedade imposta da palavra. Mas, a necessidade expressiva se manifesta em outro território, escapa pelo gesto. Assim, o gesto – do sorriso, neste caso, mas que pode ser qualquer um –, se nos oferece como um meio perspicaz, através do qual a mulher, despojada da palavra, pode externar sua memória.

Ante essa impossibilidade originária de narrar sua memória, toda vez que ela emerge é assumida como uma raridade, ou uma deidade, o que provocou uma percepção, um conceito generalizado de que a memória da mulher se verbalizava sempre com uma linguagem com “abusiva presença de alusões, insinuações, sugestões, semitons, meias palavras” (PIÑON, 2008, p. 129), que a perfilava ao ser “insincero, socialmente inclinado a tergiversar, a engendrar, a compor um perfil que os gregos clássicos associaram à astúcia” (PIÑON, 2008, p. 129). Caracteriza-se, assim, a linguagem da mulher como carente, inconfiável e de escassos recursos, mas sempre repleta de ardis, de astúcias, de criatividade, de tudo que revela uma forma distinta de conceber o mundo e de

oferecer soluções narrativas aos fatos do passado, que sempre são esquecidos, – muitas vezes, voluntariamente – muitas vezes silenciados pela voz do poder.

Mas, na contemporaneidade, a fala da mulher herdeira dessa caracterização é um tanto diferente: “A memória contemporânea, porém, reabilita a mulher. Essa mulher que, ao longo da fatalidade histórica, conjurou o silêncio, compatibilizou biografia e a geografia do corpo, confiou na psique formada a duras penas, respondeu por um fado que correspondesse a sua vontade” (PIÑON, 2008, p. 139).

*Os lugares da memória* (1993), de Pierre Nora, é um texto que traz ao cenário essas observações feitas por Nélide. Ambos explicam como a memória – em oposição à história – cobra protagonismo, mas Pierre Nora tende a tensionar o vínculo entre a memória e a história, e não entre a memória feminina e a masculina. Afirma que a memória se ofusca quando aparece a história, pois a história solidifica e esquece, transforma tudo em vestígios: “[...] desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas, sim, dentro da história [...]” (NORA, 1993, p. 12). Nesse sentido, para Nora, ambos os conceitos são opostos. Por um lado, a história problematiza o passado como algo que já não existe: ela o representa, o textualiza, o interroga e elabora um discurso crítico; por outro lado, “[...] a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto [...]” (NORA, 1993, p. 12).

Essa diferenciação entre memória e história configurou uma nova forma de conceber a história, na segunda metade do século passado, mas é à memória que Nélide se refere quando fala da memória da mulher na contemporaneidade. Sobretudo, porque a história se abre para acolher, em suas moradas, formações culturais que antes pertenciam à memória: surge assim uma “história-memória”. E é a partir dessa abertura que Nora nos fala dos lugares da memória, pois, segundo ele, não há memória espontânea, é preciso ter sempre uma motivação, um lugar, que gere a lembrança: “os lugares da memória são, antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p. 12).

A história, na contemporaneidade, segundo Nora, começou a se interessar também pela memória, quando considerou que “[...] a memória verdadeira, hoje [é] abrigada no *gesto* e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo, as memórias de impregnação e os saberes reflexos e a memória transformada por sua passagem em história [...]” (NORA, 1993, p. 14). A memória é tomada pela história e precipita o surgimento dos lugares da memória. É um novo paradigma da história que surgiu a partir do interesse por si mesma – da historiografia – e, também, pelo interesse da história já não pela nação, mas pela sociedade. Assim, o passado, co-

mo a maior preocupação da história, é substituído por um interesse pelo futuro, o qual gera a proliferação de museus, bibliotecas, arquivos, panteões, cemitérios, coleções, festas, aniversários, monumentos, santuários, todos eles como o resultado tangível de uma consciência comemorativa que resguarda o passado pensando na utilidade que terá no futuro.

O conceito “lugares da memória” surge para abranger todas essas possibilidades memorialísticas e, nesse sentido, configura uma outra história, até o século passado oculta, como diz Néida, no “sorriso”, no gesto incômodo que desafia o discurso oficial. Então é o sorriso de Sara um lugar da memória? Sim e não. Nora nos diz que os lugares da memória “pertencem a dois domínios, que a tornam interessante e, também, complexa: simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobrepassando a mais abstrata elaboração” (NORA, 1993, p. 21).

O material, o simbólico e o funcional são inerentes à ideia de lugar. Assim, essas características aparecem em graus diversos nos “lugares da memória”, mas a condição peculiar de um lugar de memória, é que “a imaginação o investe de uma aura simbólica” (NORA, 1993, p. 22). Essas condições tendem a legitimar vestígios do passado que, antes, não eram aceitos. Assim, ao incluir a “mais sensível experiência” e um caráter “aurático”, posiciona o discurso estético e literário no mesmo território que o discurso histórico. Esses lugares existem e começam a ser cuidados e resguardados porque a memória não existe mais, quer dizer, precisamos desses lugares para nos lembrar do passado.

Consciente de que os lugares da memória tendem à “mais sensível experiência”, e pensando que os romances podem ser lidos a partir desse princípio, posso afirmar que os textos recorrem a lugares da memória e que eles não só apontam outras modalidades memorialísticas, mas outras formas de representação. Os romances, além de ancorados no estreitamente mimético e representacional, perseguem e apostam em novas experiências interpretativas, motivadas por sua intencionalidade de conectar o presente com o passado. Recorrendo a uma linguagem inédita e atemporal, como é o gesto da e na escrita, as autoras reelaboram uma narrativa do passado a partir de um rastro, ficcionalizam o despojo e, como fala Torres, reconhecem as identidades precarizadas. Ao assumir essa precariedade, para tentar restaurar as histórias, as autoras se valem tanto de uma sofisticada astúcia, quanto da instauração de um litígio instigante e questionador.

A mimese requer um processo de leitura interpretativa. A leitura dos romances não só exige esse ato interpretativo, como também evoca um posicionamento com os dramas políticos contemporâneos. Em consequência, encaminham a leitura para territórios do sentir e da experiência vital atual. A ênfase no presente, feita pelos romances, é inegável. As ditaduras e as formas de poder atuais, que sempre acarretam violações dos direitos humanos, liberdade de expressão, problemas ideológicos e de gênero, são assuntos vivos da atualidade, não só da Venezuela e do Brasil, como também do mundo inteiro. Esses problemas, ao serem elaborados esteticamente nos romances, propiciam, ao leitor contemporâneo, a conexão do passado com o presente. Aqui, a ideia de “sensível experiência” condiciona minha leitura dos romances, uma vez que os acontecimentos resgatados do passado tendem a oferecer novas formas de experimentar o presente, novas estruturas do sentir. Eles visam também a uma “produção da presença” (GUMBRECH, 2010). Assim, a noção de “espaços da memória” dialoga com a ideia de “experiência sensível” e esse diálogo pode ser feito através da “produção da presença”. Essa problemática será desenvolvida nos próximos capítulos e, por enquanto, me ocuparei do assunto da memória.

Todas estas afirmações e questionamentos exigem um aprofundamento do conceito de memória. É necessário percorrer outras propostas teóricas que abordam, com mais clareza, a memória e seus avatares. “Lugares da memória” é um conceito produtivo, porém questionável, porquanto uma das afirmações mais enfáticas de Nora é que a memória não existe mais. Apesar de ele reformular a ideia de memória, ainda subjaz na sua proposta um predomínio da ideia de história, e é por isso que penso que o sorriso da Sara é algo mais do que só um lugar da memória. Além disso, a “experiência”, como conceito, também pode ter diversas entradas e relações com outras conceptualizações da memória, as quais, geralmente, partem de uma metáfora da memória: memória como escrita, memória como caixa, memória como imagem (ASSMANN, 2011).

Pensando nos romances, temos que neles surgem narradoras, como Nélide e Ana Teresa, como Breta e Catalina, como Ana Ventura e como Eulália, que são “filhas da imaginação” (PIÑON, 2008, p. 138) e falam, pensam, escrevem, descrevem, lembram, textualizam e gesticulam por meio de “uma linguagem que, sem descuidar da arqueologia da memória, expressa-se” (PIÑON, 2008, p. 138) em uma semântica original, com uma forma também original, ao trazer consigo uma “representação teatral” da mulher como narradora, autora, atriz, atuando pelo exercício da memória e do verbo, do corpo e do gesto.

A personagem Eulália, de *A república...*, é justamente esse sujeito da memória que, ainda sem fazer uso, à vontade, do verbo, narra a história de sua família, recopilando, em caixas, um conjunto de objetos que constituem as memórias de cada um de seus filhos. Ela, ao ser uma mulher cuja espiritualidade se fundamenta na fé cristã, afirma que só Deus pode narrar. Por isso, a caixa que lhe pertence, onde se supõe que estariam suas memórias, e que é aberta só após seu velório, tem unicamente uma folha em branco: “Tal pobreza, além de defender um despojo absoluto, insinuando que não havia muito que narrar sobre o humano, uma vez serem todos inábeis na arte do *racconto* de histórias” (PIÑON, 2008, p. 143).

Essa afirmação, de que só Deus pode narrar, faz com que o despojo seja aceito por Eulália, que não oferece resistência ao despojo da palavra: “Chegou a minha hora, Odete. Deus sempre me falou por meio de murmúrios. Para só eu ouvir, *disse, com tênue sorriso*” (PIÑON, 1984, p. 16, grifo meu). Assim como Sara, ela sorri porque sabe que também pode narrar, no sentido de oferecer ao outro uma história. Ela é dona de sua história e, também, da história de sua família. Ela narra com os objetos e garante a transmissão das narrativas quando lega, a cada filho, uma caixa com seus tesouros. Eulália garante a “sobrevivência” de sua própria história quando outorga, a Odete, sua “fiel escudeira”, a pulseira que representa o compromisso de seu casamento com Madruga.

Seu vínculo com Madruga também é um condicionamento da sua memória. Com sua morte, ela também tensiona essa relação, põe em desequilíbrio a narrativa de Madruga, que sempre acreditou que tanto Eulália quanto seu amigo Venâncio eram depositários de grande parte de sua memória. Essa crença sempre fez com que Madruga os liderasse: ele impunha comportamentos, compromissos dos quais eles, às vezes, fugiam sutilmente, mas Madruga sempre quis se impor, inclusive no momento da morte: “—Não quero que morra, Eulália. Ouviu, não quero, descontrolou-se, a voz embargada” (PIÑON, 1984, p. 17). Ante esse desejo que, pelo caráter de Madruga, se pode traduzir numa exigência, Eulália se comunica de novo com sua língua original:

Eulália devolveu-lhe *o sorriso* com que o premiava há mais de cinquenta anos. *O sorriso* que ele viu esmaecer com os anos e as rugas. Não tinha a formosura de outrora. Exibia agora uma dentadura brilhante e nociva, inimiga da memória que conservava dela, desde Sobreira (PIÑON, 1984, p. 17, grifo meu).



O que lhe quer dizer com o sorriso? O sorriso da Eulália é anacrônico,<sup>32</sup> é o mesmo de cinquenta anos atrás, é um sorriso que encerra a história de vida dos dois, mas, ao mesmo tempo, é um sorriso desgastado, que precisou de uma restauração, uma renovação, uma atualização. Só agora, na velhice, esse sorriso é compreendido por Madruga que, por isso, não o reconhece, por isso acha que a dentadura com que o sorriso foi renovado é “brilhante e nociva”, porque sabe que esse sorriso encerra as memórias de ambos. O desespero de Madruga se dá por que ele é consciente de que não tem o controle desse gesto: “Então, além da morte, preciso enfrentar seus dentes mentirosos, o sorriso certamente roubado de algum morto? E para onde foi seu sorriso? Confesse, Eulália, para eu ir lá buscar” (PIÑON, 1984, p. 17). No meio da crise por perder o controle da vida, da memória e da narrativa, Madruga continua suas exigências e a sua insistência em retomá-lo, por solicitar de Eulália atos e compromissos que ela não está disposta a assumir: “– Não nos deixe Eulália. Não se esqueça de nosso trato. De você me enterrar. Ser minha viúva, chorar por mim e não eu por você, *sem perceber o delicado sorriso de Eulália, descrente de um trato jamais firmado*” (PIÑON, 1984, p. 18, grifo meu). Esse sorriso roubado é um gesto herdado, mas, também, é um gesto citado, como explica Jameson (2013), em relação ao teatro de Brecht: o ator tem que fazer citável o gesto, assunto que será explicado detalhadamente no quarto capítulo.

A morte de Eulália é o que desestabiliza a existência de Madruga: “Eulália começou a morrer na terça-feira” (PIÑON, 1984, p. 7). A frase de abertura do romance é a morte dela, o que faz com que seja compreendida como a ancoragem da narrativa, pois o romance acontece nos sete dias de agonia de Eulália. Durante esse período, a família se reúne a esperar a sua morte e a lembrar suas vidas, que são as vidas de todos os brasileiros. Mas, além da morte, o que perturba e desespera o senhor Madruga, o depositário e executor do poder, é o sorriso de Eulália. Esse sorriso lhe revela que ele não possui o controle sobre suas memórias, e lhe demonstra, também, que as memórias podem ser sintetizadas em um gesto. E, nisso, Eulália é especialista, pois ao ser sempre despojada da palavra, tornou-se uma grande “gestualizadora”.

Mas não é só o despojo da palavra o que deixa os personagens de *A república...* sem narrativa verbal: é o despojo mesmo até de seus sonhos, o que os leva a substituir a narração de suas histórias por um gesto. Eis aqui uma cena, não um diálogo, entre o tio

---

<sup>32</sup> A palavra “anacrônica” será sendo usada, ao longo deste texto, segundo o pensamento do George Didi-Huberman.

Justo e Madruga, que financiou a viagem de seu sobrinho, deixando-lhe como herança a vontade e o compromisso de fazer a América:

Justo observa o sobrinho empunhando a espada e a ilusão ao mesmo tempo. Com dificuldade de explicar-lhe uma América traçada pelo depoimento dos fracassados. Aqueles homens chegavam à Galiza com um *sorriso pétreo* na cara. Nenhum deles sabendo definir exatamente os sentimentos que macularam sua viagem de volta (PIÑON, 1984, p. 30, grifos meus).

Assim, o inenarrável não tem mais opção senão emergir, como memória, em uma formação corporal, gestual. Um meio não verbal, mas imagético, perceptível, teatralizado. Acontece também isso – mas conjugado com a verbalização – com as outras narradoras, com Breta, de *A república...* e com Catalina, de *La escribana del viento*. Elas, ao reconhecer-se e assumir-se como “filhas da palavra”, iniciam o litígio da e pela narração, mas, ao herdar a gestualidade como possibilidade narrativa, alternam palavra e gesto, palavra e posse, palavra e sorriso. Nélide explica que a mulher: “Na condição de cartógrafa, timoneira, dona-de-casa, eventualmente chefe de estado, abandonou a servidão e vislumbra o porvir. E avança, embora tenha muito a caminhar. Sua voz, que reverbera, fala agora com Deus e os homens, com o próprio destino” (PIÑON, 2008, p. 282). Essa fala empoderada da mulher contemporânea se constrói ainda como “ficções do despojo”. São narrativas que nascem da precariedade, que instauram um litígio para reclamar e impor sua própria história, a partir de uma linguagem ardilosa, sagaz e que não é, necessariamente, verbal, ou que parte do verbal para criar imagens, gestos, cenas, visualidades, montagens.

### 1.3 As ficções do despojo e as memórias. Ou as epígrafes da escritã

A matéria da memória contemporânea, diz Ana Teresa Torres, está condicionada pelo midiático e o tecnológico. Em outras palavras, pela “simultaneidade do tempo e a instantaneidade dos acontecimentos [que gera uma] outra forma de situarmos, de pensar e de sentir” (TORRES, 2000, p. 84).<sup>33</sup> Isso representa um grande desafio para o romancista contemporâneo. O problema do tempo é fundamental no romance, Torres se pergunta: “Qual é o efeito dessa maneira de transcorrer do tempo? Em outras palavras, qual

---

<sup>33</sup> “simultaneidad del tempo e instantaneidad de los acontecimientos, otra forma de situarnos, de pensar y de sentir”

é o efeito que me interessa como escritora? É um efeito do despojo” (TORRES, 2000, p. 85).<sup>34</sup>

No caso de Torres, a evocação do passado colonial e, de maneira específica, dos acontecimentos em torno do abuso de poder, exercido por uma figura eclesiástica, sobre uma adolescente e sua família, o que os obriga a fugir, carrega o romance de uma intensa ênfase pelo passado. No caso de Piñon, uma viagem pelo Brasil do século XX, a partir da perspectiva de um imigrante que não pode deixar de lembrar sua Sobreira natal, e sua neta – que se interroga constantemente sobre o que é o Brasil –, nos mostra como os esforços do passado não deram, segundo eles, os melhores resultados. Ambos os romances têm, na base de sua configuração, uma ausência, uma falta, uma precariedade e, ao mesmo tempo, uma decepção e uma inconformidade.

A ideia de nação figura na história da literatura latino-americana como matéria recorrente. As literaturas nacionais dão conta de como cada país foi representado nas suas letras, para configurar uma “sólida unidade identitária” que os diferenciase de seus vizinhos e do resto do mundo, sem importar que muitas das identidades que constituíam o corpo social desses países não estavam nem incorporadas nem representadas. Porém, nas últimas décadas, assistimos à proliferação de romances que se constroem com “palavras nômades” e cujo nacionalismo naufraga nas águas da globalização: “no mapa dos referentes identitários da América Latina têm-se apagado as fronteiras” (AINSA, 2010, p. 55).<sup>35</sup> Nos casos de Piñon e Torres, o interesse pelo passado e pela pátria não é exatamente aquele do sujeito que foi deslocado ou exilado; é, ao contrário, um interesse de quem, em seu próprio espaço e em seu próprio território, sente uma ausência, uma falta. A ideia de nação sobrevive nestes romances, mas de um jeito diferente: é desejada como algo que nos pertenceu e do qual fomos despojados? Ou talvez seja algo que nunca se teve? Segundo o discurso de Torres e de Piñon, o sujeito feminino tem que inventar, criar sua própria narrativa e, nessa criação, vai inventar seu espaço, sua pátria – ou sua “mátria”. Assim, esses romances projetam uma ideia de nação que já não tem, como princípio, o objetivo ser uma unidade que iguale e unifique, mas que “complete” a História, ao revelar uma perspectiva que não tinha sido textualizada, visibilizada.

---

<sup>34</sup> ¿Cuál es el efecto de esa manera de transcurrir el tiempo? En otras palabras ¿Cuál es el efecto que me interesa como escritora? Es un efecto de despojo.

<sup>35</sup> “en el mapa de los referentes identitarios de América Latina se han borrado las fronteras”

*A república dos sonhos* e *La escribana del viento* são romances questionadores. Revisitam o passado à procura de elementos que, outrora, permitiram delinear a unidade identitária, para criticá-la e nos revelar uma outra face do passado. Esses elementos estão presentes como vestígios, como restos, como ruínas do nacional, mas ainda existentes no presente. Conscientes de que identificar o que nos unifica é um objetivo fracassado, as autoras insistem em mostrar que, na pluralidade do presente, o passado também se multiplica.

Os romances usam diversas estratégias memorialísticas para contar histórias de filiação que atravessam várias gerações. As narrativas destas escritoras se oferecem como um universo de recortes e de fragmentos enunciados por diversas vozes, mas registrados na escrita, por meio do trabalho de uma “escrivã”: Breta, no caso de *A república...*, e Ana Ventura, no caso de *La escribana del viento*. Os interesses das escritoras vão da apropriação e textualização de experiências até uma reelaboração e organização das memórias dos outros, recorrendo a diversas modalidades textuais, cartas, diários, retratos, testemunhos, documentos históricos, objetos. Remetem às ruínas do passado e possibilitam a instauração, através da escrita, de “espaços de recordação” (ASSMANN, 2011). Essas narrativas dialogam com os dramas políticos da contemporaneidade, nos oferecem a possibilidade de ler o presente a partir de uma visão retrospectiva, para evidenciar um vínculo memorial, uma herança, um vestígio, um rastro.

Esta caracterização dos romances e da obra das autoras alterna entre essas duas esferas: o mítico e o atual, a história contemporânea e as origens das formações identitárias. Esta alternância, longe de ser um paradoxo ou uma contradição, é uma estratégia que põe, em uma relação complementar, “dois modos de recordação” (ASSMANN, 2011). Essa complementação gera também a criação de *lugares da memória*, que se tornam ou se ampliam em *espaços de recordação*. Estas afirmações requerem um percurso detalhado pela noção de memória, com o qual pretendo estabelecer as bases para compreender como a memória funciona nos romances, e, também, como a memória é assumida na contemporaneidade. A oposição entre diferentes modos de recordação e seus distintos detalhes são apenas a ponta do iceberg, o que implica pensar na memória como aspecto caracterizador das ficções do despojo.

Nos estudos culturais, na filosofia e na crítica literária, a memória tem produzido um oceano discursivo, no qual, muitas vezes, é difícil encontrar o litoral. A memória tem a ver com a identidade, com a imagem, com o espaço, com questões étnicas, raciais

e de gênero, com política, com as artes visuais, enfim, a memória tem a ver com todo o saber humanístico.

Aleida Assmann toma posição neste debate e, refutando o argumento de Nora, que afirma que a memória que desapareceu é aquela que se guarda “decorando” tudo, como a personagem de Borges, em “Funes, o memorioso”. Em contraposição a essa memória como *Ars*, ainda sobrevive a memória como *Vis*, a memória como potência – definições que serão explicadas com detalhe mais à frente. Assim, em *Espaços de recordação* (2011), Assmann constrói um panorama dos distintos sentidos e conceptualizações da memória. Compreender o fenômeno da memória implica, segundo Assmann, falar de tradições. Entre elas, a oposição entre memória como arte e memória como potência ou a tradição mnemotécnica e o discurso de identidade. Falar de memória implica as “perspectivas”: memórias cultural, coletiva e individual. E, também, falar das “mídias” da memória, como textos, imagens e lugares, bem como dos discursos: literatura, história, arte, psicologia etc.

A estrutura do livro de Assmann me permite organizar o modo de ver os romances. Em primeiro lugar, afirmar que a tradição, na qual se inscrevem os romances de Piñon e Torres, é uma tradição memorialística do discurso de identidade parece-me problemático, uma vez que vemos a noção de identidade como plural, múltipla, diversa e “transversal” (COUTINHO, 2011). É possível, sim, afirmar que ambas as autoras querem construir e provocar um processo de identificação próximo da empatia, projetando um universo e uma problemática social, política e de poder, com a qual se abrem conexões do presente com o passado – alegóricas? atemporais? –, ao mesmo tempo gestuais e visuais, textuais e narrativas.

Em segundo lugar, embora a perspectiva seja individual, no sentido de que são recordações e lembranças das personagens, os textos têm uma ancoragem espaço-temporal. Convertem-se em arquivos culturais que resguardam o passado de uma comunidade, do “povo” e da sua “nua vida” (AGAMBEM, 2001), por se ocuparem dos “fracassados”, dos excluídos, da legião dos vencidos, como diz Nélide. Por último, os romances destas escritoras são textos que expandem seus espaços para o teatral e para a imagem, são meios que recorrem a outros meios e que reformulam escritas, ampliando sua especificidade para outras práticas artísticas, trazendo, para o texto, a oportunidade de gerar uma multiplicidade de percepções que intensificam a sua interpretação.

Retomando o tema da memória como *Ars*, ela se vincula à tradição da retórica e é de fato uma forma de armazenamento (*input*). Opõe-se à memória como processo de recordação (*output*):

Diferente ao ato de decorar, o ato de lembrar não é deliberado: ou se recorda ou não se recorda. [...] muitas propostas de diferenciação conceitual entre ‘memória’ e ‘recordação’ [equiparam] ‘memórias’ com ‘coisas pensadas’ – ou seja, conhecimentos – e “[...] ‘recordação’ com ‘experiências pessoais’” (ASSMANN, 2011, p. 33).

As lembranças estão submetidas a um processo de deslocamento, de deformação, de distorção, de revalorização e renovação daquilo que é lembrado. Elas, inevitavelmente, podem ser manipuladas. A ideia de potência faz pensar a memória como uma força que interage com as esferas de coesão entre grupos e que é partícipe na configuração e organização das lembranças:

Essa energia pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém, ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças (ASSMANN, 2011, p. 34).

Destarte, a memória, como potência, é equiparada à noção de identidade. Assmann assume a identidade como uma apropriação e configuração da própria história, elaborada em discursos com uma intenção e um modo político. Esta postura lhe permite demonstrar solidamente o importante nexos entre a identidade e as recordações, o qual tem muito a ver com a monumentalização da história, porque ela é “a densificação e intensificação estética de acontecimentos em figuras eficazes para a recordação” (ASSMANN, 2011, p. 86). Por exemplo, um sorriso, que pode ser o de Sara, ou o de Eulália, ou aquele dos migrantes que retornam sem saber o que falar e terminam sorrindo também. Assim, a potência se vincula ao inesquecível, por estar sempre associada àquilo que está emotivamente carregado. Ela tem a possibilidade de criar imagens emotivas como as fórmulas do *pathos* exploradas por Abi Warburg, em seu *Atlas Mnemosyne* (2012), e reinterpretadas por Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente* (2013). A memória como potência também incide na hora de estabelecer aquela disputa que caracteriza as ficções do despojo. A memória como potência é a base da argumentação que sustenta os romances e, como acabei de explicar, ela surge como uma estratégia gestual.

Caminhamos, assim, para uma bifurcação dos modos de recordação propostos por Assmann. Às dicotomias história/memória, memória como *Ars*/memória como *Vis*, Assmann incorpora também a oposição entre história habitada e história inabitada. A

história e a memória são dois modos de recordação que não se excluem. Para demonstrar isso, Assmann faz um percurso pelas distintas propostas teóricas que debatem entre a história e a memória. Ela diz, citando *As considerações intempestivas*, de Nietzsche, que o excesso de memória pode ser prejudicial para a compreensão e a capacidade de projeção para o futuro e para a compreensão do presente “da vida”. A história perde, desse modo, a capacidade de contribuir para elaborar a resposta da pergunta “quem somos?” E, em consequência, não acrescenta para configurar uma autoimagem da cultura. Depois, Assmann faz uma leitura detalhada da proposta de Maurice Halbwachs, sobre *A memória coletiva e a memória individual* (1990), e retoma algumas questões sobre Pierre Nora. Tendo as ideias destes pensadores como base, Assmann afirma que é conveniente e produtivo, para o discurso crítico, assumir uma postura aberta, que faça a distinção entre uma “memória habitada” e uma “memória inabitada”. Também podemos pensar, nessas formas, como modos de recordação complementares.

Quando Assmann fala de “memória habitada”, refere-se àquelas formações discursivas que têm um portador que estabelece um vínculo entre o passado, presente e futuro e que se utiliza de um modo seletivo, alternando entre o esquecimento e a recordação. Tudo isso lhe permite perfilar os valores identitários e normas de ação, uma memória habitada, posso acrescentar, a partir da minha leitura da personagem Eulália, que é uma memória que tem vida e lugar, que tem corpo e cara. E os usa, pois gesticula.

Assmann se refere à “memória inabitada” como aquela que não se circunscreve a um portador específico, e cujo foco principal é o passado. Por isso, ela separa radicalmente o presente, o passado e o futuro, dá prioridade a pesquisar sobre a verdade, suspende valores e normas (ASSMANN, 2011, p. 146). Em síntese, a “memória habitada”, implica um uso, uma atividade, uma reiteração, e um repertório de formações que tem sido transmitido de geração em geração e que tem perdurado no tempo. Enfim, é a “experiência”. Por outro lado, a “memória inabitada” é aquela que se localiza mais próxima da História como disciplina científica, objetiva, que registra os acontecimentos, os fatos, e os solidifica no passado, que institucionaliza e tenta legitimar, mas esses fatos e acontecimentos sempre afetam o fluxo e a produção da experiência.

Em outras palavras, essas duas modalidades de recordação são bem diferenciadas, mas se complementam: “Por isso é que gostaria de sugerir a fixação de história e memória como dois modos da recordação, que não precisam excluir-se nem recalcar-se mutuamente” (ASSMANN, 2011, p. 46). Essa articulação e complementação das formas de memória se consolidam no discurso literário, nos romances das escritoras Nélida

Piñon e Ana Teresa Torres. Elas alternam e combinam aspectos do passado que se encaixam em cada tipo de memória para articular a montagem de seus romances. No caso de *A república...*, temos personagens como Eulália que, como já expliquei, recorre sempre a um modo de recordação próximo da memória habitada. Mas, também, temos outras personagens, como Venâncio, o amigo de Madruga, que dedica sua vida a conhecer o Brasil através dos livros. Ele entretence os dois modos de recordação. “[P]ara ele o tempo parecia agora bailar. Ora adiantando-se, ora lançando Eulália e ele para épocas distantes” (PIÑON, 1984, p. 444). Épocas conhecidas somente graças a sua assídua leitura: “não é verdade que Venâncio perdeu a metade da existência na Biblioteca Nacional? (PIÑON, 1984, p. 472). Conhecedor ambicioso da história inabitada que “de tanto lidar com livros históricos [...] perdeu a capacidade de lidar com fatos presentes” (PIÑON, 1984, p. 333). Venâncio, além disso, “para sobreviver à guerra civil e aos dramas pessoais, recorrera ao diário” (PIÑON, 1984, p. 651). Uma das passagens mais elaboradas do romance de Nélide é esse diário. Nele, Venâncio se reporta à obra do pintor Johann Moritz Rugendas, com suas cenas do Brasil colonial, estabelecendo com ele uma relação imagética que analisarei no capítulo três.

A perspectiva da história inabitada, exposta por Venâncio, se complementa com outras recordações “habitadas”, em que a experiência é o eixo da narração, o eixo da memória. Assim, tem-se um episódio inteiro sobre a primeira viagem de Breta a Sobreira. É uma aventura infantil, cheia das impressões e das surpresas de habitar, pela primeira vez, a terra de seus ancestrais, conhecida apenas pelos relatos do Avô Madruga e da Avó Eulália, que repetem as histórias orais de seus pais – Xan e Dom Miguel, respectivamente. Nessa viagem, por acidente, a pequena Breta e dois amigos, vizinhos de Sobreira, deixam escapar um bode, que morre afogado no rio. Isso desata a fúria de seu dono, um madrilenho que morava lá, em Sobreira. Ninguém sabe que foram as crianças, mas Breta, medrosa, conta para seu avô. Madruga resolve desafiar a ira do madrilenho: devolve-lhe um animal melhor do que ele tinha, mas com a condição de nunca mais ir à taberna – sua presença lá era sumamente incômoda para os habitantes de Sobreira, pelo fato de ser madrilenho. O episódio finaliza com a cena em que todos esperam a hora em que o madrilenho costumava entrar na cantina:

–Tirem este relógio daqui, já não precisamos mais dele [...] convencido afinal de que Sobreira vencera o tempo e derrotara o madrilenho.

–Não se preocupe, Fermín. A única coisa que importa neste episódio é que vencemos a meseta castelhana. Agimos como se fôs-



semos o herético Prisciliano e seus adoradores. E nem por isso fomos queimados vivos [...] (PIÑON, 1984, p. 180).

Assim, a vitória contra o madrilenho foi sentida como uma vitória contra a hegemonia de Madri. Ainda mais, essa viagem de Breta, para Sobreira, é uma reconquista das origens, e também uma revelação contra seus colonizadores. Uma luta em que a criança, pela astúcia “brasileira” do avô, sai vitoriosa. É uma forma alegórica de mostrar, de certa forma, uma tensão na dialética do colonizador–colonizado. A história habitada atravessa a história inabitada, apropria-se dela e estabelece, de uma forma alegórica, um diálogo consolidado.

Esta complementação entre a história habitada e a história inabitada, no caso de *La escribana del viento*, se evidencia com a alternância de documentos “históricos”, e, também, “jurídicos”, do conflito entre o Bispo Mauro del Toro e a família de Catalina de Campos, a jovem acusada de incesto e aborto. Esses “documentos oficiais”, extraídos do arquivo, se intercalam com a “*larga carta*” que Catalina de Campos dita a Ana Ventura, contando as peripécias de sua “experiência”, da sua vida, da sua perspectiva do conflito.

Um outro aspecto da memória e da história, como modos complementares de recordação, é a funcionalidade de uma e o caráter cumulativo da outra. A memória é funcional: ela desempenha um papel no comportamento humano e no funcionamento coletivo, pois a história só acumula o saber do passado. Assim a “memória funcional” desempenha a tarefa de legitimar ou deslegitimar. A história como “memória cumulativa” só é legítima com um uso político, sempre à disposição das estruturas de poder. Assim, o caminho da memória nos leva a falar da sua materialização e da sua midialidade:

Existem estreitas correlações entre as *mídia* e as metáforas da memória. Pois as imagens que foram encontradas por filósofos, cientistas e artistas para os processos da recordação e do esquecimento seguem, cada qual, os sistemas materiais dominantes de anotação e as tecnologias de armazenamento (ASSMANN, 2011, p. 161).

Desde a Antiguidade, a escrita, a tabuleta de argila, os palimpsestos e o livro são suportes materiais da memória. É comum o uso desses suportes para construir um campo metafórico, que evoque o ato de lembrar e de resguardar a memória. A problemática da metáfora da escrita, como memória, é ampliada, ainda mais, com a aparição da fotografia. Assim, como a escrita foi uma metáfora produtiva da memória, a fotografia, por sua “fidelidade ao referente”, e sua relação com o tempo, consolida-se como a metáfora

da memória mais arraigada na cultura contemporânea. Isso, para meu trabalho, tem grande importância, porquanto a fotografia congela e resguarda o gesto.

Nesse sentido, este debate entre as multiplicidades da memória e a incorporação de diversas mídias me leva de novo a refletir sobre como isso dialoga com as ficções do despojo, o que me faz pensar que elas têm um anverso e um reverso.

As ficções do despojo têm uma marca – discursiva, textual – que mostra o empoderamento recente, com o qual os textos se politizam ao empreender um litígio dentro da ficção, que reivindica aquilo que foi despojado dos sujeitos enunciadore. Não com nostalgia, mas como uma “constatação da carência como sujeito simbólico, na qual se reconhece a precariedade dos outros” (TORRES, 2000, p. 88). É também um efeito que dialoga com os mecanismos de representação do tempo dos meios visuais contemporâneos, cinema e televisão, segundo as ideias de Torres, nos anos 1990, mas que se expande para as novas tecnologias da informação, atravessadas pela imagem. Elas, em algumas de suas produções, como os informativos e os telejornais, “têm sido substitutos do discurso histórico” (TORRES, 2000, p. 91). Em outras palavras, a velocidade dos acontecimentos apresentados e a simultaneidade de narrativas dessemelhantes, trágicas e cômicas, deixam o espectador com a sensação de não ter certeza do que está acontecendo, deixam-no “despojado” de informação, despojado de um sentir, mas não ignorante. Assim, o trabalho do romancista, segundo Torres, é justamente esse: posicionar-se ante essa memória furada, erodida, para pensar a história, entendida como um “tecido social que atravessa a reprodução e a criação cotidiana da vida que acontece todos os dias” (TORRES, 2000, p. 87).<sup>36</sup> Ante essa memória em construção, submetida à incessante reverberação da informação, fundada em imagens, o romancista termina “situando-se como testemunha angustiada de um desmoronamento sistemático, como se temesse a perda não do ocorrido, pois isso pertence ao passado, mas do mesmo presente despojado” (TORRES, 2000, p. 91).<sup>37</sup>

Como se apresenta, concretamente, essa ficção do despojo, nos romances ora em análise? A memória é chave nestas ficções do despojo, mas é uma memória que se preocupa com o presente, como já expliquei, com base em algumas personagens de *A re-*

---

<sup>36</sup> La Historia es ese tejido social que atraviesa la reproducción y creación cotidiana de la vida que ocurre todos los días.

<sup>37</sup> “El novelista se sitúa como el testigo angustiado de un desmoronamiento semántico, como si temiera la pérdida, no de lo ocurrido que pertenece al pasado, sino, precisamente, del mismo presente despojado.”

*pública dos sonhos*. Então, como lida Torres com essa incessante produção e reprodução do presente?

Falar de uma narrativa do despojo, ou de uma escrita do despojo, traz uma reflexão sobre o que é próprio e o que é alheio. *La escribana del viento*, ao iniciar com um conjunto de epígrafes, com o título “considerações sobre a pertença”, encaminha sua leitura para esse efeito que Torres quer gerar, um efeito do despojo, um efeito que nos interroga, e, neste caso, nos questiona sobre o que nos pertence. Torres, ao inaugurar seu romance com essas reflexões, dá conta de uma estratégia para desacelerar a velocidade e a vertigem que gera a superprodução de sentido, que acontece na história atual venezuelana. Embora Torres construa uma narrativa localizada e documentada no século XVII, ela evoca os modos como o poder é exercido na Venezuela contemporânea.

Essa evocação, entre outras estratégias, é desenvolvida a partir das epígrafes com os quais inaugura os capítulos do romance intitulados “La pasión de Catalina de Campos”. Cada epígrafe interrompe a narrativa e segmenta a pergunta inicial – o que me pertence? – escondida no título “Considerações sobre a pertença”.

O primeiro questionamento surge em torno ao lugar da escrita: “O mundo escrito gira sempre ao redor da mão que escreve, do lugar no qual escreve: onde você está, está o centro do universo” (TORRES, 2013, p. 10). De quem é a mão de quem escreve? E o que é o escrito? A primeira epígrafe estabelece uma relação multidireccional. Por um lado, condiciona a primeira parte do romance, que é o momento e o contexto em que Catalina, personagem central do romance, decide escrever uma carta e começa a ditar a Ana Ventura, que vai ser sua escritã. O lugar onde escreve é a precária cidade de Coro, do século XVII, sob a sombra de um Cují (TORRES, 2013, p. 11).

E a epígrafe inaugura não só essa primeira parte, mas todo o romance. Nesse sentido, essa mão de quem escreve também pode ser a mão de Ana Teresa Torres, a escritora do século XXI, fazendo desse tempo e desse espaço o centro do universo ficcional. Esta é uma engenhosa forma de advertir que a história que vamos ler é uma história simultânea, uma história que é a de Ana Ventura, mas que também pode ser a de Ana Teresa Torres. Uma história que se repete, se reflete e se reitera, como o nome mesmo – Ana, da escritã, e o nome Ana, da autora –, que no final do romance oferecerá seu próprio testemunho de reconstrução da história. Assim, o “mundo escrito” por Ana Ventura, no século XVII, descrevendo o abuso de poder do Bispo Mauro del Toro, se conecta com o abuso de poder do governo totalitário de inícios do século XXI venezuelano, que é o “centro do universo” de Ana Teresa Torres. Em ambos os casos, como

expliquei, o abuso de poder é central para a experiência tanto da autora quanto da personagem. Embora Torres explique que ela, como pessoa, não tenha sido atacada pelo regime, o fato de viver na Venezuela a expõe a uma situação de vulnerabilidade. Esta é a situação na qual se encontram também centenas de migrantes venezuelanos afetados pela crise socioeconômica da Venezuela e que nos leva – questão à qual voltarei – às seguintes duas epígrafes.

“Não deveria arrancar-se as pessoas de sua terra ou país, não à força. As pessoas ficam doloridas, a terra fica dolorida” (TORRES, 2013, p. 10).<sup>38</sup> Se a primeira epígrafe remete, tangencialmente, à figura do escritor, e constrói uma entrada para repensar o romance a partir das escritas de si – como o exponho no capítulo dois –, esta segunda epígrafe leva o romance para o território das narrativas de deslocamento, o exílio, a migração, a fuga. A história de Catalina é a história de uma fugitiva. Ela é acusada de cometer incesto com um de seus irmãos e, também, de aborto. Essas acusações parecem ser desculpas do bispo, para vingar-se da família que não lhe permitiu apropriar-se ilegitimamente de seus bens, pretensões que exercia encobrendo-se em seus títulos eclesiais. Diante dessas acusações e após estar aprisionada, de forma desumana, esperando uma sentença que nunca chegaria, Catalina decide fugir. Essa fuga é uma forma de tomar a justiça em suas mãos, o que se traduz, como quase todos os deslocamentos, na procura de melhores condições de vida. Mas, ao partir, Caracas fica destruída, tanto por causa do terremoto acontecido em 1643, e descrito com perícia no romance, quanto pelas ações inescrupulosas do Bispo del Toro. Ana vai passar sua vida em Coro, entre a pobreza, a indigência e a precariedade: como diz a epígrafe, a terra fica dolorida, as pessoas ficam doloridas.

Assim como a primeira epígrafe, a segunda também é multitemporal: a terra dolorida não só é a Caracas do século XVII, mas também a Venezuela, produto da “revolução bolivariana”, e as pessoas não são apenas Catalina, a personagem, são os migrantes que têm saído do país, nos últimos dez anos. Pessoas e personagens que são errantes: “Meu Deus, tem piedade do errante, pois no errante está a dor”<sup>39</sup> – terceira das epígrafes –. Muitos deles, embora tenham a sorte de melhores condições de vida, vivem na dor de

---

<sup>38</sup> No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza.  
La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida. Juan Gelman

<sup>39</sup> “Dios mío, ten piedad del errante,  
pues en lo errante está el dolor. Heberto Padilla”.

ter deixado um lar, um universo afetivo. Outros experimentam o estrangeirismo em suas piores versões.

Em ambos os casos, “O exilado rejeita as pátrias. Se afasta das cisões. Se encaminha para o instante”<sup>40</sup> – a quarta das epígrafes –. Em ambos os casos, gera-se uma consciência de que a pátria é uma utopia inalcançável que, se em algum momento se teve a certeza de possuí-la, a sua condição de exilado já não lhe permite assumi-la como própria e, por isso a rejeita, afastando-se também daquilo que o pode dividir. “Se afasta das cisões” indica que se reconhece como despojado e se situa no instante, no presente. Essa epígrafe é um verso de Rafael Cadenas, cujo sentido sintetiza, em grande parte, essas ficções do despojo, por negar rotundamente uma possibilidade de nostalgia e por insistir na ausência. Verbaliza o pensamento da personagem Catalina, quando decide – primeira decisão de sua vida – não voltar a Caracas e ficar em Coro, carregada de ausências: sem bens, sem dinheiro, sem família.

Uma ausência ou uma falta que é diferente quando se é mulher. Assim, não podia faltar uma epígrafe que fizesse referência ao contraste entre a experiência feminina e a masculina: “A viagem do menino é voltar à terra natal, a nostalgia que faz do homem um ser que tende a voltar ao ponto de partida e morrer ali. A viagem da menina é mais longe, ao desconhecido, ao inventar” (TORRES, 2013, p. 10).<sup>41</sup> A viagem do menino é a viagem de volta a casa, como a de Ulisses: é um caminhar sobre as pegadas já deixadas, alguma forma de as repetir. A viagem da menina, a viagem de Catalina e de Ana Ventura – ou Torres? – é para inventar. Uma viagem com o objetivo de construir uma ficção que lhes permita continuar. “A menina” por ter estado sempre submetida ao silêncio, precisa criar uma narrativa, porque não pode confiar nas narrativas construídas por aqueles que a silenciaram. Esse inventar, como sabemos, não exclui as lembranças. A memória feminina, como expliquei com Nélide, é potente.

Isso me leva à última das epígrafes “Para lembrar/teve que partir” (TORRES, 2013, p. 10):<sup>42</sup> uma amálgama entre memória e deslocamento, que vai atravessar tanto a narrativa de Torres quanto a de Piñon. Um vínculo ao qual já dediquei um trecho, mas que, aqui, volta para encerrar esse percurso epigramático, sugestivo e intemporal, que mostra simultaneamente o compromisso social do escritor contemporâneo que, porém,

<sup>40</sup> “El exiliado deplora las patrias. Rehúye escisiones. Se encamina hacia el instante. Rafael Cadenas”.

<sup>41</sup> “El viaje del niño es volver a la tierra natal, la nostalgia que hace al hombre un ser que tiende a volver al punto de partida para apropiarlo y morir allí. El viaje de la niña es más lejos, a lo desconocido, a inventar. Hélène Cixous”.

<sup>42</sup> “Para recordar tuve que partir. Cristina Pérez Rossi”.

visita esses lugares míticos e místicos que resultam reveladores pela sua anacronicidade, por serem “espaços de recordação”.

As epígrafes fazem alusão ao processo de escrita, à figura do escritor. Também remetem aos diferentes estágios dos processos migratórios e de deslocamentos: ao lugar de partida, à errância, ao país de acolhida. Ainda mais, as epígrafes especificam que esse processo escritural é diferente em cada gênero e, ao mesmo tempo, equiparam a escrita com a viagem, a escrita com a memória feminina, a escrita com a “viagem da menina”.

Cada uma dessas epígrafes se comporta como o sorriso de Eulália. Cada verso é um gesto breve que encerra a imagem de uma memória que se atualiza. Um gesto/texto, ao qual se reporta Torres, para deixar em evidência que a história contemporânea, por ser impessoal e desabitada, não pode dar conta da experiência contemporânea, por causa da vertigem e da rapidez com que acontece. Epígrafes e gestos exploram a instantaneidade da imagem, a captura de uma fotografia para expressar, simultaneamente, o espetáculo das vivências dos sujeitos que não participam da História. Epígrafes e gestos dão conta do despojo da palavra, e, ao mesmo tempo, nos deixam privados e com uma sensação de vazio, mas conscientes de que estamos herdando esse vazio. Epígrafes e gestos nos questionam sobre o que nos pertence. Epígrafes e gestos, ao percorrer a brevidade, conduzem a uma condenação do macro e a uma matéria expressiva micro: levam a ficção e o relato para o resto, para o residual, para o lixo, isto é, para as ficções do despojo.

#### **1.4 O resto e o lixo, os narradores**

Tenho insistido nas alegações como parte da configuração das ficções do despojo, como uma marca textual e narrativa, porque as alegações deixam em evidência a precariedade, a carência que leva os narradores a interessar-se pelos restos, pelo residual e pelo descartável. Essa estratégia foi desenvolvida, com muita perícia e insistência, nos romances de Ana Teresa Torres, especificamente em *Doña Inés contra el olvido*. Doña Inés personifica as alegações, insistindo em interrogar, durante todo o relato, com uma potente voz, que instiga a seus inimigos e os acusa. Histrionicamente, exige deles respostas sobre as laudas e os documentos que comprovam que as terras são de sua propriedade. Essa personagem é membro de uma família de personagens e narradores, que fazem do verbo uma alegação, e transformam sua narrativa numa exigência, num fazer justiça – poética? (TORRES, 2013, p. 381).

Personagens e narradores de *La escribana del viento* têm essa veia de alegações. Esse tipo de formação discursiva também está presente nos romances de Nérida. Os narradores tentam reivindicar sua história e sua memória, e se comportam como escavadores que visitam as ruínas do passado, para reconstruir sua memória. Eles partem em sentido oposto, muitas vezes seguindo o caminho das pegadas deixadas ou das migalhas, como Hassel e Grettel, para tentar reconstruir-se, concretizar uma imagem com a qual reconhecer-se. São personagens próximos à morte, que olham para o passado e reelaboram a sua vida, uma vida precária.

Em um dos capítulos iniciais de *A república dos sonhos*, Madruga, falando com Breta, lembra a noite antes de partir para o Brasil:

O colchão rangia aos meus movimentos. Os pés gelados a me incomodarem, desta feita a volúpia do sonho não me esquentando as juntas como antes. O frio crescia naquela vigília. E pareceu-me surgir de repente uma sombra que ladrava como um cão. Apesar do medo, eu lhe disse, petulante e raivoso: veremos quem vai vencer! (PIÑÓN, 1897, p. 33).

Temos aqui, explicitamente, como a narração, constituída pelas lembranças, é uma luta por vencer. Vencer o quê? Quais são seus adversários? São muitos, são múltiplos. Para o adolescente Madruga, vencer é ter sucesso financeiro, é fazer a América. Para o idoso Madruga, vencer tem já outras conotações. Seu principal inimigo é o esquecimento e a morte: ele ainda tem que lutar para vencer estes inimigos que se materializam em sua própria família:

Interditava em definitivo o acesso da família às suas memórias. Ninguém deveria tocar ou roçar suas lembranças. Breta estava encarregada de separar o material, queimando o que lhe aprovesse. Não se sentindo obrigada a arquivar o que merecia o lixo. A vida de um homem termina nele. Só os artistas prorrogam a existência. E isto no caso de as obras reservarem no seu bojo uma qualidade excedente (PIÑÓN, 1984, p. 55).

Assim, o romance é impelido pela necessidade de vencer. Os narradores, ou os “artistas”, são os encarregados de prolongar a existência, de assegurar um lugar no futuro. Por isso, com a morte próxima, Madruga se despoja de suas memórias e as lega a Breta. Confia a ela o compromisso de perdurar no tempo. O mesmo faz Eulália, uma narradora sem palavras, que deixa nas mãos de sua querida Odete a pulseira, a joia que conta a história de sua vida com Madruga, porque “além de Eulália, Odete era a única a contar a história de cada joia” (PIÑÓN, 1984, p. 57). “Ninguém merecia tanto a pulseira

como Odete. Sempre vinha ao seu encaço para recolher os pedaços rubros e tímidos de história que ela foi deixando cair ao chão” (PIÑON, 1984, p. 75).

Assim como Madruga se despoja de suas memórias, Eulália faz o mesmo, só que Madruga lega suas lembranças e, também, “o culto da invenção” (PIÑON, 1984, p. 79) que ele, por sua vez, herdou de seu avô Xan. Assim, o romance se configura sob essa estratégia: o compromisso assumido pela narradora de cuidar das lembranças recebidas e de reorganizá-las e, em sua condição de artista, de fazê-las perdurar no tempo. Essa dinâmica, como expliquei, é um caminho em retrospectiva sobre os rastros, para recolher os restos, as memórias.

Ambos os romances têm, como alvo, escrever uma vida – a memória se constrói a partir da experiência. Os personagens se preocupam em escrever suas experiências para, desse modo, salvar-se e resgatar algo perdido. Escrevem suas memórias para deixar o rastro de sua presença no mundo, na História. Eis como emerge essa ideia em *La escribana del viento*:

- Isto é para que escreva o que vou te ditar.
- Uma carta?
- Uma carta longa, de fato.
- Para a irmã Isabel de Atienza?
- Para mim.
- Eu nunca tinha ouvido alguém escrevesse para si mesmo.
- E por que escrever o que você já sabe?
- Para eu não esquecer e você também não.
- E por que deveria me lembrar de tudo o que você quer escrever?
- Se você tiver paciência e fizer menos perguntas, entenderá. Vou te ditar um trecho todas as tardes, conforme nossas obrigações nos permitirem. Está disposta?
- Claro que estava, embora um pouco insegura, porque desde que saímos de Coro eu não tinha pegado uma pena nas mãos (TORRES, 2013, p. 34).<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> —Esto es para que escribas lo que te voy a dictar.

- ¿Una carta?
- Una larga carta, en efecto.
- ¿Para sor Isabel de Atienza?
- Para mí.
- Nunca había escuchado que alguien se escribiera a sí mismo.
- ¿Y para qué escribir lo que ya sabe?
- Para que no se me olvide, ni a ti tampoco.
- ¿Y por qué debo yo recordar todo eso que usted quiere escribir?
- Si tienes paciencia y haces menos preguntas lo comprenderás. Te iré dictando un pedazo cada tarde según nuestras obligaciones nos lo permitan. ¿Estás dispuesta?

Claro que lo estaba, aunque un poco insegura porque desde que salimos de Coro no había tomado una pluma en mis manos.



Temos aqui o diálogo da cena inicial, da gênese do texto, que constitui a carta de Catalina de Campos, na qual deixa escrita sua experiência, sua fuga, sua memória. Explicita-se a intenção de não esquecer, a necessidade da escrita e da textualização para perdurar no tempo. Mas, Catalina parece não se importar com que os demais se lembrem de sua história, e endereça a carta para si mesma. Esse desdobramento levanta um questionamento sobre o “tipo” de texto que estamos lendo. As cartas sempre têm um destinatário, mas os diários são textos íntimos, no sentido de que são escritos para si mesmo. Cabe a pergunta: é um diário ou uma carta? O percurso pelas escritas de si e a autoficção, de que me ocuparei no segundo capítulo, pode nos esclarecer um pouco esta interrogação. Por enquanto, o resto, o residual e o rastro precisam ser discutidos.

A memória e a história dos vencidos ocupam as linhas tanto de *A república dos sonhos* quanto de *La escribana del viento*. A maneira como essas histórias estão elaboradas, artística e esteticamente, possibilita um contato do presente com o passado. Isso é o que, para mim, resulta inquietante, quer dizer: o presente ilumina o passado recorrendo às imagens dialéticas, aos gestos, às epígrafes que funcionam como rastros. As escritoras e as narradoras olham para o passado, elaboram-no e o apresentam textualizando alegorias das formas de poder. Invertendo os olhares, elas mostram as perspectivas dos vencidos, exibem suas pequenas vitórias e seus “fracassos exemplares” (GAGNEBIN, 1993, p. 8). Dessa forma, ambas contam as histórias recorrendo às ruínas. Constroem uma memória que depende e se retroalimenta da experiência marcada pelo despojo.

Uma das propostas mais prolíferas acerca da questão da memória é o pensamento de Walter Benjamin. Nele, encontramos diversas abordagens produtivas, para não naufragar nos oceanos dos diversos conceitos sobre memória. O pensamento de Benjamin é fragmentário e nele não existe uma teoria sistematizada da memória: existem só pistas e fragmentos que mostram a crise da sua consolidação conceitual. Sua proposta tem, como eixo central, “uma teoria do conhecimento e uma teoria do progresso”<sup>44</sup> (SARLO, 2007, p. 83). Preocupava-se também com a história e o tempo, mas “ele também era um teórico das *imagens*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 390): suas imagens do pensamento permitem-lhe reavivar as metáforas e as alegorias da memória e suas *Teses sobre a história* esclarecem o nosso discurso crítico, estético e humanístico.

A proposta de Benjamin parte de uma leitura dos modos de vida e das tradições da historiografia do século XIX. Seu trabalho vai da filosofia à crítica literária e, desta,

---

<sup>44</sup> “una teoría del conocimiento y una teoría del progreso”.

àquela. Recorre à literatura – à obra de Proust, por exemplo – para construir seus conceitos (memória, história e experiência), que contêm uma perspectiva utópica – messiânica – simultaneamente com uma crítica materialista, a qual os torna enigmáticos e densos. Muito produtivos, no entanto. Pensar como o presente reelabora o passado ou como o passado emerge no presente é um enigma que se manifesta nas imagens dialéticas, cuja união de elementos diferentes “produz uma revelação e um impulso de reconversão do tempo histórico. A iluminação profana capta a existência de algo nunca antes percebido: é a potencialidade do conhecimento do estético”<sup>45</sup> (SARLO, 2007, p. 43-44). Assim, as imagens que conectam e iluminam uma visão do passado exigem uma elaboração discursiva – e estética da história, como diz Sarlo – que não só mostre as perspectivas dos vencidos, mas que mostre também as outras possibilidades esquecidas.

Diz Benjamin nas *Teses...*: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987a, p. 224). Nesta citação, encontramos a recusa explícita de Benjamin à historiografia tradicional. Quando diz que articular historicamente o passado não é conhecê-lo como de fato foi, Benjamin se afasta da concepção da história que persegue a verdade dos fatos. O que é importante, segundo a leitura que faz Jeanne Marie Gagnebin, é “que o paradigma positivista elimina a mesma historicidade do discurso histórico: a saber, o presente do historiador e a relação específica que esse presente mantém com um tal momento do passado” (GAGNEBIN, 2006, p. 41). Ela completa essa reflexão com palavras de Benjamin: “é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas aquele preenchido pelo tempo-agora” (BENJAMIN, 1987a, p. 229). Assim, fica explícito como o passado se constrói desde “o agora”. O presente reelabora o passado, tomando dele reminiscências que permitem que se faça uma conexão sempre reelaborada.

Aqui, nestas reflexões de Benjamin, temos duas problemáticas em correlação. A primeira é o contato do presente com o passado e o estatuto de verdade dos fatos. Em outras palavras, é uma questão epistemológica no seio da diferenciação entre história e literatura. É em torno desta diferenciação que giram as reflexões de pensadores como Hayden White e Paul Ricœur, que defendem que o processo de escrita, tanto histórico como literário, tem sempre um caráter ficcional e, conseqüentemente, no discurso histó-

---

<sup>45</sup> “produce una revelación y un impulso de reconversión del tiempo histórico. La iluminación profana capta la existencia de algo no visto antes: es la potencialidad de conocimiento de lo estético”.

rico, a verdade “não se esgota nos procedimentos de adequação e verificação” (GAGNEBIN, 2006, p. 46). Em relação a este debate, retomo uma pergunta de Gagnebin:

O historiador que toma consciência do caráter literário, até mesmo retórico, *narrativo* de sua empresa, não corre o risco de apagar definitivamente a estreita fronteira que separa a história das histórias, o discurso científico da ficção, ou ainda a verdade da mentira? (GAGNEBIN, 2006, p. 41, grifos da autora).

Neste questionamento sobre a verdade e o debate entre a história e a ficção, Gagnebin mostra como o filósofo Paul Ricœur propõe substituir a ideia de referência – comprovação da verdade do discurso – por aquela, mais ampla, de “refiguração”<sup>46</sup> na qual oferece uma perspectiva diferente da interpretação e da relação entre o referente, o texto e o leitor. Aqui, o que acontece com essa relação é que: “a ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos meios de sua irreabilidade, a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sobre a base dos rastros deixados por ele” (RICŒUR, 1995, p. 74, *apud* GAGNEBIN, 2006, p. 43, grifo meu).

O conceito de rastro se baseia na filosofia, na crítica literária e cultural. O rastro pode ser pensado como uma estratégia de interpretação. Falar do rastro ativa um campo semântico que evoca outras metáforas do passado, de seus modos de escrita, do sujeito que escreve, enfim, de tudo o que circunda o contato do passado com o presente.

O rastro se vincula à escrita, desde a Antiguidade, quando é definido como o traço que se deixa sobre uma superfície: tábula de argila, pergaminho, papel. O rastro se acopla ao caráter efêmero da memória, que pode ser muito forte, mas, também, pode desaparecer, apagar-se. O rastro remete a uma trajetória: é a pegada deixada pelo deslocamento. O rastro é “produto do acaso, da negligência e, às vezes, da violência” (GAGNEBIN, 2006, p. 111). O rastro é o produto do não intencional. Definitivamente, encerra o paradoxo de ser a “presença de uma ausência e a ausência de uma presença” (GAGNEBIN, 2012, p. 27). Mas, sobretudo, o rastro se destaca por ser um signo que “significa fora de toda intenção de significar” (LEVINAS, 1993, p. 75-76, *apud* GAG-

---

<sup>46</sup> Ricœur funde a noção de mimesis platônica com ideias sobre o tempo, de Santo Agostinho; a problemática do tempo leva Santo Agostinho a afirmar que o presente, o passado e o futuro não existem de fato, senão que todos os tempos se condensam no presente. Explica Ricœur que, para Santo Agostinho, o presente das coisas passadas é a memória, o presente das coisas presentes é a atenção e o presente das coisas futuras é a expectativa ou a espera. O tempo só existe pelo fato de que é narrado. A memória converte-se no sustento da história e a mimesis, na narração, devem entender-se desde essa perspectiva triádica: Mimesis I prefiguração; Mimesis II ou configuração do texto; e Mimesis III que é a refiguração a que Gagnebin se refere, esse estágio onde a narração se reconstrói a partir dos rastros a que o leitor tem acesso.

NEBIN, 2011, p. 114). É um signo não endereçado, que outorga uma abertura, um convite à interpretação como a refiguração explicada por Ricœur.

Os documentos que antigamente eram válidos e aceitos como documentos de memória, eram geralmente “testemunhas falantes” do passado. Eram textos no sentido amplo da palavra, que tinham coerência, coesão e, sobretudo, que foram concebidos para significar – no futuro. A mudança das mídias da memória tem a ver, justamente, com incorporar as “testemunhas mudas”, que não falam, mas se mostram – falam com gestos. Assim, esse deslocamento de interesse dos elementos remanescentes para os vestígios trata-se de uma reconstrução do passado que se dá, principalmente, a partir de testemunhos não endereçados à posteridade e não destinados a durar (ASSMANN, 2011, p. 230).

Se os vestígios podem ser relacionados aos testemunhos não endereçados à posteridade e não destinados a durar, veremos, ao analisarmos os romances, que os vestígios que lá estão resgatados estão sendo organizados numa montagem. Nesse sentido, acontece que esse endereçamento vira apropriação. As escritoras tomam para si, do passado, aquilo que não foi destinado a elas ou a alguém, e o redirecionam, o reendereçam, porquanto é útil para compreender seu presente histórico. Essa é exatamente a função das epígrafes de *La escribana del viento* e dos gestos, e, em *A república dos sonhos*, do sorriso de Eulália.

O rastro constitui uma das noções teóricas mais potentes na obra de Benjamin. Nas *Passagens* (2009), encontramos referências às grandes obras da modernidade, estruturadas a partir do vidro e do ferro, materiais que “não deixam rastro”. Esse “não deixar rastro” é explicado no ensaio o “Narrador”, a “morte do narrador tradicional” (BENJAMIN, 1987a, p. 197-221). E, simultaneamente, tem-se o nascimento de uma nova forma de narrar que se fundamenta, justamente, nos rastros/restos. “Apagar os rastros”, o conhecido poema de Bertolt Brecht, serve a Benjamin para mostrar, em “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 1987a, p. 114-119), que ser “pobre de experiência” é desligar-se da cultura: o rastro da vida dos homens é apagado, para, de algum modo, sobrepor-se à crise econômica e política – no contexto de Benjamin, condicionado pelas Guerras Mundiais. Também, nas *Teses sobre a história*, está flutuando a ideia de rastro, evocando a exigência do Historiador – intelectual, literato, humanista – para proceder metodologicamente como um escavador que tenta resgatar do passado os vestígios que vão lhe permitir elaborar a história. “Escavando e recordando” é também uma entrada de *Rua de mão única* (1987b), uma história que se ocupará justamente de reorganizar os

rastros, porquanto o anjo da história (BENJAMIN, 1987b, p. 229) não vê uma concatenação de fatos, senão uma pilha de restos.

Ser moderno significa não deixar rastros nem seguir os rastros deixados por nossos ancestrais. Significa, como vemos de maneira explícita em “Experiência e pobreza”, a perda ou a renúncia da experiência transmissível de uma geração para outra. Ser pobre de experiência incita o homem bárbaro a não olhar para lado nenhum, mas a reinventar-se. O desaparecimento das formas tradicionais de narrativa – problema central e inacabado do pensamento benjaminiano, segundo Gagnebin – é justamente a incapacidade, das artes contemporâneas, de transmitir a experiência. Nesse contexto, a experiência é compreendida como “[...] possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 50).

Aliás, com o desaparecimento da experiência, surge uma nova forma de narrar. Benjamin “constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). Em ruínas, em vestígios, cujo receptor atua como um escavador que encontra um torso sem braços, fragmentado, um vestígio. Essa “nova forma de narrar” já remete não a um narrador, mas à “figura secularizada do Justo, essa figura da mística judaica cuja característica mais marcante é o anonimato” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). O narrador também é a figura do trapeiro “do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movida pela pobreza, certamente” (GAGNEBIN, 2006, p. 53).

Essas narradoras, coletoras de restos e de rastros, são as escritãs, são Breta, e também Eulália, em *A república dos sonhos*, e Catalina e Ana Ventura, em *La escribana del viento*, enquanto escavam, procuram e selecionam fragmentos esquecidos de histórias pessoais, para reelaborar a história a partir dos rastros. É o caso de Breta, encarregada de separar o que realmente não merece o lixo e de elaborar artisticamente as lembranças de Madruga; e a forma de contar histórias, de Eulália, que apela a outros recursos, “colecciona” e oferece os materiais, mas não palavras, para que cada um de seus filhos possa reconstruir sua história:

Eulália dispunha de cinco dessas caixas, todas distintas entre si. Cada qual correspondendo a um filho, e a que só ela tinha acesso. Sem que Madruga jamais a questionasse sobre o que havia dentro. Um

material que no futuro permitiria aos filhos contarem suas histórias por meio dos fatos ali armazenados” (PIÑON, 1984, p. 183).

A caixa, no romance, aparece não só como metáfora da memória, mas também como as caixas mnemônicas de Assmann. No romance, são o agrupamento de objetos pessoais, objetos colecionáveis, que só fazem sentido e só narram para a colecionadora Eulália e para os possuidores das caixas, que interpretam cada objeto como um rastro, como um vestígio de sua experiência pessoal. A caixa de Esperança, a mãe de Breta, lhe permite conhecer aspectos de sua mãe que ninguém nunca mencionou, como o fato de ela escrever pequenas ficções. A caixa de Tobias estava cheia de bilhetes que o padrinho Venâncio deixava no berço, com os detalhes da guerra civil espanhola. Os objetos são pistas, são as migalhas que orientam o caminho ao passado, para a reconstrução de uma narrativa pessoal.

Da ideia de rastro – oferecida por Benjamin –, Assmann destaca que a importância dos “vestígios, em comparação com os textos, [é que eles] possibilitam um acesso completamente diverso ao passado porque incluem as articulações não verbais de uma cultura passada – as ruínas e os elementos remanescentes, os fragmentos e cacos –, bem como resquícios da tradição oral” (ASSMANN, 2011, p. 225). Os vestígios não são signos, mas não escapam à interpretação. Porém, em uma primeira instância, os vestígios despertam uma interpretação mediada pelo sentido e, também, pela emoção. Dito de outra forma, aquele apontamento de Levinas sobre a não intencionalidade do rastro pode ler-se como a abertura ao universo das emoções. O rastro e o vestígio permitem, além da interpretação ancorada na esfera linguística – verbal –, ir além disso e chegar a outros níveis de afetação do sujeito. A emoção e o sentir “a ação efetiva de uma força sobre um objeto inanimado” (ASSMANN, 2011, p. 227) é que fixa essa energia em si mesmo. Assmann continua: com isso, memória e vestígio tornam-se conceitos sinônimos. E ao incorporar os vestígios à literatura, como imagem, eles exploram outras possibilidades de sentido, que geram as interpretações da representação mimética, e são encaminhados a uma “produção da presença”, como diz Gumbrecht, gerando um outro efeito de sentido, ideias que serão desenvolvidas mais adiante.

### **1.5 Depois do resto e o lixo vêm as ruínas**

As breves reflexões, oferecidas até aqui, em torno da memória, entram em diálogo com questionamento sobre as identidades nacionais, assunto que foi exposto anteri-

ormente. O percurso, acelerado por algumas propostas sobre a memória, me permitiu evidenciar como a construção da memória, nos romances, funda suas bases em uma outra história, que exalta a memória habitada, cuja persistência se apoia no corpo, no sensível, na experiência, na imagem e nos aspectos teatrais, todos atravessados pelo despojo. As narradoras perseguem rastros e restos para contar suas histórias e suas experiências, entabulando um diálogo entre a memória habitada e a memória inabitada, um diálogo que se manifesta no contato do presente com o passado. Como se dialoga com essa inquietação pela identidade – que se traduz num interesse pelo passado –, com a afeição ao resto? Este é um questionamento que se desdobra: para onde nos encaminha esse interesse pelos vestígios? O passo do rastro ao lixo esclarecerá, em parte, ambas as perguntas.

Quero chamar a atenção para a intencionalidade das autoras, de resgatar aspectos, formas e meios pouco usuais na narrativa, aspectos residuais que, muitas vezes, têm sido “rejeitados”. A noção de lixo vem auxiliar-me para compreender essas incorporações de midialidades descartadas do “arquivo”. Diz Derrida, em seu conhecido texto *Mal de Arquivo*: “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2001, p. 24). Inclino-me a pensar, portanto, que a narrativa dessas autoras desafia os limites entre o arquivo e seu exterior, através de suas estratégias de consignação – colocar um signo ao lado do outro, como colecionadoras. O arquivo sempre está disponível à interpretação. Assim, “ele também existe enquanto texto, de qualquer espécie, incluído o chamado literário” (CÂMARA *et al.*, 2018, p. 38). A estratégia de repetição, que eu chamaria de reiteração, própria dos textos literários, para enquadrar-se dentro de um gênero ou tipo, entra em crise quando as diferentes formas de arte se tocam entre si.

Definitivamente, no arquivo entram objetos que têm um valor excepcional para a memória, por constituir um material significativo do passado. Como sabemos, a proliferação de arquivos na modernidade – o paradoxo do “mal de arquivo” – acarreta também a exclusão de objetos que não são considerados úteis, que têm perdido a sua utilidade. A produção de lixo é também o resultado da produção do arquivo.

Além disso, a partir da perspectiva de Raymond William, a cultura – no sentido cronológico e de época, de tradição – suas formações, instituições e discursos, tudo se configura por meio da articulação de elementos dominantes, emergentes e residuais. Na contemporaneidade, assistimos a uma dinâmica da cultura, em que o residual se torna revelador para pensar o passado. Segundo Williams, o residual

foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979, p. 124).

Nesse sentido, na cultura, o resíduo não é só aquilo que ficou fora do arquivo, senão aquilo que remanesce como minimizado, silenciado; aquilo que, sendo produto do passado, ainda se faz presente no agora. Assmann faz uma conexão metafórica entre a ideia de biodegradável e o residual, que surge do excesso de produtos materiais, no sentido daquilo que ficou e que é remanescente na cultura, porque não entrou no arquivo, quer dizer, é aquilo cuja presença persiste porque serve de base para formações culturais novas, é material cultural “reciclado” – diria Assmann –. Por isso, o material tóxico, assim como a arte, pretende também a eternidade: “a pretensão de eternidade da arte tem sua realização máxima no lixo tóxico. Material tóxico e material cultural estão, assim, em paradoxal homologia estrutural” (ASSMANN, 2011, p. 373).

O lixo é conformado por aqueles objetos que já não são usados e, em consequência, foram “excluídos” por terem sido destruídos, substituídos, desprezados. Esses objetos, ao perder seu valor de uso e, também, a sua função, perdem até o significado. Dessa forma, o que sobra deles é a sua “materialidade” e o aspecto que é potencializado quando voltam a ser usados: eles têm ainda o poder de carregar o passado. E os traços de sua antiga utilidade pululam em sua nova função.

Assim, podemos observar como as noções de lixo e de residual não se sobrepõem, nem se contradizem: elas são complementares. O lixo é o descartado: mas, inevitavelmente, está presente (o lixo tóxico, diz Assmann); o residual é aquilo que, tendo sua origem no passado, permanece no presente, constituindo aspectos importantes de nossa experiência. Não é o arcaico, mas também não é o descartado: é aquilo que permanece e que resiste, de algum modo, à passagem do tempo e que se diferencia também do dominante, do hegemônico. Ou, pode-se dizer, do que entra no arquivo. É diferente também das formações novas, do emergente. E é justamente isso o que têm em comum o lixo e o residual: sua impossibilidade de entrar legitimamente no arquivo. E falo legitimamente, porque eles – lixo e resíduo – são arquiváveis como exceção.

O que separa o arquivo do lixo não é sua utilidade nem sua midialidade: “Ambos não são interligados por meio de uma analogia imagética, mas por uma fronteira comum, que pode ser transposta por objetos, em ambas as direções. O que não pode entrar



no arquivo cai no aterro sanitário” (ASSMANN, 2011, p. 411). O lixo é formado por objetos classificados como inúteis, adjetivo usado em muitas ocasiões para definir o que é e o que não é arte – *L'Art pour l'art*. Quando uma manifestação artística incorpora o lixo à sua produção, altera-a estruturalmente,<sup>47</sup> e o conceito de arte é ressignificado. Desse modo, a concepção de arte e suas construções teóricas, assim como suas ferramentas de análises, exigem novas incorporações. Portanto, a ideia de “instalação” e de “performance” aparece na cena artística para denominar essas práticas expressivas e estéticas que ampliam suas fronteiras e que recorrem a diversos meios, materiais, suportes e conceitos.

A narrativa destas escritoras pode ser qualificada de “narrativa performática”, como estudarei detalhadamente na primeira seção do capítulo dois, porque se baseia em modalidades narrativas tradicionais e as reformula a partir da incorporação de aspectos que gerações anteriores “descartavam”: “O que parece lixo espalhado e sem relação com nada, em primeira análise, torna-se um cosmo de conhecimento secreto quando é completado por narrativas e cerimônias” (ASSMANN, 2011, p. 414).

Quando Assmann diz que “o passado é uma construção livre baseada em nosso respectivo presente” (ASSMANN, 2011, p. 21), tendo a pensar, como alegorias, os romances que estou estudando. O passado, em *La escribana...*, se configura como alegoria do presente. Em *A república dos sonhos*, acontecimentos que poderiam ser testemunhas do passado recente – a ditadura, o exílio e a tortura, que aparecem no romance – são mistificados e estetizados, porém retornam como alegorias reiteradas, em histórias reiteradas, cujas estratégias midiáticas se constroem a partir de “práticas inespecíficas” (CÁMARA *et al.*, 2018, p. 205). São modalidades artísticas que amalgamam, em uma só manifestação, uma multiplicidade de gêneros, formas e tipos de arte, as quais permitem, por meio da escrita, elaborar a afetação sobre o corpo.

É uma maneira de elaborar o passado como memória encapsulada corporalmente – como o trauma. Os romances, nesse sentido, são espaços de resistência, e a literatura é uma “máquina de guerra” que já não luta contra o esquecimento, mas que se posiciona

---

<sup>47</sup> Este ponto será amplamente debatido na seção sobre performance: “À medida que os artistas integram o lixo em suas obras e instalações — ou seja, aquilo que foi excluído da economia —, eles alcançam um fim duplo: constroem uma outra economia e obrigam o espectador a transpor as barreiras externas de seu mundo simbólico de sentidos e a tomar consciência do sistema chamado “cultura” com seus mecanismos de desvalorização e de segregação. Tal arte não opera de forma mimética, mas sim estrutural: ela não desmancha nem reajusta nada, mas torna visível aquilo que é, por excelência, invisível, ou seja, as estruturas básicas de produção de valor e de degradação” (ASSMANN, 2011, p. 412).

nas bordas e expande o território da recordação, arquivando, gerando um novo arquivo (ou algo inversamente proporcional a esse arquivo – o lixo, segundo Assmann) das questões que ainda estão à disposição para serem lembradas, como os negativos que estão à espera de serem revelados.

A presença do passado no presente é um rastro, é um resto – lixo, como já expliquei. Com a metáfora da escavação, o rastro, a ruína e o vestígio aparecem na conceptualização da memória para insistir na materialidade do passado que se faz presente. Objetos, imagens, ações ressignificam-se como inscrições afetivas, testemunhas cuja significância está latente. Nos textos, a ideia de lixo dialoga com a de rastro: ambas se sustentam sob o fragmentário. No caso de *La escribana del viento*, a narração se “monta” com a alternância do capítulo “La pasión de Catalina de Campos” e uma série de documentos testemunhais, datados de 1638 até 1654. Eles são cartas, registros escritos do conflito jurídico, decretos, muitos deles escritos em primeira pessoa. Aqui quero chamar a atenção novamente para as epígrafes que inauguram as quatro partes intituladas “Paixão de Catalina”. No romance, como já expliquei, inaugurar essas quatro seções com essas considerações sobre o que é próprio e o que foi arrebatado, o que não se possui e o que falta, condiciona a leitura e a abre para a possibilidade de conexão entre o presente, os acontecimentos de nossa contemporaneidade, e o passado, que será narrado em cada parte.

Assim, o precário, a falta do que foi arrebatado, desponta como uma via de leitura que revela o interesse pelo “resto”, nos romances. As epígrafes são considerações sobre a pertença e, também, sobre a precariedade e a falta. Essas epígrafes indicam temas como: o lugar da escrita que é sempre um lugar “entre”; a invenção (criação artística); o exílio, que se traduz na ausência da pátria; a dor da partida, a fuga, o refúgio; a lembrança dos lugares “seguros”. Todos eles iluminam a história da fuga e da perseguição de Catalina de Campos. Mas, ao lê-los, é inevitável reconhecer neles uma profunda atualidade. Cada frase sintetiza, em uma imagem, a experiência individual e subjetiva das personagens, de tal maneira que é possível reconhecer, nelas, também acontecimentos da história recente. As epígrafes giram ao redor da contemporaneidade da Venezuela do século XXI, uma contemporaneidade submergida em uma crise social, política, econômica e humanitária, que fez com que cinco milhões de venezuelanos fossem obriga-

dos a ser “caminhantes”,<sup>48</sup> a fugirem, deslocando-se como Catalina, a personagem. Em síntese, as epígrafes conectam o passado com o presente, a história da fuga de Catalina com a história da emigração venezuelana chamada “diáspora bolivariana”. Essa problemática está presente de uma maneira muito mais explícita no livro mais recente de Torres, *Diario en ruinas (1998-2017)*, (2018), texto que registra as vivências pessoais da autora, de 1998 a 2017, período de abundantes turbulências políticas, e no qual o *La escribana del viento* foi escrito.

Vou me permitir citar, por extenso, um fragmento de *Diario en ruinas*. Nele, Torres faz alusão direta às epígrafes usadas em *La escribana del viento* e a sua conexão com a migração venezuelana:

4 de agosto. Celebramos o batismo de Ana Isabel em Caracas, com o padre jesuíta Rafael Baquedano, amigo da família. Apesar de ter saído da igreja debaixo de um pé d’água e de ter repartido xales para algumas pessoas que ficaram congeladas por causa do frio, foi uma festa linda. Esses momentos de reuniões familiares são complicados, agora com a diáspora. Os que vêm do exterior têm se desacostumado e tudo causa medo neles. Não é que não há razões, mas de alguma maneira os que permanecemos aqui estamos feitos aos inconvenientes e a prevenir a insegurança sem alterar-nos demais. Deste modo, as viagens para a Venezuela não são sempre um remanso de paz, e além disso nos lembram de um jeito muito doloroso o que tem acontecido em termos de separação de famílias. Não é gratuito que uma das citações que incluí nas epígrafes “considerações sob a pertença” em *La escribana del viento*, fosse essa de Juan Gelman: “Não deveria arrancar-se as pessoas de sua terra ou seu país, não à força. As pessoas ficam doloridas, a terra fica dolorida”. Enfim, nestes momentos impõe-se a alegria, a conservação dos vínculos, e o sentimento tribal. O tempo idílico que Bakhtin diz, o tempo em que nascimentos e mortes aconteceram na mesma casa – vale a pena dizer na mesma cidade – desapareceu para sempre, e certamente para nós. O modo não necessariamente harmonioso, mas natural, pelo qual as gerações viveram juntas também foi transformado e adquire o estilo de visitante, ao qual todos devem reajustar os códigos e diretrizes das diferenças geográficas e culturais. Além dessas considerações, a celebração do batismo de minha segunda neta foi maravilhosa, e sou eu quem agora coloca essas notas discordantes em um momento em que, até mesmo com chuva, desfrutamos tanto (TORRES, 2018, p. 168-169).<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Assim o registram os dados oferecidos pela OEA disponíveis em seu informe de 2019. Disponível em: <http://www.oas.org/documents/spa/press/OEA-informe-migrantes-venezolanos-espanol.pdf>. Acesso em: 25 maio 2020.

<sup>49</sup> 4 de agosto. Celebramos el bautizo de Ana Isabel en Caracas, con el padre jesuita Rafael Baquedano, amigo de la familia. A pesar de que salimos de la iglesia bajo un palo de agua y tuve que repartir chales a varias personas que habían quedado emparamadas fue una fiesta muy bonita. Esos momentos de reunión familiar son complicados ahora con la diáspora. Los que vienen de afuera se han desacostumbrado y todo les da miedo. No que no haya razones, pero de alguna manera los que permanecemos estamos hechos a los inconvenientes y a prevenir la inseguridad sin alterarnos demasiado. De modo que los viajes a Venezuela no son siempre un remanso de paz, y además nos recuerdan de modo muy doloroso lo que ha ocurrido en términos de separación de las familias. No es casual que una de las citas que incluí en los epígrafes “Consideraciones sobre la pertenencia” en *La escribana del viento*, fuera ésta, de Juan Gelman. “No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente

Neste episódio, referente a um acontecimento da experiência de vida da escritora, encontramos uma síntese da realidade do país. O livro *Diario en ruinas (1998-2017)* – cujo título remete diretamente ao conceito de lixo/ruína –, revela de maneira mais específica a problemática poetizada em *La escribana del viento*. Enquanto em *La escribana...* temos uma elaboração narrativa e alegórica da migração e da realidade político-social da Venezuela contemporânea, – uma conexão entre o passado e o presente –, em *Diario en ruinas*, o presente e a contemporaneidade se impregnam explicitamente com esse reconhecimento do precário, de que falei no início, com essa resignação ao assumir como normal a falta, a carência, também mencionada no início deste capítulo, a partir do pensamento de Torres. A ideia de nação com base na família, na sociedade, na mesma cidade – no espaço – se constitui neste contexto como uma ferida, mas uma ferida sem melancolia, uma escrita do despojo.

Em outro sentido, essa citação do *Diario en ruinas (1998-2017)* é fundamental porque alude à mentalidade paradoxal do venezuelano que, em meio a uma crise, apesar das ausências, do perigo, da insegurança e da precariedade, continua “lutando” para levar uma vida “normal”, em que possa ter celebrações. Essa “luta” revela também a velocidade com que acontecem e são apresentados esses acontecimentos – a migração, a inflação, a desvalorização da moeda, a escassez, assuntos presentes no *Diario...* – tudo isso acontece de uma forma tão vertiginosa que as pessoas ficam despojadas da experiência, incapazes de agir e de deglutir o assunto com a mesma velocidade com que acontece. Esse fenômeno se intensifica com a mentalidade “paradoxal” que revela a ideia de “sociedade da dissimulação”, frase do dramaturgo José Ignacio Cabrujas, para explicar o comportamento social venezuelano, na segunda metade do século XX. Uma sociedade que tenta esconder suas falhas, que silencia seus problemas e que ostenta uma normalidade inexistente, dissimulando qualquer forma de crise e de anormalidade. Essa sociedade da dissimulação – que retomarei com mais detalhe nas próximas seções – exposta de diferentes formas no texto de Torres, não é outra coisa além de um modo de sobrevi-

---

queda dolorida, la tierra queda dolorida”. En fin, en estos momentos priva la alegría, la conservación de los vínculos, y el sentimiento tribal. El tiempo idílico que dice Bajtin, el tiempo cuando en la misma casa –valga decir, la misma ciudad– se sucedían los nacimientos y las muertes, ha desaparecido para siempre, y desde luego para nosotros. El modo no necesariamente armonioso, pero sí natural, en que convivían las generaciones también se ha transformado y adquiere el estilo de visita, al que todos deben readaptar los códigos y pautas de las diferencias geográficas y culturales. Más allá de estas consideraciones la celebración del bautizo de mi segunda nieta estuvo estupenda, y soy yo la que ahora le pone estas notas discordantes a un momento que, lluvia incluida, disfrutamos tanto.

vência diante da precariedade, da ausência, da falta. As personagens dissimulam e ocultam as verdades para sobreviver, como quando Catalina mente sobre sua identidade, dizendo que é uma freira:

— Eu já sei o que está pensando, que não entende nada do que estou falando e gostaria que eu lhe dissesse.

— Quando você achar melhor, sor Juana.

— Não me chame mais desse jeito, porque você já sabe que esse não é o meu nome. Meu nome é Catalina de Campos e nunca fui freira nenhuma, e também não quis ser (TORRES, 2013, p. 32).<sup>50</sup>

A mentira também é uma tática usada pelas personagens de *A república dos sonhos*. Elas constroem uma história a partir da mentira – da dissimulação – com a intenção de encaixar-se na sociedade, para cumprir com a exigência dos parâmetros aceitos. Há um episódio dedicado à história de Odete, que pode ser pensado também por meio desta perspectiva. Ela inventa uma família e mantém o segredo para não ser rejeitada por Eulália. Breta descobre que é mentira e Odete explica por que não contou a verdade:

Pensou contar. Mas ao gostar da casa, porém, veio-lhe o desejo de reforçar o afeto que Eulália começava a lhe dedicar. Temeu, pois, que o desprezível nascimento, a orfandade, ferissem a delicadeza de Eulália, tão amada por Dom Miguel, lá na longínqua Sobreira. Assim, ao inventar uma família, automaticamente passou a acreditar nela. A mãe e a tia logo convertidas no modelo de um sonho (PIÑON, 1984, p. 138).

Temos aqui a mentira justificada pela carência, pela falta de afeto. Pretende-se, assim, um questionamento ético sobre a verdade e sobre a mentira que aparece como uma prática que permite, às personagens, serem aceitas e conviver, mas, sobretudo, fugir da realidade e da verdade, insuportável para elas, como é o caso de Venâncio: “atendeu Madruga como se o aguardasse. Indiferente ao fato de Madruga constatar-lhe a mentira” (PIÑON, 1984, p. 198). A mentira dele trata-se de uma viagem que nunca fez. Passou mais de um mês trancado em seu apartamento, observando a Baía da Guanabara com um periscópio que lhe permitia ver o passado, até que seu amigo Madruga, preocupado por não saber onde Venâncio estava, decide ir ao apartamento à procura de uns documentos, o que também é mentira, e então descobre que Venâncio nunca saiu dali.

---

<sup>50</sup> — Ya sé lo que estás pensando, que no entiendes nada de lo que estoy hablando y te gustaría que te lo contara.

— Cuando usted lo crea conveniente, sor Juana.

— No me llames más así porque ya sabes que ese no es mi nombre. Me llamo Catalina de Campos y nunca he sido monja ni querido serlo.

Essas citações permitem evidenciar como estas personagens recorrem a “dissimular”, a encobrir uma realidade – sua realidade – para aparentar, para construir uma verdade exigida por seu contexto. Catalina mente para sobreviver, Odete mente para ser aceita por Eulália, Venâncio mente para fugir do presente e entender o passado. Essas estratégias, que emergem em ambos os romances, parecem constituir um ponto em comum que se reitera textos, em múltiplas personagens e, como explicarei mais adiante, evidenciam uma estética da carência, da precariedade, enfim, uma estética da dissimulação.

A ausência que predomina em *A república dos sonhos* é a impossibilidade de consolidar uma imagem total e abrangente do Brasil, que passa à inquietude pelo contato do presente com o passado. O país, no romance de Nélide Piñon, é um mapa plural de restos. A perspectiva que foca o Brasil no romance se bifurca entre o discurso da geração de migrantes, Madruga, Venâncio e Eulália, que insistem em memórias ancestrais da antiga Galiza, e as memórias das gerações dos nascidos no Brasil, “os filhos da América”.

Essas perspectivas são rastros, restos, vestígios a partir dos quais Breta – a neta predileta de Madruga – tenta reconfigurar uma imagem do Brasil, convencida também de que é uma tarefa impossível. Torna-se patente a não correspondência das imagens, que se têm feito do Brasil, com “a realidade”, que é enorme e que a ficção – a arte – não consegue abarcar, sintetizar em uma expressão única. Por isso, a multiplicidade de perspectivas, que aparecem no romance, é a mesma que ainda está presente hoje, e que se revela como uma luta de vozes por instituir-se. Como diz Hugo Achugar – pensando na América Latina: “[...] um dos campos de batalha onde os diferentes sujeitos combatem pela construção de seu projeto em função de suas memórias particulares [...]” (ACHUGAR, 2006, p. 56). Também, o debate que se expressa no romance expõe o percurso histórico do Brasil do século XX. As problemáticas étnicas, raciais, políticas e sociais dialogam com a contemporaneidade do Brasil: as ditaduras e os governos que aparecem no romance revelam-se também como um reflexo político da sociedade brasileira.

A recorrência do fragmentário, da citação, do recorte nos textos de Benjamin – aspecto que também está nos romances – nos revelam uma dinâmica de interpretação orientada à multiplicidade e à abertura do sentido. A poética do fragmentário, do segmentado e do onírico mostra como seu pensamento tende a configurar uma forma de fazer história, que tem essas mesmas características. Insisto com Benjamin: a história se faz a partir da ruína e também olhando para trás, à procura de rastros, como o fazem as

escrivãs dos romances. As teses *Sobre o conceito de história*, concebidas por Jeanne Marie Gagnebin como um “esquema sintético de toda sua obra” (GAGNEBIN, 1993, p. 14), nos trazem algumas problemáticas que vamos encontrar nos textos.

Dentre o universo de possibilidades de interpretação que nos oferecem as *Teses sobre a história*, vou resgatar alguns pontos que vão me permitir esclarecer mais um pouco a argumentação sobre a memória como resto.

Em primeiro lugar, os postulados messiânicos que figuram nas teses sustentam a ideia de perdurar no tempo, como salvação. Essa ideia é questionada no final do texto de Torres, quando Ana Ventura, a escritã, diz:

Minha mãe Catalina morreu há muito tempo; agora estou velha e muito diminuída, cuidada por meu filho Barnabé e sua esposa, na companhia de meus netos. Em breve vou morrer também, mas antes que aconteça, eu queria terminar esse ditado da minha mãe. Sei que quando os séculos passarem nada importará e eu me tornarei a escritã do vento (TORRES, 2013, p. 379).<sup>51</sup>

“Quando passarem os séculos”, quer dizer, no agora, na contemporaneidade, tudo será esquecido. Ninguém lembra as vicissitudes pelas quais passou Catalina. Realmente, a escritã do vento é essa que escreve para que as palavras se apaguem? Ser a escritã do vento significa ter a possibilidade de reconfigurar uma memória a partir da esperança – messiânica, de Benjamin – de que o vento pode trazer as palavras de volta e fazê-las videntes, assim como outrora as levou? O rastro, que deixa a pena na tábua de argila, garante a transmissão no tempo, mas também pode se apagar e desaparecer totalmente se a impressão for muito forte (ASSMANN, 2011, p. 260). A imagem de escrever no vento, escapa à possibilidade de desaparecer definitivamente por causa da forte impressão; escrever no vento remete justamente a essa possibilidade de as palavras voltarem: o vento as leva, mas também as traz de volta. É uma metáfora inovadora, genuína, que nos convida a pensar a memória como uma conexão mais clara entre o presente e o passado.

A ideia de escrever no vento, presente no título, é potencializada, no romance, com a imagem da escultura do anjo que aparece na capa. Vou ressaltar alguns aspectos pontuais, desta imagem, que revelam estratégias de leitura para adentrarmos no roman-

---

<sup>48</sup> Mi madre Catalina murió hace mucho tiempo; ahora yo me encuentro vieja y muy disminuida, a cargo de mi hijo Bernabé y su mujer, en compañía de mis nietos. Pronto moriré también pero antes de que ocurra he querido terminar este dictado de mi madre. Sé que cuando pasen los siglos nada tendrá importancia y me convertiré en la escribana del viento.

ce. A fotografia pertence a uma escultura situada em um cemitério: é uma escultura-tumba, uma escultura-túmulo.

Trata-se de uma figura de mármore, branca, realista, localizada num cemitério, como explica Torres. Pode ser vista como um vigia da morte, um vigia dos restos, do túmulo, da tumba, uma lembrança tangível do passar do tempo. A mão esquerda do anjo se eleva como tentando palpar o ar, o vento. Tem também a cabeça inclinada e os olhos fechados: todo esse gesto expressa o esforço de interpretar o vento que a mão está apalpando. Apalpa o vento e, simultaneamente, aponta ao mundo das ideias. Das costas do anjo sai uma asa, pequena, cada uma das penas delicadamente talhada. São fortes, rígidas, potentes, à espera do momento adequado para decolar, à espera de que a mão descubra o momento ideal para partir, o momento em que o vento esteja a seu favor. Aqui vou trazer de novo o *Diario en ruinas*, em que Torres fala desta imagem:

Luis Brito morreu, ganhador do prêmio nacional de fotografia. Eu mantenho uma fotografia que ele me deu como sinal de agradecimento pela ajuda que lhe dei para registrar a queixa no Cofavic, em 2003. A imagem faz parte de sua série no cemitério de Coro, um cenário muito atraente. Ele me deu a ideia de ilustrar a capa do meu romance *La escribana del viento*, cuja ação ocorre em grande parte lá (TORRES, 2018, p. 189).<sup>52</sup>

São múltiplas as conexões que essa citação permite. Por um lado, a ideia da morte e da lembrança dos mortos, recorrente e necessária quando falamos da memória. Falar da memória e falar do tempo é, de algum modo, falar da morte. Nos romances, tanto de Nélide quanto de Torres, a morte é a preocupação que gera o desejo das personagens – Madruga, em *A república...* e Catalina, em *La escribana...* – de escrever suas vidas e de deixar suas memórias. Na citação acima, a morte se faz presente porque é uma homenagem – luto – ao fotógrafo Luis Brito, e se faz presente, ainda mais, porque é uma foto de uma escultura de um cemitério, espaço que, por essência, é resto e vestígio.

A estátua, o torso, para ser mais específico, é uma imagem recorrente no discurso benjaminiano. Em *Rua de mão única*, enuncia que essas figuras só têm sentido para o colecionador – narrador – que as agrupa: “só junto delas achariam, só junto delas ele acharia paz” (BENJAMIN, 1987b, p. 226). Em outro trecho, intitulado “Escavando e recordando”, fala: “o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem

<sup>52</sup> Murió Luis Brito, premio nacional de fotografia. Conservo una fotografía que me regaló como muestra de agradecimiento por la ayuda que le presté para poner la denuncia en Cofavic en 2003. La imagen es parte de su serie Cementerio de Coro, un escenario muy atractivo. Me dio la idea para ilustrar la portada de mi romance *La escribana del viento*, cuya acción transcurre en buena parte allí.



pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 1987b, p. 239). Visitar um cemitério é uma forma de escavar. A imagem de um torso de um cemitério configura, nesse contexto, uma imagem da memória que nos envia ao passado, mas que também nos faz conscientes do presente e do futuro. Benjamin novamente é revelador: “TORSO: somente quem soubesse considerar o próprio passado como futuro da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si” (BENJAMIN, 1987b, p. 40).

O jogo ficcional de declarar o fracasso da sobrevivência do texto e, em consequência, da memória, transparece com a frase acima citada: “Eu sei que quando os séculos passarem nada importará e eu me tornarei a escritã do vento” (TORRES, 2013, p. 397)<sup>53</sup>. No caso de *La escribana...*, dialoga como o convencimento de Breta, em *A república...* de que a imagem do Brasil é insondável, como a do livro que ainda não está escrito. Em ambos os casos, esse posicionamento demonstra que os mesmos textos funcionam como um rastro, no sentido de que são um signo, um discurso não intencionado – como já expliquei, um signo não endereçado a ninguém. Essa lógica potencializa a abertura do sentido: o leitor é o intérprete, o recuperador dos rastros, o que toma a decisão de endereçar o texto, de destiná-lo a alguém e para algo. Os textos nascem também sendo uma ruína, nascem sendo o rastro de algo que tem que ser compreendido, reelaborado em contextos posteriores. Reconfigurando o sentido – como falei citando Paul Ricœur – “sobre a base dos rastros deixados” (RICŒUR, 1995, p. 74).

Em outras palavras, essa intenção de perdurar no tempo, existente também em *A república dos sonhos*, é exposta pela insistência na escrita do livro, mas também se revela como uma empreitada que “fracassa”. A aparência, no início, é de que estamos lendo um livro já acabado, mas, no final do romance, Breta nos revela que só lemos uma espécie de rascunho ou uma “coleção” de materiais que servirão para a escrita do verdadeiro livro – que ainda não foi escrito –, que será “escrito amanhã”. Isto somente aparece na cena final do romance, quando Breta diz: “sento-me com eles [com Venâncio e com Madruga] não sei por quanto tempo. Apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de Madruga” (PIÑON, 1984, p. 761). Este jogo ficcional, além de interrogar o leitor sobre o que acabou de ler, também está em harmonia com a impossibilidade de configurar uma imagem do Brasil, presente ao longo de todo o romance.

---

<sup>53</sup> “Sé que cuando pasen los siglos nada tendrá importancia y me convertiré en la escribana del viento”

Assim, apostar por uma aventura fracassada ou por uma aventura impossível, e inconclusa é – para falar com Benjamin – outra forma de contar a história, a partir de uma outra perspectiva, a perspectiva dos vencidos, dos que têm que mentir para sobreviver – Catalina, Venâncio, Odete. Isto que é elaborado nos romances, a partir da falta e também da presença em ausência – do rasto/resto/lixo – deixa ainda mais claro como esses romances se configuram como uma ficção do despojo, atravessados por uma estética da carência.

Essa estética da carência, característica das ficções do despojo, faz-me pensar na “gambiarra estética”, termo brasileiro que destaca a “esperteza” diante das adversidades e “as urgências” (SEDLMAYER, 2017, p. 17), ou seja, a criatividade das estratégias e das táticas para sobreviver com o pouco que se tem. Essa atitude é a que serviu para construir uma noção que define muitas das práticas artísticas do Brasil contemporâneo, e que aparece em textos clássicos da literatura brasileira, como explica Sabrina Sedlmayer em seu ensaio *Jacuba é gambiarra* (2017).

Portanto, os romances estetizam ou narrativizam essas configurações de ausências e de faltas, de despojos, para mostrar como a precariedade obriga a concretizar a criatividade e, também, a suscitar um efeito de despojo gerado a partir da simultaneidade e do jogo com a temporalidade. Os vencidos desenvolvem estratégias de sobrevivência e provisoriedade, assim: partindo-se da “falta” se “acha um jeito”. Na precariedade, os personagens “se viram” e conseguem resistir instituindo “sociedades da dissimulação”. Gambiarra e dissimulação parecem ser traços próprios e compartilhados entre as formas escriturais do despojo que estou tentando caracterizar a partir da ideia de Torres. Assim, entre a gambiarra e a dissimulação, as ficções do despojo dão conta das estruturas do sentir das identidades latino-americanas.

Outro aspecto que vou resgatar das *Teses*, de Benjamin, é a figura do sujeito que escreve. Breta, em *A república dos sonhos*, e a Ana Ventura, em *La escribana del viento*, mostram sua perspectiva tanto da dissimulação e da gambiarra, quanto da invenção e do despojo, nos relatos. Elas compartilham seu trabalho de narradoras com outras vozes, valendo-se de outras estratégias, como já o mencionei, com as caixas da memória de Eulália, com os testemunhos, os documentos e cartas de *La escribana del viento*, em que cada personagem assume sua própria voz. Os narradores orais, inclusive, como Xan e Dom Miguel, que resguardam o passado quase mítico de Sobreira, ou como Venâncio, que leva um diário e escreve alguns bilhetes. Ainda mais, Esperança, a mãe de Breta,

morta quando ela era uma criança, deixou pequenos exercícios ficcionais, o que reafirma as inclinações narrativas de Breta como uma herança, uma filiação.

Apesar da multiplicidade de narradores, vozes e formas enunciativas presentes nos textos, nesta ocasião me interessa sublinhar que tanto Breta quanto Ana Ventura assumem um posicionamento protetor da história. As narradoras são como o anjo da história, mas, ao mesmo tempo, elas – tanto quanto Eulália – personificam a figura do colecionador – como já mencionei na seção anterior – que tira objetos de seus locais convencionais, despojando-os de sua funcionalidade originária, para outorgar-lhes o caráter de testemunhas de suas próprias experiências. Além disso, também agem como o catador de lixo, como o *chiffonnier*:

Por seu intermédio [de Breta], novamente o Brasil ia-me chegando aos pedaços. De posse desses cacos, ela formava um mosaico no qual eu me entrevia entre os homens e os animais expostos na parede. Uma visão que, no entanto, me causava desconforto (PIÑON, 1984, p. 269).

A presença do colecionador ou do narrador *chiffonnier*, nestes casos de uma colecionadora, nos conecta com a ideia da história como ruínas do passado no presente, que se originam do contexto cultural contemporâneo. Cada acontecimento e cada estratégia narrativa se configuram como uma mônada que “abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade” (BENJAMIN, 1987b, p. 232). Este último aspecto se consolida, nos romances, com a existência de um isomorfismo nos personagens. É por isso que eles parecem ser reflexos uns dos outros, da mesma maneira como os acontecimentos parecem se refletir ou repetir. “Odete e a sombra de Eulália” (PIÑON, 1984, p. 62); “Venâncio é encarregado de sonhar em meu nome” (PIÑON, 1984, p. 464), diz Madruga, que também afirma: “a partir de hoje, Breta, serei também o avô Xan” (PIÑON, 1984, p. 603). Da mesma forma, Breta, em diversas ocasiões, parece assumir o papel de sua mãe, Esperança.

Este jogo de reflexos mostra como as personagens são conscientes de sua ficcionalidade. Elas mostram, teatralmente, que estão representadas, aspecto que é sumamente interessante para compreender a teatralidade nos romances e sua performatividade, o que será amplamente explicado no capítulo dois. Por enquanto, interessa-me resgatar como o desdobramento dos personagens dialoga com esta abreviatura e com esse resumo incomensurável da humanidade, a mônada. Assim como as personagens se repetem, se refletem, se representam, se constituem umas em relação às outras, assim os aconte-

cimentos do passado e do presente entabulam uma relação monádica. A voz de Madrugá é a voz dos migrantes, a voz de Venâncio é a voz dos vencidos, a voz de Odete é a voz e a história dos negros. Assim, a perspectiva que oferece o romance do Brasil é profundamente autocrítica e até pessimista:

— O Brasil é ainda um país desamparado, Eulália. Não lhes faria mal aprender com esta gente a força da miséria. Assim fugiriam dela a galope. Não quero os meninos medrosos, esquivando-se da realidade. Venâncio tem razão, se eles não conhecerem o Brasil, não auscultarem os seus pulmões, como poderão vencer? (PIÑON, 1984, p. 487).

Essa é uma imagem do Brasil que encerra o paradoxo dos “fracassos exemplares” das personagens. Madrugá não sonha, é Venâncio quem o faz por ele e, talvez por isso, tenha enlouquecido; Odete recorre à mentira, inventa uma família para não ser rejeitada por Eulália; Eulália conta histórias, mas, através dos objetos e de seu sorriso, ela foi despojada da palavra. Esperança morre, inesperadamente, num acidente de trânsito; Tobias luta por uma causa que não consegue libertar, se levanta contra o abuso da ditadura, quer defender os presos políticos, mas sozinho não consegue fazer nada. E Breta? Ela ainda não escreveu a história. As palavras não lhe são suficientes e ela recorre sempre aos gestos e às imagens. Todos fracassam porque carecem de algo, todos têm uma forma de precariedade, todos foram despojados de algo. O mais importante, entretanto, é que todos tentam suprir a ausência e concretizar seu propósito.

A estética do romance funda-se nessa dinâmica de evidenciar as carências – as formas do precário, o despojo – e contra-argumentar com os mecanismos e estratégias de sobrevivência – as formas do provisório<sup>54</sup> – dentre as quais destaca a dissimulação. É essa estética que pretende mostrar a miséria presente na arte contemporânea e que Assmann sistematiza com a noção do lixo. No Brasil, particularmente, encontram-se múltiplas manifestações dessa estética. Nesse sentido, a estética da fome é diferente da Gambiarra estética – proposta que será desenvolvida amplamente mais à frente – e as duas dialogam com estas ficções do despojo que nos oferecem Ana Teresa Torres e Nélida Piñon.

---

<sup>54</sup> Formas do precário e do provisório foi o nome de um curso que a professora Sabrina Sedlmayer ofereceu no POS-LIT UFMG sobre Literatura comparada e tradição cultural. A ementa diz que a proposta do curso é investigar obras literárias, exemplos da cultura brasileira, como também trabalhos oriundos de diversos gêneros da imagem, com o intuito de refletir acerca da invenção, diante da escassez de recursos, sejam eles econômicos, políticos, climáticos ou sociais. Mais do que “quebra-galhos” da sobrevivência, pretende-se explorar o gesto da criação em procedimentos que subvertem o mercado e o consumo no tempo presente.

Em ambos os textos, vemos a escrita das histórias de vida como uma forma de sobrevivência. Esta estratégia é iluminada também pelo pensamento de Benjamin. A concepção benjaminiana da história, contrária ao historicismo tradicional, é encaminhada para uma articulação com o messianismo, quer dizer, com a procura da redenção, que se traduz na intenção de perdurar no tempo. Também se entretetece com uma ênfase na economia simbólica dos objetos que vêm do materialismo, do que se possui, do que é privado, do que se produz e do que se inventa. Assim, a escrita da história pode ser repensada como uma luta pela sobrevivência.

Nesta concepção da história, a alegoria se torna imprescindível para compreender os modos como esses dois universos – messianismo e materialismo – se articulam, gerando um campo que exhibe o desejo de permanecer, de sobreviver de qualquer modo. A alegoria insiste na construção de imagens, de fragmentos, de ruínas que deixam o rastro para mostrar e recontar o passado, destacando o que ficou esquecido. Assim, a história – nos dois sentidos da palavra – é definida por Benjamin como uma articulação de ruínas: “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína” (BENJAMIN, 1987a, p. 226). Nesse sentido, a experiência individual das personagens, que é a origem da sua memória, se articula ao espaço – a ideia de nação, Brasil e Venezuela – e, em consequência, ao identitário. A ruína e o rastro podem ser pensados como uma articulação entre o espaço, deslocamento e a experiência. A “ruína” faz com que a experiência perdure no espaço e os vestígios constituam a ponte entre o espaço e memória. A ruína redimensiona a relação temporal entre o presente e o passado, porque é uma categoria mais próxima do espacial; o rastro evoca a sensação de deslocamento. A ruína é uma forma da precariedade que é herdada e a partir da qual se originam as formas da provisoriedade, as formas de sobrevivência.

Outro aspecto que vou resgatar das *Teses...* é a afirmação de que vivemos em um constante estado de exceção e de que temos que procurar um jeito de fazer uma história que dê conta disso. Esse modo de fazer história apela a um conjunto de ruínas. O espaço e a experiência se tornam interdependentes, ao serem narrados ou elaborados artisticamente. Eles são despojados de seu caráter cronológico e de época – de sua “cronologicidade” – poderíamos dizer: são secularizados. Esse procedimento revela como essas estruturas de poder, que nunca se declaram como estados de exceção, estão colocando constantemente a vida de sujeitos em perigo – a vida é a “nua vida” diz Agamben. Refiro-me à história do imigrante Madrugá, à história do louco solitário, Venâncio, à histó-

ria da negra servente, Odete, à história do soldado da segunda guerra mundial, filho da lavadeira, que retorna traumatizado, todos eles personagens de *A república dos sonhos*. Assim como me refiro à história de todos os membros da família Campos e Navarro de *La escribana del viento*. Ver uma concatenação de fatos como um acúmulo de ruínas deixa em evidência a violência que as estruturas de poder exercem sobre as comunidades, sobre o povo, sobre as nações, uma vez que a caracterização dessas personagens é o resultado dessa violência.

Contar a história a partir das ruínas é demonstrar como a vida dos homens – e não dos cidadãos – está em perigo, exposta à vontade do poder, que decide quem vive e quem morre, aplicando sua lógica de inclusão/exclusão para manter a sua soberania. Essa lógica de exclusão/inclusão, que Agamben explica, transcende e abarca não só os comportamentos em comunidade, como também os comportamentos individuais e psicológicos. Os personagens simulam, levam à cena comportamentos que resultam da pressão de serem conscientes do quão prescindíveis que eles podem ser. Madruga é consciente de que não interessa ao governo, como sujeito, porque ele é imigrante: por isso, ele quer ter filhos que o posicionem como um verdadeiro brasileiro, um homem que escolheu o Brasil para morrer. A fuga da personagem de *La escribana del viento* também dá conta disso. Ambos os personagens fogem para, depois, no final de sua vida, reconstruir sua narrativa a partir das ruínas, seguindo o rastro que deixaram em seu deslocamento.

Contar a vida por meio das ruínas é recorrer a uma modalidade discursiva que recorre à experiência, como diz Benjamin em relação a Proust:

Quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência. Por pouco, poderíamos chamá-la uma hora que se repete todos os dias (BENJAMIN, 1987a, p. 38).

Assim, formas de representação da experiência vão além do estritamente mimético, e a recepção não somente interpretativa persegue uma afetação, uma “produção da presença”. A experiência se desloca através das ruínas, a ruína converte-se em um meio, em um *meme*, um significante à disposição, que oferece a possibilidade de ser carregado com algum significado. Um gesto, uma imagem, uma experiência passada se torna “cítavel” no presente e carrega consigo uma história.

O lixo, para Assmann, é aquilo que ficou fora do arquivo e que pode se equiparar, até certo ponto, com a visão da história que tem Benjamin: uma perspectiva “ecológica” da produção cultural, que recicla e reutiliza aquilo que ficou esquecido, descartado, mas que responde à lógica do colecionador, que tira dos objetos seu valor de uso. São experiências-lixo, histórias menores, histórias anônimas, intra-históricas que não estavam nos arquivos. Nos romances, é interessante como se articulam os dois discursos, como se põe em diálogo o que estava dentro do arquivo e do lixo. O contraste é o que possibilita interpretar essas histórias como alegorias.

Esta passagem do resto ao lixo foi atravessada pela impossibilidade de estabelecer uma diferenciação pontual e genérica entre estas duas materialidades ou formações memorialísticas. Mas o acontecido me levou a introduzir as questões presentes nos romances que fazem parte de sua poética, enquanto ficções do despojo, e que também se mostram como duas matrizes culturais: uma delas é a gambiarra, como forma de sobrevivência ante a adversidade e suas diversas manifestações; a outra é a inclinação pela dissimulação. No próximo capítulo, examinarei, de forma detalhada, como os romances evidenciam a “estética da gambiarra” e seu diálogo com a “estética da dissimulação”, aspectos centrais que me permitirão ter outra perspectiva sobre a identidade e a memória da América Latina.

## 2 NARRATIVA PERFORMÁTICA: A GAMBIARRA NA ESCRITA, A ESTÉTICA DA DISSIMULAÇÃO E AS ESCRITAS DE SI

As escritas do despojo, segundo expliquei anteriormente, se fundamentam na precariedade e na carência, evidenciadas nos textos, quando estes se servem do resto, do rastro e do lixo, entendidos como formações memorialísticas. A estratégia, como se entretecem esses aspectos, nos romances, revela mecanismos engenhosos de textualização, que dialogam com formações culturais que procedem de práticas cotidianas. Estou me referindo à gambiarra e à sua incorporação nas práticas artísticas, e, no meu caso particular, nas práticas narrativas. Por essa razão, no segundo capítulo, vou abrir um leque de questionamentos que oscila entre interpretações da cultura e as projeções dessas interpretações no pensamento de Nélide Piñon e de Ana Teresa Torres. Vou começar explicando o sentido da palavra gambiarra, para passar a uma conceitualização da “gambiarra estética”, no primeiro subtítulo. Em seguida, “antes de passar à ‘estética da dissimulação’ é preciso passar por algumas ‘raízes’ e alguns ‘labirintos’”. Como diz esta frase, que é o título da segunda parte, vou recorrer a uma das interpretações do Brasil mais polêmicas e debatidas, a saber, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Também vou passar por algumas das ideias de *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz.

A tese do livro de Buarque de Holanda é debatida sigilosamente por Piñon, em seu romance, colocando alguns personagens a favor e, outros, contra. Depois, vou apresentar algumas das ideias de *O labirinto da solidão*, para chegar até a comparação desses dois livros – o de Holanda e o de Paz – elaborada por Silviano Santiago, em *As raízes e o labirinto da América Latina*, texto que se debruça sobre as atitudes de mascaramento dos sujeitos que se sentem sempre estrangeiros. Essa ideia de mascaramento correlaciona-se com “el estado del disimulo”, do dramaturgo venezuelano José Ignacio Cabrujas, com que fecho esta parte. Iniciarei o debate da “Memória e performance”, no terceiro subtítulo, com as ideias de Diana Taylor e de Graciela Ravetti, que me propiciam expor como os romances são políticos, e como surge, neles, uma ênfase pela exposição do sujeito da escrita. Isto me leva ao seguinte subtítulo “Das escritas de si às ‘escritas de ouvido’”. Esse sujeito da escrita vira um sujeito de escuta que, como um etnógrafo, explora outras possibilidades de contato com os textos, indo além do interpretativo e implicando, fundamentalmente, o corporal.



## 2.1 A gambiarra estética

Nas últimas décadas, no panorama artístico brasileiro, a palavra “gambiarra” surgiu para referir-se à proliferação de manifestações estéticas que revelam um “modo de ser do brasileiro”. A gambiarra passou, do discurso e das práticas cotidianas, ao discurso das artes, por ser ela um comportamento reiterado – um saber-fazer – na cultura brasileira, que revela um alto potencial criativo, presente nas formas de agir ante problemas e precariedades cotidianas. O percurso pela etimologia da palavra gambiarra, cuja origem parece encontrar-se na língua tupi-guarani, como traçado por Sabrina Sedlmayer, em *Jacuba é gambiarra*, mostra como o campo semântico dessa palavra remete de “soluções improvisadas de problemas, em geral precárias e provisórias” (SEDLMAYER, 2017, p. 13) – em sua maioria relacionados à eletricidade – até conceitos como o do artista plástico Cao Guimarães:

O meu conceito da gambiarra é algo em constante ampliação e mutação. Ela deixa de ser apenas um objeto ou engenhoca perceptível na realidade e se amplia em outras formas e manifestações como gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria ideia de existência. A existência enquanto uma grande gambiarra, onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou a guia. A gambiarra enquanto “Phania” ou expressão, uma manifestação do estar no mundo. A gambiarra é quase sempre um “original” e não uma cópia, uma reprodução. E por isso é uma entidade viva, em constante mutação. Registrá-la é torná-la reproduzível, multiplicá-la modificando sua função fundamental” (GUIMARÃES, *apud* SEDLMAYER, 2009, p. 37).

A gambiarra é tática, é uma modalidade de sobrevivência, um modo de se esquivar da hegemonia do poder. Gambiarra é uma forma de resistência. “A gambiarra é também método. É *modus operandi*, tática de guerrilha em ação, de transmissão, de disseminação” (ROSAS, 2006, p. 47). A palavra gambiarra designa, ao mesmo tempo, o ato de fazer e o produto elaborado. São atos que questionam a lógica e o funcionamento dos objetos, gerando uma reconfiguração das leis, das regras, das normas para dar-lhes um uso a favor de quem a executa. A gambiarra é essa atitude criativa, que já aponte, de colocar três coisas onde só cabem duas (LAGNADO, [s. d.]). A gambiarra é um gesto: “tipo o cara que deita a cabeça num coco, é um gesto-gambiarra. Não é um objeto gambiarra” (GUIMARÃES, 2012, [s. d.], *apud* ASSUNÇÃO; MENDONÇA, 2016, p. 98). É um gesto sempre reproduzido pela sua funcionalidade.

A gambiarra tem também um acento, um tom, profundamente político: “A gambiarra se oferece, simultaneamente, como elemento desestabilizador e como solução para certos problemas. É justamente por isso que podemos pensá-la como prática que desloca nossas formas de percepção e altera os regimes da partilha do sensível” (AS-SUNÇÃO; MENDONÇA, 2016, p. 110). A gambiarra surge da cultura popular e, com essa herança e essa produtividade de significados, instaura-se nas modalidades artísticas contemporâneas do Brasil, tanto pelos criadores, quanto pelos críticos. A gambiarra potencializa o deslocamento de nossas possibilidades perceptivas – próprio da arte – e potencializa também a divisão do sensível, ao democratizar a visibilidade e expor a carência.

Essa descrição da gambiarra nos ajuda a mostrar como a improvisação e a astúcia constituem traços identificados na cultura brasileira. Segundo essa interpretação, existe uma confiança na esperteza, como instinto de sobrevivência, que permite improvisar diante de uma situação de precariedade que se rebela contra a norma. Nas artes visuais, como explica Sedlmayer, é recorrente o uso de elementos precários. Lembremos que, na leitura dos romances, no capítulo anterior, vali-me das noções de “rastros” e de “lixo”, de Benjamin e de Assmann, respectivamente, as quais resultaram muito produtivas, porquanto revelam o vínculo entre o precário e a memória.

Mas, na literatura, como e desde quais perspectivas poderíamos falar de uma gambiarra estética? E ainda, o termo gambiarra é traduzível? Como poderíamos falar de uma estética da gambiarra fora do Brasil? Como a gambiarra estética dialoga com as ficções do despojo? As respostas a essas perguntas estão condicionadas por uma espécie de lei natural que reza “onde tem precariedade e ausência, surge a criatividade”. Não é por acaso que a mesma Sabrina Sedlmayer recorre à obra da escritora negra Maria Carolina de Jesus (SEDLMAYER, 2019, p. 1) ou à preparação de algumas “jacubas” – para matar a fome – termo usado por Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (SEDLMAYER, 2019, p. 13), para falar da precariedade e da provisoriabilidade nas letras brasileiras. Sedlmayer pensa a gambiarra como esse *modus operandi* que:

é tido por muitos como um traço identitário brasileiro, e encontra-se presente nas moradias precárias, que se erguem nas regiões mais acidentadas, nos morros, com a eletricidade em formato de um enorme labirinto. O trato com os objetos, descartados do sistema funcional, são operacionalizados numa equação minada de inteligência. O que se coloca, assim, neste texto, é como algo negativo – a fome, a miséria, a escassez de recursos – se transforma numa pulsão criativa que aglutinamos com o nome de “gambiarra”. Capaz de ressoar, com

reverberada potência, no campo da música e das artes visuais brasileiras contemporâneas (SEDLMEYER, 2019, p. 3).

Assim, a gambiarra é a possibilidade criativa, a astúcia de achar uma solução ante a precariedade que, inicialmente, é identificada no contexto socioeconômico, mas que invade também, como forma de contestação, os âmbitos políticos e estéticos. Nos capítulos iniciais, assinalei como todos os personagens dos romances se configuram, pensam, atuam, a partir de uma falta. Todos eles estão submetidos a uma lógica da privação que faz com que a narração gere um efeito de despojo. Assim, seus modos de vida – que são os modos de vida de nossas sociedades – se convertem em uma constante reinvenção e numa proliferação de criatividade para sobreviver, enfim, se convertem em vidas-gambiarra, que é uma das formas como reverbera a precariedade na literatura. Mas depois de refletir sobre o gesto e a conexão do presente com o passado, a precariedade passa a outro nível. As propostas literárias de Piñon e de Torres revelam as limitações da escrita porque ambas, em comum, apontam aquilo que o sentido – a palavra – não consegue transmitir. E isso é fundamental na escrita do despojo: isso é o diferencial.

Contudo, o jogo com o uso e o sentido dos objetos é característico da gambiarra. Na arte, a gambiarra opera na midialidade, pois o deslocamento do uso de um objeto para a esfera do estético traz consigo um deslocamento de sentido. Assim, nos romances, a escrita se revela como um jogo com a midialidade. Esse jogo possibilita a compreensão dos romances a partir da estética da gambiarra. A escrita da mulher transborda astúcia e esperteza (PIÑON, 2008, p. 73): é uma escrita que vive “sob o signo da trapaça” (PIÑON, 2016, p. 9), porque é uma escrita altamente elaborada. O texto amplia seus objetivos – narrar a história – dando lugar a outras possibilidades expressivas, como as já apresentadas (o sorriso de Eulália, os objetos nas caixas, as epígrafes de Torres) ou como as que irei apresentar mais adiante, como o teatro e a imagem, inclusive as cartas e os diários, além das fotografias usadas para narrar as histórias.

Mas, ao mesmo tempo, essa falta que desafia a escrita propicia o surgimento de formações linguísticas, estéticas e narrativas, que deixam filtrar aquilo que vai além do sentido verbal. Esses modos são próximos à “estética da gambiarra”, uma vez que, diante dessa impossibilidade – precariedade –, a linguagem se flexibiliza, se vira, e deixa surgir a astúcia, a *viveza criolla*, a gambiarra.

Dessas possibilidades da linguagem e do papel do escritor ante essas formas de carência, Néida Piñon é consciente quando fala: “Imerso, no entanto, no pântano das hipóteses sociais, o escritor reforça-se como intérprete dos regimes povoados de carên-

cias” (PIÑON, 2011, p. 25). Considero sumamente importante destacar que essa problemática não é exclusiva da arte contemporânea e, mais uma vez, cito Nélida: “desde os primórdios da civilização brasileira, implanta-se na arte a estética da carência e da magia” (PIÑON, 2011, p. 21). A carência e a precariedade, a falta, a magia, a provisori-idade e a astúcia estão presentes desde a gênese da cultura.

Quero destacar que a gambiarra, como atitude ante a precariedade e como estética, não é uma atitude única do brasileiro. Temos alguns exemplos desses tipos de prática, na música, descritos por Lumberti Obici (2014), para dar conta de diferentes formas que os *luthiers* mobilizam, de lidar com diversos materiais para criar instrumentos inéditos. O mesmo Obici esclarece que, em outros países, existem termos para classificar essas práticas originárias/originais da precariedade, como o caso de Cuba, com os *rikimbili*, um meio de transporte produto da fusão de uma bicicleta e de um motor d’água; ou, também, como no México, onde existe a palavra *rasquache*, para denominar esse tipo de invenções desobedientes. Essa mentalidade já é percebida e reafirmada por Piñon em um discurso pronunciado na Colômbia: “Temos em comum, entre tantos predicados, a forma similar de forjar a astúcia como um sistema de defesa político que nos ensina a elidir o cotidiano cruel” (PIÑON, 2011, p. 35). Embora não use a palavra gambiarra, ela remete à astúcia como atitude frente ao poder, questão que é comum nos países latino-americanos. Esta questão vai ser debatida nas próximas sessões deste capítulo.

## **2.2 Antes de chegar à “estética dissimulação” é preciso passar por algumas “raízes” e alguns “labirintos”**

Ao falar da gambiarra como modo de ser, como ato de criatividade ante a precariedade, como uma ação política que suspende o uso normal dos objetos e dos meios, é inevitável não pensar no “homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda. As aproximações à “estética da gambiarra” sempre estabelecem diferenciação entre as diversas interpretações do Brasil e os estereótipos que elas esboçam, por tratar-se, como diz Sedlmayer, de um “traço identitário brasileiro” (SEDLMAYER, 2019, p. 3). A gambiarra não é exatamente uma atitude do “homem cordial”, não é exatamente o “jeitinho brasileiro” nem se refere à “malandragem” ou à “estética da fome”, de que se distancia. Todas essas interpretações da mentalidade brasileira correspondem a formações conceituais que, muitas vezes, diferem da realidade. Muitas delas também têm uma ancoragem

histórica e cronológica. Dentre elas, a proposta de Sérgio Buarque de Holanda, embora seja uma das mais polêmicas, resulta produtiva, para mim. Como se verá nas linhas seguintes, dialoga, em alguns pontos, com o pensamento de Octavio Paz, como o explica detalhadamente Silviano Santiago, em *As Raízes e o labirinto de América Latina* (2013). Essa associação é frutífera e me permite delimitar com mais precisão o que é “a gambiarra estética”, assim como o vínculo que essas estratégias de produção artística têm com outras conceptualizações das mentalidades, não só no Brasil, mas em toda a América, manifestas nos romances de Torres e Piñon.

O principal afã de Madruga, a personagem de *A república dos sonhos*, é ser um verdadeiro brasileiro, conquistar a língua, “vencer” economicamente, ser um homem de sucesso financeiro. Grande parte de seus objetivos ele os consegue, só que sempre vai se sentir estrangeiro. Sua convicção de que só um filho brasileiro lhe outorga a condição de cidadão se vê diminuída quando se compara com outros cidadãos que são “verdadeiros brasileiros”. Esses brasileiros são “autênticos” por sua linhagem, por sua família, têm um sobrenome herdado dos primeiros colonizadores, diferentemente da própria família de Madruga, cujo sobrenome nem tem importância. Cada membro da família é nomeado por seu nome próprio, sem vínculo e sem marca familiar.

Surge, assim, uma competição, um desafio para Madruga e para toda a família: “ser brasileiro”. Para Madruga, ser um brasileiro é ser um “homem cordial” como Luís Filho, o marido de Antônia, a primeira de suas filhas. Esse “homem cordial” é partícipe de uma forma de governo em que as fronteiras entre a família e o estado, o indivíduo e a autoridade se desvanecem. Existe uma passagem, no romance, que explicita justamente toda esta situação, mas, ainda assim, as relações de poder entre os “homens cordiais” são hierárquicas. Na obsessão de Madruga por afundar suas raízes no Brasil, “compra” Luís Filho para que seja o marido da Antônia, com pretensões de servir-se de sua antiga linhagem para crescer nos negócios ou na política. Isso fica explícito em uma das passagens finais, em que tenta comprar umas terras e tem que negociar com autoridades governamentais, para levar a cabo esse negócio. Usar Luís como interlocutor lhe garante o êxito, mas este, ao estar associado ao estrangeiro, não consegue nada.

A tese do homem cordial é questionada em *A República dos sonhos*, ao expor situações como essa, e, ainda mais, quando Venâncio, em seu diário, descreve a posição do pintor Rugendas (1975), em relação ao Brasil colonial:

Com que ardor ele defende a cordialidade local, que passa por cima dos conflitos e dos contrastes sociais! É, porém, um mentiro-

so ou um cego. De verdade, prega ele [Rugendas, o pintor] a doutrina da cordialidade na certeza de lhe vir a ser útil um dia. Logo terá seguidores. Inúmeros historiadores hão de lhe endossar a tese. Mas não é a cordialidade uma camisa-de-força, que não deixa folga para os homens virem a fazer uma revolução, sempre que motivados pela injustiça e a miséria? Não é a cordialidade um flagrante sinônimo de um espírito cordato, indolente, que abraça o jogo das conciliações indecorosas e aéticas? (PIÑON, 1984, p. 417).

Nesse sentido, o romance põe em cena essa ideia de homem cordial, a partir de várias perspectivas, como a de Madruga, que, em sua condição de estrangeiro, acha que agir com cordialidade pode lhe trazer algum benefício; e a perspectiva sempre oposta e crítica, de Venâncio, que vê na cordialidade uma camisa-de-força que mantém um *status quo* de desigualdade, injustiça e miséria. Em ambos os casos, o romance mostra como a cordialidade, condicionada pelo personalismo, incide nas práticas sociais, políticas e econômicas do país. Por outro lado, dentro da caracterização da mentalidade do brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda faz questão de comparar “o semeador”, o colonizador português, com “o ladrilhador”, o colonizador espanhol. O ladrilhador, tal e como é pensado por Buarque de Holanda, é aquele que dá ênfase à construção das cidades, que dialoga com a vontade de “fazer a América” de Madruga. Com isso, na veia ibérica de Madruga, predomina o caráter do espanhol que lembra mais aquele “rebelde” descrito por Octavio Paz, em *O labirinto da solidão*, o *pachuco*, estrangeiro, inadaptado, que carrega consigo a obsessão de ser filho da *chingada*, fruto do estupro.

Madruga poderia ser um *pachuco* condicionado pela solidão, pelo “oco”, atropelado em um labirinto e tentando, por todos os meios possíveis, ingressar ao centro desse labirinto para preencher o vazio, o oco gerado por deixar sua terra, sua família, sua mãe, suas origens, suas histórias. Mas ele não é filho da violação, não é exatamente um filho da Malinche<sup>55</sup> ou da *chingada*: sua solidão decorre de sua própria decisão de ser um estrangeiro. É uma personagem condicionada, simultaneamente, pela autculpabilidade e pela ausência. Ele se autoquestiona porque essa ausência foi uma decisão tomada por vontade própria. Novamente, surge aqui a questão do despojo. As ficções do despojo reelaboram o discurso destes personagens, cujas vidas se constroem desde o vazio,

---

<sup>55</sup> “La Malinche” é uma figura histórica, uma indígena que, devido a sua habilidade com as línguas, foi a intérprete dos conquistadores em México, especificamente de Hernán Cortez. Ela, por ser a intérprete, permitia a comunicação entre os astecas, maias e os espanhóis. Com seu papel de tradutora e intérprete, favoreceu a expansão do império espanhol e é considerada uma traidora; mas, ao mesmo tempo, a mãe da nação mexicana, porque teve dois filhos: um com o mesmo Hernán Cortez e outro com Juan Jaramillo. Estes dois filhos são os primeiros mexicanos “mestiços”.

com o intuito de preencher esse vazio. A escrita de suas memórias é uma opção – uma tática – para aliviar a terrível sanção de morrer sem ter alcançado o centro do labirinto.

Mas, o que tem isso a ver com a gambiarra estética? O homem cordial parece não executar a gambiarra. A sua cordialidade não responde à lógica da gambiarra, pois esta provém do desejo de alcançar algo, que não se possui, à custa de cordialidade e da aproximação da esfera íntima. A gambiarra é, antes de tudo, um ato político que questiona as inter-relações condicionadas pela cordialidade. As ações do homem cordial estão condicionadas por uma atitude intimista que tenta se aproximar de outro, geralmente um superior, fazê-lo familiar. A gambiarra está condicionada pela precariedade, pela falta, e é geralmente um ato que transgrede as regras por interesses individuais e põe em xeque aquele “outro”, que representa a autoridade, sem tentar aproximá-lo de sua esfera emotiva.

Essa descrição do homem cordial não corresponde à configuração do personagem Mauro del Toro, o bispo de *La escribana del viento*? Nessa personagem, percebe-se essa mentalidade “simpática”, em aparência, loquaz e bonachão, próximo dos grandes líderes ditatoriais de América Latina ou, – para ser mais direto, com o próprio ex-presidente venezuelano, Hugo Chávez – que agem com cordialidade para obterem benefícios. Esses personagens/personalidades escondem sempre sua verdadeira intenção e, como no caso específico do bispo, levam ao extremo sua desobediência hierárquica por invadir outras jurisdições, outros espaços que não competem a seu exercício de poder. Mas aqui temos uma diferença: o “culto à personalidade” – descrito por Otavio Paz no *Labirinto da solidão* –, como acontece com os líderes das ditaduras de América Latina, é diferente da “afirmação da personalidade” – aspecto característico do homem cordial de Buarque de Holanda. A cordialidade tenta aproximar a personalidade da esfera íntima, ao contrário da afirmação da personalidade, que é uma entronização ou quase deificação do líder político, produto do fanatismo. Esta é uma das diferenças da interpretação das propostas dos dois pensadores, oferecida por Silvano Santiago em *As raízes e o labirinto da América Latina* (2013), que tem seu fundamento na origem do estereótipo descrito por cada um dos autores: “a escrita de *El laberinto de la soledad* vai se definir pela personagem que está situado no extremo inferior da hierarquia social, ao contrário da escrita de *Raízes do Brasil*, que se definiu pela personagem que detém o excesso de poder dito nacional” (SANTIAGO, 2013, p. 16).

Silvano Santiago, ao fazer um contraponto entre os livros de Buarque e de Otavio Paz, assinala que, em ambos, existe uma inclinação por interpretar a América La-

tina com base numa perspectiva da afirmação da personalidade, embora haja algumas diferenças. Essa interpretação permite pensar o latino-americano a partir da ideia expressa pelo verbo representar “fundamentalmente no sentido literário – poético ou romanesco” (SANTIAGO, 2013, p. 13). Nos dois casos, as análises da representação de personalidades e de personagens complexos têm a marca da desterritorialização, como ocorre com o migrante mexicano, nos Estados Unidos, o colono português ou espanhol, no Brasil e nos demais países latino-americanos, como faz Buarque.

O homem cordial caracteriza-se, entre outras coisas, pelo “desleixo” que se opõe, por sua vez, à “polidez” do estrangeiro. Adverte Santiago que é necessário tomar cuidado com o tratamento desses conceitos. Os termos desleixo e cordial são, segundo Sérgio Buarque, usados no estrito sentido etimológico – cordial, *cordialis*, cor, coração – e, em particular, o termo desleixo merece mais atenção. Quero dizer que esse desleixo – oposto ao decoro, à reserva – “faz que na democracia brasileira ‘fidalgos e plebeus’ confraternizem” (SANTIAGO, 2013, p. 180). Outro aspecto ao qual se deve atentar, ao pensar a cordialidade, tal como proposto por Buarque, é que “cordial” é um termo “indecidível” – explica Santiago, citando Derrida, no livro *Disseminação* (posição 2855). O termo contém dois outros sentidos em contradição (amizade/inimizade; concórdia/discórdia) e é indecidível porque não se reduz à dualidade, mas a habita, e não pode ser compreendido a partir de um terceiro termo. Por essa ambivalência, a cordialidade nunca é polidez. Mas o brasileiro procura a harmonia entre os opostos, entre a polidez do estrangeiro e o desleixo do nacional.

Assim, o homem cordial recorre à polidez, com frequência, como uma ponte para vincular-se, de algum modo, ao estrangeiro, mas essa polidez consiste: “precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘homem cordial’. A mímica é deliberada e, ao mesmo tempo, espontânea. É bom que voltemos a nos acostumar com os paradoxos” (SANTIAGO, 2013, p. 182).

A mímica, “o gesto” do homem cordial, guarda relação com as máscaras e a dissimulação que achamos em *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz, mas, antes de adentrar nas variações da dissimulação, vou continuar, aqui, com as ideias com que Silviano Santiago fecha seu livro. Ele explica que, assim como o desleixo desencadeia um horror pela distância nas relações interpessoais, a sobrançeria do estrangeiro gera um efeito parecido: um estrangeiro se horroriza diante da ideia de “que para fazer bons negócios tem que fazer bons amigos” (SANTIAGO, 2013, p. 183). Esse aspecto faz com que Silviano questione o texto de Buarque: “Como dar continuidade à dicotomia, se se discor-



da do modo de seleção e do efeito de diferença, separação e hierarquização na definição do ser brasileiro?” (SANTIAGO, 2013, p. 183). E ele se responde: “Há que descobrir ou fabricar a harmonização filosófica entre o estrangeiro-coercitivo e o nacional-familiar” (SANTIAGO, 2013, p. 183). É essa harmonização o que me leva, de novo, para a gambiarra, em seu sentido político, substitutivo, desafiador, como afirma Santiago:

A harmonização é um *objet trouvé*, em tudo e por tudo semelhante ao urinol que Marcel Duchamp transforma em obra de arte, ou um achado (*trouvaille*), para usar a expressão dos surrealistas. A harmonização se encontra à vista de todos os que querem enxergar no próprio corpo social do brasileiro. O *objet trouvé* ou o achado, que estão ligando naturalmente as duas cadeias, é o disfarce do homem cordial (SANTIAGO, 2013, p. 183).

Usar esse disfarce não é dar um uso alternativo àquilo que aparentemente tem um objetivo funcional específico? Usar um disfarce não é recorrer aos recursos – meios – disponíveis para sobrepor-se a uma ausência? Usar um disfarce não é alterar a relação entre os fins originários de um objeto e os fins concretos e práticos? Santiago nos mostra que o homem cordial e a gambiarra estética, sendo entre si quase opostos, coincidem na dissimulação, na mímica, na máscara, revelando-se como um gesto reiterado.

Essas mesmas ideias, em torno da astúcia, atravessam o pensamento de outro venezuelano que se dedicou a pensar seu país. Trata-se de José Ignacio Cabrujas, que defende, em toda sua obra, a existência da “dissimulação”, na identidade e no comportamento dos venezuelanos, como marca caracterizadora. Em um breve percurso pela história da Venezuela, apresentado em uma entrevista intitulada “*Cabrujas y el estado del disimulo*”, ressalta que o território, onde hoje é Venezuela, foi um lugar de passagem na colônia, descrito como um grande acampamento, um lugar em que não é para ficar e que é sempre condicionado pela provisoriedade, por um “por enquanto” que esconde um “para sempre”.

Esse acampamento, com o passar do tempo, converteu-se num hotel, um lugar de passagem em que ninguém se sente responsável por nada, em que o despojo é a lei. Assim, o que somos e o que aspiramos a ser está fundado numa provisoriedade constante, que fez com que se instaurasse, no discurso venezuelano, uma anulação da sinceridade, como resultado ou efeito do constante despojo. Segundo Cabrujas, as relações interpessoais, as relações sociais e as relações de poder constroem-se sobre uma estratégia de dissimulação que se acentuou com acontecimentos históricos e econômicos, como o surgimento da economia baseada no petróleo, no início do século XX. Isso fez com que a sociedade vivesse ocultando as “verdades” debaixo de uma máscara, por medo de ser

interpretada e compreendida como um ser não ocidental, quer dizer, uma imperiosa necessidade de mostrar ao mundo que somos “civilizados” e “modernos”. Em total consonância com este imperativo, temos o “pícaro”,<sup>56</sup> descrito por Alex Capriles:

Na Venezuela, sociedade que majoritariamente admira a esperteza, a argúcia e a sagacidade, o pícaro mitológico, longe de ser uma figura compensatória, converteu-se num dominante da consciência coletiva. Expressão de uma psicologia de sobrevivência, sempre em relação conflitiva com as regras e normas, dadas a acomodação e a frouxidão moral, o pícaro é o ator principal do individualismo anárquico (CAPRILES, 2016, p. 88).<sup>57</sup>

Esse pícaro surge para gerar um “estado da dissimulação”, que aqui chamarei de “estética da dissimulação”, nas obras teatrais de Cabrujas, como um fermento potente de crítica que, ao estilo brechtiano, gera um efeito de afastamento e, ao mesmo tempo, de atração. Esse pícaro vai ser uma espécie de arquétipo da cultura venezuelana, mas pensar somente este sujeito “pícaro” pode deixar de fora toda a dinâmica que implica o “estado da dissimulação”, isto é, as práticas, as coações, as relações de poder. Por isso, pensar o estado da dissimulação pode ser mais abrangente que somente pensar no pícaro. A estética da dissimulação é uma estratégia, é esperteza frente a uma situação, é relacionar-se com comportamentos que ocultam algo, que reprimem algo.

Chama poderosamente a atenção o fato de essa estética da dissimulação não permitir reconhecer nem aceitar as conquistas dos outros. Existe sempre uma sabotagem, uma reverberação que tenta anular o outro. Frente ao êxito e aos logros de alguém, a sociedade inteira pretende minimizá-lo, aproximando-o de sua esfera íntima. Essa é a atitude de sabotagem ilustrada por Cabrujas, na entrevista citada, na descrição dos modos desdenhosos e brincalhões, ao mesmo tempo, na forma como um grupo de pessoas trata um médico. Após receber um prêmio importante, o médico recebe reconhecimentos “formais”, mas, depois da cerimônia, recebe os parabéns com ironia e burla:

Os amigos rodearam ao triunfador e assim como nas corridas dos touros saem os picadores, para que os touros se acostumem à lida,

---

<sup>56</sup> Com o uso da palavra “pícaro” não estou me referindo especificamente ao personagem do gênero literário surgido no século XVI na Espanha, *La picaresca española*. Uso o adjetivo no sentido “listo” (espanhol), “astuto” ou “malicioso” como fica claro na citação de Capriles. Apesar de a definição e a palavra serem a mesma coisa, não quero estabelecer com ela uma relação de intertextualidade com esse gênero, pois seria assunto para outro trabalho.

<sup>57</sup> “En Venezuela, la sociedad que mayoritariamente admira la viveza, la argucia y la sagacidad, el pícaro mitológico, lejos de ser una figura compensatoria, se convirtió en un dominante de consciencia colectiva. Expresión de una psicología de supervivencia, siempre en relación conflictiva con las reglas y la norma, dado el acomodo y a la laxitud moral, el pícaro es el actor principal del individualismo anárquico”.

quer dizer, para que o touro seja menos touro, assim o doutor Gonzalez (invento o sobrenome porque não me lembro qual é que era o nome do cirurgião) começou a ser chamado de Gonzalinho (CABRUJAS, 1987, p. 6).<sup>58</sup>

Essa situação particular serve como exemplificação das relações sociais, reproduz e espelha as estruturas e formas de comportamento social, onde impera a dissimulação:

Esta sociedade familiar que não permite deserções à cervejinha cotidiana, que faz com que o Gonzalo vire Gonzalinho, justamente no dia em que o Gonzalo é mais Gonzalo que nunca, esta sociedade de complicitades, dos lados fracos, tem feito da noção de estado um esquema de dissimulação. Vamos fingir que somos um país com uma Constituição. Vamos fingir que a Corte suprema de justiça é um santuário da legalidade. Mas, convenhamos, no fundo, todos sabemos como se “mexe o cobre”, qual é a verdade, de qual pé manca o Controlador, ou o Ministro de Energia, ou o Secretário do Ministério da Educação. A “verdade” não está escrita em nenhuma parte. A verdade é meu compadre, a verdade é a mola com a qual posso pular por cima do legal. Isso que na gíria administrativa se denomina “veredita”. O expressa muito bem o venezuelano quando falamos: “Não, cara, você não tem que falar com o Secretário. Fala diretamente com o Presidente, porque o Secretário é um lerdo. Vai para a cabeça (CABRUJAS, 1987, p. 6).<sup>59</sup>

O médico é formalmente reconhecido, mas esse reconhecimento se esgota e logo se inicia o dismantelamento e o que se tem, por trás desse reconhecimento fingido, é justamente a necessidade de deixar em evidência um fracasso – inclusive quando o médico for bem-sucedido. Existe uma necessidade de minimizá-lo, de aproximá-lo à esfera familiar, de instaurar uma interação baseada tanto na dissimulação quanto na não credibilidade do próximo. Essa problemática é expressa, sintética e conceitualmente, por Sergio Buarque de Holanda, nos seguintes termos:

<sup>58</sup> “Los amigos rodearon al encumbrado y así como en las corridas de toros salen los picadores, para que el toro se acostumbre a la lidia, es decir, para que el toro sea menos toro, así al doctor González (invento el apellido porque no recuerdo cómo se llamaba el cirujano) lo comenzaron a llamar Gonzalito.”

<sup>59</sup> “Esta sociedad familiar que no acepta desercciones a la cervecita cotidiana, que convierte a González en Gonzalito, justamente el día que González es más González que nunca, esta sociedad de complicitades, de lados flacos, ha hecho de la noción de Estado un esquema de disimulos. Vamos a fingir que somos un país con una Constitución. Vamos a fingir que el Presidente de la República es un ciudadano esclarecido. Vamos a fingir que la Corte Suprema de Justicia es un santuario de la legalidad. Pero en el fondo, no nos engañemos. En el fondo, todos sabemos cómo se “bate el cobre”, cuál es la verdad, de qué pie cojea el Contralor, o el Ministro de Energía, o el Secretario del Ministro de Educación. La “verdad” no está escrita en ninguna parte. La verdad es mi compadre, la verdad es el resorte mediante el cual puedo burlar la apariencia legal, eso que en la jerga administrativa se denomina la “veredita”. Lo expresa muy bien el venezolano cuando decimos: “No, chico, no hables con el Secretario. Habla directamente con el Presidente, porque el Secretario es un pendejo. Vete a la cabeza.”

Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimem de todo a possibilidade de convívio mais familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade (HOLANDA, 1995, p. 147).

Nesse aspecto, a “estética da dissimulação” coincide também com muitas das ideias, não só de Sérgio Buarque, mas também de Nélide Piñon, que remontam às origens da cultura brasileira, para encontrar lá o início de uma poética do simulacro: “Assim, por meio da representação e do uso da língua tupi – língua geral –, Anchieta impõe ao Brasil a poética do simulacro” (PIÑON, 2011, p. 20). Numa descrição mais elaborada da condição de latino-americanos, diz Nélide que: “somos nômades, funâmbulos, poetas. Transeuntes de uma arqueologia alimentada de gêneses e culturas variadas. Máscaras complexas e amorosas compostas de melancolia, tristeza, alegria, dissimulação” (PIÑON, 2011, p. 37).

Mas, qual é o sentido dessa dissimulação? Por que a insistência na máscara e no ocultamento, na mímica? Octavio Paz, em *Labirinto da solidão*, formulou as mesmas questões e nos diz que a dissimulação não deriva da passividade: “exige uma invenção ativa e se recria a si mesma a cada instante, é uma de nossas formas de conduta habituais [...] Com ela não pretendemos absolutamente enganar os outros, mas sim a nós mesmos. [...] A mentira é um jogo trágico em que arriscamos parte do nosso ser. Por isso, sua denúncia é estéril” (PAZ, 2006, p. 40).

Estas ideias de Paz, em diálogo com o pensamento de Nélide, fazem pensar nas estratégias das personagens que mentem para sobreviver. Estamos aqui diante de um conjunto de conceitos, em diálogo, que se revelam como um *anamorfismo* entre as personagens, os narradores, as escritoras e as mentalidades que elas estão configurando nos romances. Escrever um romance – entre outras possibilidades – é representar uma sociedade e suas relações. Essa representação se nos mostra como uma invenção ativa, criativa. A escrita é também uma dissimulação que pretende nos “colocar ao abrigo dos intrusos”, ideia recorrente da Nélide. A escrita, tanto em *La escribana...* quanto em *A república...*, é uma escrita que tenta gerar um efeito não só no “outro”, mas também no mesmo sujeito da escrita. Lembremos que Catalina escreve a carta para si mesma e Madruga transfere suas memórias a sua neta Breta, para prorrogar a sua existência. Por isso, a conexão destes personagens com a gambiarra. Suas ações nascem da necessidade de dar continuidade à existência. Esses aspectos abrem um caminho que permite explorar múltiplas possibilidades de acesso a *El alma común de las Américas* (2014), como

diz José Manuel Briceño Guerrero, filósofo venezuelano, cuja obra é uma aproximação excepcional das mentalidades e das identidades latino-americanas, por explorar não só o sentido das Américas, mas também por apontar a importância do sentir em *Discurso salvaje* (2014).

Esse sentir é descrito de forma a enfatizar o cotidiano, indo além dele. Devo esclarecer, então, que o “sentir” atinge não somente o cotidiano – o espaço social, falaria Lefebvre – mas faz parte da arte e da literatura, embora estas continuem sendo exclusivamente “pensadas”. A literatura faz parte da “produção do espaço” latino-americano. Nela, o sentir e a presença se conjugam com os sentidos e as significações. Quero dizer que “o espaço latino-americano” surge na literatura, oscilando entre efeitos de presença e efeitos de sentido (GUMBRETCH, 2010). Porém, não é somente um construto teórico. Pode ser pensado, também, em um acervo de presenças, as quais possibilitam que as obras possam ser inseridas dentro do que se compreende como “latino-americano”. A meu ver, esse é um dos fatores mais importantes que os latino-americanistas não desenvolvem com amplitude. Para compreender a América Latina, é preciso não só pensá-la, mas também é preciso experimentar a sua “presença”. E não só das presenças que surgem a partir dos textos, mas também das formas de sentir que estão expressas neles e de como essas modalidades dialogam e se complementam com a interpretação.

José Manuel Briceño Guerrero conta que, a partir de sua formação na filosofia ocidental, quando estudava na Alemanha, ele tentou fazer uma aproximação para pensar a América Latina. Segundo ele, foi uma inquietação que surgiu como compromisso consigo mesmo. Buscou autocompreender-se, como um primeiro caminho para compreender a sua cultura e se deu conta que “havia potências em mim mais fortes que o intelecto, porque este propicia uma coerência ilusória” (BRICEÑO, 2014, p. 72)<sup>60</sup>. No caminho do autoquestionamento e da exploração de outras possibilidades de autocompreensão, explicita:

Procurando uma coerência mais profunda, mais inclusiva, mais autêntica. Decidi que, se algo – entendo por “algo” uma intuição, o instinto, o medo, a dúvida, o desejo, o amor – contradiz a coerência do discurso, devo dar a palavra a esse algo. Se algo desafia a coerência da razão, deve-se dar-lhe a razão (com o duplo sentido paradoxal que tem essa expressão em castelhano) e se algo turva a firmeza da mão, deve-se dar-lhe a mão (BRICEÑO, 2014, p. 72-73).<sup>61</sup>

<sup>60</sup> “había potencias en mí más fuertes que el intelecto, porque éste propicia una coherencia ilusoria”.

<sup>61</sup> “buscando una coherencia más profunda, más incluyente, más auténtica. Decidí que, si algo –entendiendo por “algo” una intuición, el instinto, el miedo, la duda, el deseo, el amor– contradice la coherencia del

Dessa forma, inaugura uma abertura em seus textos, tentando oferecer uma possibilidade de compreensão que abrange essas potências que, segundo ele, vêm dos povos originários da América Latina, de onde surge, de diversas formas, o “discurso selvagem”. Esse discurso que, segundo ele, não está submetido a um processo exclusivamente verbal, já que o vocábulo discurso, segundo ele, tem a ver mais com os termos latinos *currere e dis-currere*, “como forma de mover-se rapidamente por aqui, por ali” (BRICEÑO, 2014, p. 89).<sup>62</sup> Assim, esclarece que o discurso ao qual ele se refere “não [é] só os pensamentos e as palavras, o que está formulado verbalmente, senão o estilo de arguir, os atos e, mais profundamente, os sentimentos e as valorações” (BRICEÑO, 2014, p. 89).<sup>63</sup> Sua ideia de discurso está muito próxima da de “performance” do que da de “discurso”, noção que será desenvolvida nas seguinte subcapítulo.

*El laberinto de los tres minotauros* (2014), um dos livros mais destacados de José Manuel Briceño Guerrero – publicado originalmente em 1980 –, descreve justamente essa interação e copresença de diversas formas culturais, que se escondem por trás do rótulo “cultura latino-americana”. A metáfora do labirinto, como se viu, é recorrente para pensar a “essência” latino-americana, mas a ideia do Minotauro é realmente abrangente. O Minotauro é essa figura mítica, metade homem, metade bicho, ainda mais potente quando se incorpora à ideia triádica. *El laberinto de los tres minotauros* descreve, assim, o percurso indefinido e sinuoso de três discursos – performances – presentes na cultura. Três discursos que são produtos da heterogeneidade e que se mostram justamente como um Minotauro, uma mistura inconclusa, mas excepcional. A América Latina é um labirinto, cheio de armadilhas. É percurso de três Minotauros, três discursos que lutam entre si e que estão simultaneamente presentes. Esses três discursos são o discurso europeu da Ilustração, o discurso do catolicismo e o discurso selvagem.

Depois de uma caracterização dos dois primeiros discursos – sobre a qual não vou insistir aqui – em que Briceño Guerrero mostra a infinidade de contradições, heterogeneidades e configurações psicológicas em conflito, por causa de acontecimentos históricos próprios da Europa, ele se dedica a conceituar e mostrar como esses dois dis-

---

discurso, debo darle la palabra a ese algo. Si algo desafía la coherencia de la razón, hay que darle la razón (con el doble sentido paradójico que tiene esa expresión en castellano) y si algo turba la firmeza de la mano, hay que darle la mano”

<sup>62</sup> “como una forma de moverse rápidamente por aquí, por allá”.

<sup>63</sup> “Entonces yo llamo discurso no sólo los pensamientos y las palabras, lo que está formulado verbalmente, sino el estilo de actuación, los actos y, más profundamente que los actos, los sentimientos y las valoraciones”.

discursos dialogam com o “discurso selvagem”.<sup>64</sup> Esse discurso selvagem é justamente aquele que vem de vozes não ocidentais, da ferida das culturas pré-colombianas e também das culturas africanas escravizadas. Assim, essas culturas constituem uma alteridade “inassimilável, em cujo seio sobrevive em submissão aparente, rebeldia ocasional, astúcia permanente e obscura nostalgia” (BRICEÑO, 2014, p. IX).<sup>65</sup> O discurso selvagem, diz também o filósofo, afasta-se dos outros dois discursos porque:

Fundamenta-se na mais íntima afetividade [...] revelando-se no senso de humor, na embriaguez e num certo desprezo secreto pelo que se pensa, se diz e se faz, tanto assim que a amizade mais autêntica não se baseia em ter em comum ideais e interesses, senão na comunhão com um sutil opróbrio, sentido como inerente à condição de americano (BRICEÑO, 2014, p. IX).<sup>66</sup>

Essa condição do discurso selvagem está sempre presente, paradoxalmente, na preferência pelo estrangeiro, e não pelo autóctone, o que gera uma autocrítica que às vezes chega ao desprezo. Os três discursos – que podemos pensar também como a ciência, a religião ocidental e o “discurso selvagem” – estão em uma luta que nunca cessa. Nenhum deles dá espaço para o outro. Embora os discursos ocidentais ocupem as esferas da organização política e econômica, o discurso selvagem sempre palpita, inclusive, nessas esferas. Por isso, a violência é a norma e, por isso também, essa atitude de “malabarista” “que administra três objetos num território para apenas dois” (LAGNADO, 2004, *apud* SEDLMAYER, 2017, p. 19).

A questão da identidade latino-americana é reformulada por Briceño Guerrero. Ele se pergunta se realmente somos ocidentais e a resposta é que sim, efetivamente, somos ocidentais, mas não devemos esquecer esse outro discurso que palpita e reverbera, que interfere e luta contra os discursos ocidentais. Assim, essa luta de discursos emerge em qualquer situação, desde o cotidiano até o institucional, como um discurso que, constantemente, interfere e causa um desequilíbrio no sistema estabelecido pelo ocidente: “aceitamos em aparência a relação de dominação e colaboramos com o domi-

---

<sup>64</sup> O uso do adjetivo selvagem, para referir-se ao discurso não ocidental, pode resultar chocante por ter conotações pejorativas, mas na introdução do livro adverti que muitos termos vão ser usados de forma irônica (BRICEÑO, 2014, p. 3). Esse é um deles.

<sup>65</sup> “Inasimilable en cuyo seno sobrevive en sumisión aparente, rebeldía ocasional, astucia permanente y oscura nostalgia”.

<sup>66</sup> se asienta en la más íntima afectividad y relativiza a los otros dos, poniéndose de manifiesto en el sentido del humor, en la embriaguez y en un cierto desprecio secreto por todo lo que se piensa, se dice y se hace, tanto así que la amistad más auténtica no está basada en el compartir de ideales o de intereses, sino en la comunión con un sutil oprobio, sentido como inherente a la condición de americano.

nador porque não é possível vencê-lo na hora, mas abolimos em segredo a alienação que acompanha a dominação” (BRICEÑO, 2014, p. 338).<sup>67</sup>

Isso se dá de tal modo que a resistência às formas ocidentais se converte em um paradoxo. Ao mesmo tempo, é rejeição e afirmação de nossa cultura. Esse paradoxo, segundo Briceño Guerrero, gera no discurso “[r]ebeldia, submissão, astúcia e nostalgia, [as quais] são suas quatro dimensões e garantem a sua abertura” (BRICEÑO, 2014, p. 324).<sup>68</sup> Assim, esses quatro caminhos são preenchidos com um “andar gozoso, *scherzato*, festivo, humorístico e brincalhão” (BRICEÑO, 2014, p. 324).<sup>69</sup> Esse andar é produto de uma seriedade tão profunda e radical que se torna cômica: “só me restam objetos simbólicos. Posso embaralhá-los, intercambiá-los, prestidigitá-los. Sou um mestre das anamorfoses” (BRICEÑO, 2014, p. 324).<sup>70</sup>

Essas caracterizações da identidade e da cultura latino-americana fogem da estruturação e do cientificismo, da abstração. Por isso, a compreensão da cultura latino-americana, partindo de uma atitude exclusivamente interpretativa, será sempre incompleta:

os que estudam o Caribe com a pretensão de obter resultados importantes com recursos científicos e intelectuais estão condenados ao fracasso enquanto não dancem, bebam, comam na companhia de caribenhos autênticos e animados. O Caribe não entrega seu ser a seres abstratos (BRICEÑO, 2014b, p. 324).<sup>71</sup>

Também não é possível uma compreensão bem-sucedida do Brasil ou exclusivamente intelectual. Segundo Briceño, é preciso uma aproximação experiencial. Assim como o Caribe, o Brasil também não entrega seu ser a seres abstratos: é preciso, como diz Marília Librandi Rocha, incorporar a escuta, quer dizer, o sensorial.

Estas reflexões buscam configurar um panorama das distintas abordagens e perspectivas de um assunto que parece não ter nome. A “presença” de Gumbrecht, a “escuta” de Marília Librandi Rocha, em seu texto *Maranhão-Manhattan: ensaios sobre literatura brasileira*, e o “discurso selvagem”, de Briceño Guerrero, são aproximações a

---

<sup>67</sup> “Aceptamos aparentemente la relación de dominación y colaboramos con el dominador porque no es posible vencerlo de momento, pero abolimos en secreto la enajenación que acompaña a la dominación.”

<sup>68</sup> “Rebeldía, sumisión, astucia y nostalgia son sus cuatro dimensiones y garantizan su apertura.”

<sup>69</sup> “andar gozoso, *scherzato*, festivo, humorístico, juguetón”.

<sup>70</sup> “Me quedan sólo objetos simbólicos. Los puedo barajar, intercambiar, prestidigitar. Soy maestro de la anamorfosis”.

<sup>71</sup> “Quienes estudian el Caribe con la pretensión de llegar a resultados importantes con recursos científicos e intelectuales solamente están condenados al fracaso mientras no bailen, beban y coman en compañía de caribeños auténticos y desenfadados. El Caribe no entrega su ser a seres abstractos.”



manifestações culturais que exploram esferas não exclusivamente interpretativas e que saltam aos olhos em nossos textos literários. Mas, quando tentamos conceituá-las, descrevê-las, elas fogem e não se deixam apreender, pela escrita, de uma maneira explícita. Exigem uma multiplicidade de conexões para serem expostas. Penso em duas estratégias que pululam nos textos, como manifestações dessas modalidades inominadas, porque respondem, por um lado, a um jogo de ocultamento e de “dissimulação” e, por outro lado, se conectam com formas de precariedade, de falta, e de ausências em coação, propiciando o surgimento de uma criatividade e de formas inovadoras, combinadas e altamente produtivas. Assim, este percurso vai terminar, por enquanto, explicando que os romances, que utilizam o histórico, com estratégias memorialísticas, tentam presentificar os acontecimentos, recorrendo ao rastro, para dar conta das identidades contemporâneas.

Dessa forma, a estética da dissimulação, pensada a partir do território venezuelano, dialoga com a gambiarra brasileira: recorrer à estética da dissimulação é uma estratégia de sobrevivência ante uma precariedade, é deixar surgir a astúcia para improvisar uma saída rápida frente a uma situação crítica. Estética da dissimulação e gambiarra estética se textualizam nestas escritas do despojo que nos oferecem Torres e Piñon. A estética da dissimulação e a gambiarra estética têm a mesma origem, a saber, a precariedade, a ausência, o despojo. Entretanto, manifestam-se reverberando em diversas formas e meios expostos nos textos examinados aqui, para articular ao menos três questões: em primeiro lugar, gambiarra estética e estética da dissimulação têm um tom político e de sobrevivência que dá, aos romances, um caráter performático; em segundo lugar, ante o despojo da linguagem verbal, característica da memória feminina, surge a possibilidade de explorar outros mecanismos sensoriais – auditivos, gustativos, visuais – nos textos. Temos, assim, uma insistência na imagem e no gesto, como forma de “dissimular” seus limites, mas, ao mesmo tempo, de expor sua produtividade. Por último, o uso da imagem e do teatral, em que os recursos narrativos não são suficientes, propicia o surgimento uma espécie de “gambiarra narrativa”. Esses gestos de dissimulação, que se configuram por causa do despojo e revelam um alto potencial criativo, que se expande para fora do verbal, se revelam como autocrítica e reconhecimento de nossas heterogeneidades como culturas. Mas, nos romances, temos aspectos importantes que só podem ser compreendidos a partir do território da performance. Entre eles, a política e a estética, a incorporação do biográfico, o contato com o teatral e a pulsão pelo visual. Nas partes e capítulos seguintes, irei me debruçar sobre esses assuntos.

### 2.3 Memória e performance

Pensar a performance nos desloca para outros territórios. Os estudos da performance se destacam, no leque de possibilidades teóricas, por sua amplitude e sua perspectiva abrangente e “paradoxal” (RAVETTI, 2011, p. 36). As diversas tentativas de definir a performance acabam em uma infinidade de páginas que suscitam os mais diversos argumentos, mas sempre coincidentes, ao menos em três aspectos. Primeiro, a performance como conceito das e nas artes nasce das manifestações – visuais e, ou, teatrais – da vanguarda; segundo, a performance, na antropologia, se define como qualquer comportamento reiterado, o qual se conecta com formas “oblíquas” de memória e de fazeres cotidianos, mas também ritualísticos e ancestrais; e, terceiro, performance são todos aqueles atos que, ao erigir-se frente às práticas colonizadoras escriturais e às repressões do poder (ditatoriais, na América Latina), geram uma contundente ação política. Cada um destes aspectos adquire dimensões amplas, cujos aspectos mais importantes mostram como a performance surge na escrita e nos romances.

Até agora, meu percurso tem destacado a preponderância de práticas memorialísticas, que vão além do estritamente narrativo: o objetual, o gestual, as práticas cotidianas. Tanto em *A república dos sonhos*, quanto em *La escribana del viento* se configuram, revitalizando práticas “incorporadas”, subjetivas e individuais, articuladas com essa noção em crise, que é a ideia de nação. Isso é um desafio à crítica tradicional latino-americana, mas que, para os estudos da performance, se oferece como uma possibilidade para repensar a literatura e a sua politicidade, devido ao seu potencial como “lente metodológica”, como explicou Diana Taylor. Em seu livro, *O arquivo e o repertório* (2013), a autora faz um convite para repensar e reformular as perguntas que giram em torno da produção literária e cultural na América Latina.

O livro de Taylor apresenta uma ampla reflexão sobre o acontecer cultural dos últimos tempos, em nosso continente. Seu olhar nos permite incorporar, ao nosso fazer, uma série de questionamentos que revela como a nossa produção cultural não se ajusta a uma crítica cuja perspectiva gira em torno de uma hegemonia da escrita e de um discurso que constantemente produz centralidades e, em consequência, também marginalidades e minorias. Seus questionamentos assinalam como a memória cultural de “nossa América” tem uma grande participação nas formas de conhecimento distintas da escrita e das formas ocidentais do saber. Deslocando a perspectiva, nos oferece um novo pano-

rama interpretativo de nosso fazer cultural. Nele, a literatura se redimensiona porque o esquema da escrita e dos discursos logocêntricos deve partilhar o protagonismo com outras maneiras de fazer a cultura. Assim, o cotidiano e o anônimo também são partícipes na transmissão do conhecimento. As escritoras aqui estudadas são cientes dessas outras formas do saber e, por isso, as exaltam em seus textos e expandem seus romances para o espacial, para o corporal, para o visual.

O termo performance remete, em um primeiro momento, às práticas experimentais teatrais e cênicas. Mas, também, pode se referir a atos, práticas, objetos e processos que se caracterizam por serem comportamentos expressivos incorporados, reiterados e convencionalizados. Assim, Taylor fala que a performance funciona como “atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social, por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (TAYLOR, 2013, p. 27). Os romances, ao incorporar essas formas de transferência de conhecimento, incorporam também estratégias textuais que questionam e modificam as formas tradicionais de narrar.

Por um outro lado, a performance é também uma estratégia para pensar a produção cultural, ao passo que pode funcionar como uma “lente metodológica”, oferecendo a possibilidade de analisar, sob essa perspectiva, qualquer evento (reiterado). Podem ser caracterizados como uma performance, uma vez que transmitem a memória cultural, eventos tais como “obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual são ensaiados e performatizados na esfera pública” (TAYLOR, 2013, p. 27). Performance é uma epistemologia, um modo de conhecer que nos permite identificar o diálogo entre a tradição herdada e a produção cultural contemporânea.

A performance se conecta com uma multiplicidade de conceptualizações e, também, com diversas etimologias. A palavra é de origem inglesa, mas não tem tradução latino-americana, em espanhol ou em português. De gênero feminino, em português, o termo se classifica como comum de dois gêneros – *la* performance ou *el* performance, em espanhol. Seu uso produz a proliferação de termos que derivam dele, como “performativo” e “performativo”. Entende-se, o primeiro, como aquilo que pertence à performance, em um sentido mais amplo, ou seja, uma forma adjetivada sempre presente no discurso da performance. O segundo termo lembra seu uso dentro da linguística, caracterizando as enunciações que são também ações, aspecto que é muito importante para pensar a performance e a escrita. A performance se vincula com a ideia de *meme*, porquanto ela se define como maneiras de fazer as coisas, que se copiam, que se imitam.

Mas performance não é só imitação, como tampouco é só representação, teatralidade ou espetáculo. A performance pode ser tudo isso, potencializado com um olhar inter, trans, multi e pós-disciplinar. Avalia a cultura e faz a cultura de uma maneira potencializada. É um termo que “conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo; a performance excede, em muito, as possibilidades dessas outras palavras oferecidas em seu lugar” (TAYLOR, 2011, p. 44).

Na cultura latino-americana, os estudos da performance permitem ampliar o que se tem entendido como conhecimento; permite uma revalorização e uma compreensão das práticas corporais, os rituais e as experiências cotidianas que participam na “transmissão de conhecimento social, da memória, e da identidade pré e pós-escrita” (TAYLOR, 2013, p. 45). O interesse e o foco “mudam da cultura escrita para a cultura incorporada” (TAYLOR, 2013, p. 45). Nem todas as manifestações culturais podem ser reduzidas a uma narrativa. O privilégio da *Ciudad letrada* – pensada e descrita por Ángel Rama – deixou de lado muitas formas de conhecimento que ainda estão latentes em nossa cultura e que os estudos de performance permitem avaliar. O domínio da escrita, que solapou a importância da performance nos povos mesoamericanos, se deve, segundo Ángel Rama, a que a escrita permitiu que o exercício do poder se levasse a cabo, sem a participação dos povos originários, os quais desconheciam a escrita ocidental e, em consequência, foram considerados ignorantes. Entendo, assim, que a exclusão das práticas da performance, na escrita da história cultural da América Latina, está em consonância com o domínio, o poder e a colonização. Esse é o argumento de Taylor, quando cita Michael de Certeau, para mostrar como a escrita é a maior demonstração de colonialismo. Mas os estudos da performance abrangem os rituais, as danças e o culinário, que começam a ser considerados uma forma de conhecimento.

Assim, é preciso esclarecer o seguinte: “a fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e palavra falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios e ossos) e o repertório, visto como o efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual)” (TAYLOR, 2011, p. 49). Temos, ali, dois termos que são produtivos na reflexão da performance. O arquivo, que desde o começo sustenta o poder, e o repertório, que sugere algo “efêmero”. “A memória arquivística trabalha a distância, acima do tempo e do espaço” (TAYLOR, 2011, p. 49.) Um arquivo é sempre baseado num suporte ou num meio que transcenda o tempo, nesse aspecto privilegiando a escrita. Já “O repertório requer pre-

sença – pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao ‘estar lá’, sendo parte da transmissão” (TAYLOR, 2011, p. 50). O repertório é um conhecimento efêmero não reproduzível. Assim, ajustar o olhar para abarcar o repertório exige um “remapeamento das Américas” (TAYLOR, 2011, p. 50). Apesar de arquivo e repertório serem distintos, trabalham em conjunto. O arquivo e a escrita transmitem consciência histórica, enquanto o repertório e a oralidade transmitem consciência mítica. Ambos se retroalimentam.

A *performance-art* se destaca pela exploração com outros meios. O interesse pela midialidade e pela intermedialidade<sup>72</sup> está presente nos romances, a partir da já mencionada pulsão pelo visual, em que, muitas vezes, a participação ativa do leitor é necessária. Lembremos o primeiro capítulo, quando se falou do sorriso de Eulália. Aqui, esse gesto volta para enfatizar a participação do leitor. Eulália se destaca como uma das narradoras que conserva as memórias ancestrais da antiga Sobreira, oferecidas a ela por seu pai, Dom Miguel. Mas essas memórias não estão textualizadas no romance. Conhecemos a vida de Sobreira por meio das histórias de Breta e de Madruga, de sua conversação, de seu diálogo sobre o passado, que o objetivo de escrever faz com que as vozes narrativas, que textualizam a história, sejam as deles dois. Assim, conhecendo a perspectiva destes personagens, verificamos que, embora Eulália não fale, ela também é portadora da memória, pois sabemos e recuperamos o que seu sorriso fala.

A performance é recuperação e restauração de comportamentos reiterados. Assim, Ana Teresa Torres também faz de seu texto uma performance: recupera os acontecimentos violentos da luta entre a família Campos e Navarro e a experiência de vida de Catalina, de uma maneira reiterada e redundante. Ao recuperar essa história, faz um trabalho de restauração e deixa em evidência como essas injustiças, mortes e violações aos direitos humanos e abusos de poder estão latentes no presente. É redundante porque a história é polifônica: as cartas, os documentos, os testemunhos, as “paixões” – no sentido de sofrimento – são evocadas pelas distintas vozes narrativas. Assim, essa redundância, longe de gerar um discurso entrópico, expande as fronteiras da escrita.

---

<sup>72</sup> A intermedialidade é um campo de investigação onde se reflete sobre as possibilidades de contato entre as diferentes mídias. Pensar a intermedialidade implica o desenvolvimento de uma pesquisa transversal e interdisciplinar. É um campo de estudo pensado desde a antiguidade, por meio da ekfrase, presente nas obras literárias. A propósito deste assunto, vejam-se os números da revista *Aletria*: revista de estudos de literatura (2006, 2013 e 2017) do Programa em estudos literários da UFMG. O periódico mencionado traz um amplo panorama sobre o tema na crítica literária brasileira.

Cada personagem – cada voz narrativa –, não repete a história, mas incorpora outras perspectivas que evidenciam como o relato tenta sempre ir além do textual. Essas reiteraões – que não são repetições – geram também uma cadência que ressoa no leitor, levando-o também a construir sua própria versão da história, uma versão que se potencializa quando, no final, lemos o testemunho da autora, o qual abre uma onda que fica ressoando, como um eco. Essas ressonâncias vibram na mesma sintonia que as epígrafes, o que faz com que, longe de apagar-se, se expandam como murmúrios, repetindo que a história do deslocamento de Catalina é a história contemporânea dos venezuelanos.

Nesse sentido, as reiteraões e a exigência na participação do leitor revelam um sentido substitutivo na narrativa – através do despojo – que não só substitui uma geração por outra, uma terra por outra, uma linguagem por outra, mas também uma história por um gesto, ainda que textualizando os gestos e as corporalidades que vão além do sentido e do escritural. São formaões que, como a *performance-art*, têm como “estímulos os aspectos mais revoltantes, como a miséria, a violência, a discriminação” (RAVETTI, 2011, p. 17), aspectos que, por seu impacto, resultam inenarráveis. Isso dá passagem a outro meio, a outra forma de transmissão dessas histórias, uma forma de transmissão, sem dúvida, performática.

Além do mais, temos a incorporação do íntimo no texto: a corporalidade é exposta e espetacularizada. E, ao questionar as modalidades discursivas tradicionais, o texto incorpora o trabalho teórico de reflexão sobre a linguagem, epistemologia, métodos, enfim, reelaboração dos saberes, um redimensionamento das formas de conhecimento.

Essa exposição do íntimo está atravessada por um conhecimento consensual, herdado. Um conhecimento – performance – cultural em permanente elaboração. É aquele comportamento reiterado, do qual fala Richard Schechner, e o repertório relatado por Diana Taylor, que estão em conflito com a institucionalização gerada pela escrita, e todos os seus processos de arquivamento e legitimação do conhecimento, condicionados por processos de colonização e segregação de minorias. Desse modo, os romances de Torres e Piñon expõem uma performance política como manifestações reivindicatórias das minorias e dos violentados. Os romances também recorrem “à expressividade do corpo” porque, “ganhar corpo físico é uma das tentações do texto” (PIÑON, 2016, p. 364). Isso leva cada narrador/autor a assumir uma responsabilidade autoral, sempre car-

regada de uma espetacularização de si, ou uma espetacularização do eu, que se expande para um sentido comunitário, sendo sempre um eu que escuta o outro, os outros.

As ideias de Graciela Ravetti em relação à escrita e à performance são muito esclarecedoras. Ela explica que é possível falar da performance na escrita, fundamentalmente porque existe uma recuperação de comportamentos (performance cultural). É um registro dos rituais, o que leva a escrita a contaminar-se com “outras artes” nos romances, como veremos, mais para a frente, com a imagem e com o teatral.

A performance escrita também deixa em evidência a disposição do autor de fundir-se com diversos personagens, como é comum, também, a recorrência à oralidade. É importante que, na escrita, o performático surja aos olhos de quem compartilha a experiência. Existe uma escrita performática quando existe um leitor performático. Escreve-se como performance quando “a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis, e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos” (RAVETTI, 2011, p. 39). Escreve-se como um performer:

quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar a uma duração fugaz uma vez que o efeito de encontro que o texto convoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já que o escritor performance não pode ter mais aspirações que ao presente (RAVETTI, 2011, p. 39-40).

A ideia de que a escrita performática depende de determinadas circunstâncias se juntarem reaparece no artigo “Transgêneros performáticos”, de Ravetti, que insiste em que a narrativa performática é contextual, no sentido de que sua recepção, seu diálogo e suas conexões dependem, em grande parte, do contexto.

Nesse mesmo artigo, Ravetti explica que chama de “transgênero performático” a um transarquivo não apenas resgatado pela escrita, uma escrita transalfabética:

o transgênero performático nos oferece, entre outras coisas, um registro de experiências que permite, primeiro, um reconhecimento, logo alguma recuperação para, por último, permitir fazer projeções do corpo na letra. Assim, esse transgênero performático “insiste em que há algo a dizer e nomear que ainda não foi dito” (RAVETTI, 2011, p. 68-69).

Isso, que não foi dito, reclama por uma designação da linguagem. De outra forma, a cultura costuma a estabilizar os sentidos nomeando e dizendo só o que é conveniente de ser ouvido. Neste caso, não só se trata de dar voz aos silenciados ou de dizer o

que não foi dito: trata-se de “escutar as vozes, se antenar performaticamente com elas” (RAVETTI, 2011, p. 68).

O sorriso, o gesto, o corpo e até o eu estão “ausentes” no texto. Mas isso não impossibilita seu estudo, sua análise e sua compreensão. Esses traços estão além do escritural e além do texto, por serem repertoriais. Porém, paradoxalmente, são incorporados na escrita para se manifestar como uma forma de memória sobrevivente. É por isso que a performance é também definida, por Taylor, como o estudo do ausente: “podemos afirmar, de modo anacrônico, que os estudos da performance se articulam inicialmente nas Américas como “estudos da ausência” (TAYLOR, 2013, p. 69). Lemos um livro que ainda não foi escrito, no caso de Nélide, lemos a carta que Catalina escreveu – ditando-a para Ana –, mas que ia apagando e que logo depois é “recuperada” a partir da memória da escritã. Segundo essa lógica, os romances são performáticos porque eles vão além das bordas da escrita, levando-nos a decifrar um arquivo cujos documentos são repertoriais, incorporados: são gestos, imagens, cenas, corporalidades. Diz Ravetti: “compreender a lógica da performance implica decifrar esse arquivo que escapa de nós, intentar conter e tornar inteligível parte do que não pode ser formulado pela escrita, nem colecionado nem quantificável” (RAVETTI, 2004, p. 94).<sup>73</sup> Existe assim, nos romances que me ocupam, uma vocação de fazer inteligível um conjunto de práticas, rituais cotidianos, andares e deslocamentos que põem em cena a estética da dissimulação, de que falamos a partir de *Cabrujas*, de Paz, de Santiago e de Buarque.

É uma problemática que posiciona o trabalho das narradoras, o trabalho das escritãs numa “disjunção essencial” (RANCIÈRE, 1995, p. 7), de que fala Rancière, quando pensa a política da escrita, disjunção que revela o profundo sentido comunitário, sua relação com os sujeitos da escrita e com os sujeitos de escuta e com o que é comum a eles.

Quando, em *A república dos Sonhos*, nos encontramos com as proliferações de imagens do Brasil, ali percebemos essa disjunção; quando, em *La escribana del viento*, encontramos uma multiplicidade de relatos individuais, ali também temos uma disjunção. Em ambos os casos, a disjunção revela, por um lado, o caráter comunitário, as pertenças em comum que, como vimos na última parte, estão atravessadas por um condicionamento hierárquico que afasta e atrai, ao mesmo tempo, os sujeitos, que podem ser

---

<sup>73</sup> “Entender la lógica de la performance implica descifrar ese archivo que se nos escapa, intentar contener y tornar inteligible parte de lo que no puede ser formulado por la escritura, ni colecionado como cuantificable”.



cordiais ou dissimular seus interesses e até suas verdades, com o intuito de serem partícipes do comum. Por outro lado, a disjunção que evidencia o caráter político da escrita se descobre na infinidade de camadas que surgem no texto e que se apresentam como um conjunto de “dioramas” independentes, cuja interrelação não é outra senão, como diria, Graciela Ravetti, catacrésica:

A catacrese cria designações para serem utilizadas, ouvidas, misturadas, para que funcionem como geradoras e, sobretudo, reveladoras. O que fica bastante claro, então, é a condição de narratividade do saber que as narrativas performáticas e catacrésicas se oferecem como realizações repertoriais de diversos signos e dicções, abrangendo muitos campos do saber e, por sua própria natureza, promovem um movimento que alheia e contraria a compartimentalização dos campos disciplinares (RAVETTI, 2011, p. 41).

Quando falo “diorama”, para tentar definir as modalidades escriturais de Torres e Piñon, quero dar ênfase à possibilidade narrativa de reconstruir, no interior da ficção, estruturas imagéticas que, além de apresentar um panorama total, onde impera uma visão ampla, enfatizam o detalhe, o simultâneo e o ambivalente. Como fala Ravetti, isso envolve diversos campos disciplinares, uma vez que um diorama é uma reconstrução visual que, embora possa ser hiper-realista, não oferece uma possibilidade única, pois sempre apela a outro recurso, a uma luz e a uma perspectiva, para mostrar várias faces do assunto. Cada face tenta dizer aquilo que não foi dito. Cada diorama está presente em relação a outro: o que tenta explicar e, ao mesmo tempo em que é explicado por outro, faz com que a narração se torne uma sequência de ausências e de não concreções, uma sobreabundância de informação, que multiplica o caráter órfão da escrita e a emudece, como fala Rancière. Mas, ao mesmo tempo, revela-se como uma forma de narrar que alterna entre o silêncio e o ruído, entre a mudez e o falante:

A escrita é muda, não tem voz, mas ao mesmo tempo está liberta do ato de palavra que dá a um *logos* sua legitimidade, que o inscreve nos modos legítimos do falar e do ouvir, dos enunciadores e dos receptores autorizados. Por isso, é falante demais; a letra morta vai rolar de um lado para outro sem saber a quem se destina, a quem deve ou não falar (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

O caráter órfão da escrita se articula com o despojo concretado nos personagens dos romances. Madruga se despoja voluntariamente de sua vida em Sobreira, abandona seus pais, sua cidade, sua origem, sua língua. Catalina é despojada também de sua família, de sua vida e, por isso, prefere a fuga, renunciando também a qualquer pertença. O despojo atravessa também personagens como Eulália, Venâncio, Ana Ventura e, claro,

Odete. Mas aqui me interessa, particularmente, o despojo de Madruga e de Catalina, porque são eles os que insistem em escrever sua história, para isso envolvendo Ana e Breta, as escritoras.

A escrita dessas vidas se torna um movimento de recuperação do passado, o qual é regido pela reiteração. A escrita se torna um comportamento reiterado que tenta recuperar rituais, memórias, vidas e, para isso, recorre a uma justaposição de acontecimentos que põem em contato o presente com o passado, as gerações recentes com os seus ancestrais. Tudo nos romances aponta para uma tentativa de manter vivo o passado ou de evidenciar como o passado está vivo no presente. Essa reiteração é a que faz com que surjam, nos textos, os fragmentos que eu percebo e leio como dioramas que se auto-legitimam uns aos outros e que estão numa forma errática, que tem como alvo achar um receptor, um espectador, uma escuta.

Penso no caso de Venâncio, cujo “periscópio o devolvia ao ano de 1940. Em total desrespeito à sua vontade, que desejava prosseguir no século XIX” (PIÑÓN, 1894, p. 199). Penso também em um retrato da família de Madruga, em que o gesto, os traços, os olhares de cada filho são descritos: “como uma ida ao passado que nos revigora. Se for preciso, Bento, vai aos celtas de quem descendemos (PIÑÓN, 1984, p. 217) ou “Miguel que herdou o rosto de Dom Miguel” (PIÑÓN, 1984, p. 217), seu avô. Mas, sobretudo, penso na impossibilidade de construir uma imagem única do Brasil, interesse explícito do romance de Nélide. Essa impossibilidade impede a proliferação dessas estruturas narrativas que venho chamando de dioramas, que não são outra coisa, concretamente, que a experiência de vida dos negros, dos ciganos, dos imigrantes, das mulheres, todos eles com diversas formas de errância, todos eles despojados de algo, e cujas histórias escritas avançam sem saber por quem vão ser escutadas, histórias que vêm de longe e que estão sendo constantemente restauradas:

Ali estavam sozinhas duas mulheres. Uma espanhola e outra brasileira, de origem africana. Ambas dispostas a ouvir do visitante as histórias que tivesse para contar. Aquelas histórias antigas, vindas de muito longe, ninguém sabia de onde. E que foram parar na Galiza, em precário estado. O que forçou o povo galego a restaurá-las, como se fossem esculturas ou um quadro. Puseram-se imediatamente a pintá-las, a lhes retocar os detalhes, a fim de recompor um repertório praticamente perdido (PIÑÓN, 1984, p. 302).

Temos aqui, por um lado, a evidente insistência em fazer coincidir os personagens, a partir de seus interesses por escutar as histórias, e não a partir de suas origens, sendo que, no Brasil do romance, todos coincidem em ser estrangeiros, apesar das gran-

des diferenças entre as condições de estrangeira, de Eulália, e o deslocamento forçado dos antepassados de Odete. Mas também – e sobretudo – Breta, que ao herdar essa vocação de restaurar histórias, ela mesma se repete, reitera-se, reflete-se e se projeta sobre o texto, escrevendo e escrevendo-se. Junto com essa avidez por escutar histórias surge a necessidade de recuperação do passado. Assim, as histórias são restauradas como se fossem quadros ou esculturas, são recompostos e cuidadosamente retocados os detalhes.

Mas esse “como se fossem” não só é uma comparação, como Nélida o diz com sua própria voz:

Gosto de abusar das analogias que aproximam tempos e culturas. Acredito que as peripécias acaso atribuídas a eles intensificam minha escrita, incorporam os cacos da vida e da imaginação à arte de narrar. Só com o socorro da matéria que excede a visão e pensamento alargarei os limites da minha criação (PIÑON, 2016, p. 301).

As histórias, no romance, se configuram como imagens. Breta é herdeira da vocação restauradora e recuperadora e é quem se dispõe não só a restaurar as imagens do passado, mas também a montar – alargando os limites de sua criação – os dioramas do Brasil: “Haverá um só artista capaz de reconciliar uma síntese perfeita entre as visões e as imagens que fazemos do Brasil? Ou o destino de um país contraria qualquer unidade, inclina-se pela fragmentação?” (PIÑON, 1984, p. 307). Assim, o trabalho de Breta, artista e escritora da família, escritora e custódia das memórias, é fazer uma seleção de imagens que abarquem e que tentem reconciliar uma visão do país; imagens onde fiquem expressas sua idiosincrasia, suas origens, sua política, sua história, todas condicionadas por uma não pertença – um despojo –, desde o olhar estrangeiro de seu avô.

*A república dos sonhos* não é só a história de Madruga. Ela se desdobra na história de muitos outros. Cada uma delas é um fragmento, cada uma delas um Brasil. Como aquele episódio – aquele diorama – em que se conta a história do filho da lavadeira, Cláudio, que foi lutar na segunda guerra mundial e é esperado, no Brasil, como o herói da pátria, por sua família. O bairro inteiro se prepara para a celebração de sua chegada, inclusive Madruga e Eulália, pois sua mãe, Maria, é lavadeira da casa de Madruga.

Essa personagem, cuja convicção de representar seu país, longe de fazê-lo um herói, acaba por se traumatizar: “o olhar do rapaz não se fixava em ninguém e de tudo se abstraía. Nele havia uma penosa melancolia” (PIÑON, 1984, p. 244). O desejo de ser um herói da pátria, alimentado pela esperança de ser retribuído com uma casa e uma pensão foi substituído pelo esquecimento: “Ao vencimento dos meses, não só a pensão

de Cláudio foi minguando à falta de reajustes, como o governo mostrou-se insensível aos apelos do pracinha pela casa própria” (PIÑON, 1984, p. 245).

É uma história triste, que põe em cena a crueldade e enfatiza a desigualdade: “O próprio Getúlio, por coincidência, foi apeado do poder o mesmo dia em que Cláudio recebeu o choque elétrico que o baniu definitivamente da sociedade humana” (PIÑON, 1984, p. 245). Este episódio, ao mesmo tempo que compara, fazendo coincidir as histórias do presidente e do soldado, deixa em evidência a grande ironia que se esconde por trás dos discursos e da história oficiais, como aquela homenagem ao Soldado Desconhecido, no Brasil, que é o Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, localizado no Aterro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro cuja inscrição fala:

Honra a Pátria no passado: sobre os túmulos dos heróis; glorifica-a no presente: com a virtude e o trabalho; impulsiona-a para o futuro: com dedicação, que é a força da fé. Ama a terra em que nasceste e à qual reverterás na morte. O que fizeres por ela, por ti mesmo farás, que és terra, e a tua memória viverá na gratidão dos que te sucederam.

Uma homenagem que celebra o amor à pátria por parte dos soldados. Mas, como fica explícito no romance, a “pátria” ingrata esqueceu rapidamente daqueles que, como Cláudio, tinham a esperança de serem retribuídos em vida. O texto de Nélide se erige, então, como um verdadeiro monumento, mais sólido que uma pedra, para deixar a descoberto a ingratidão do poder e as crueldades das formas de governo contemporâneas, em que o ato e o exercício da dominação se traduzem na capacidade, que um sujeito tem, de decidir quem vive e quem morre. As sociedades instauram formas de governo que suprimem, controlam ou anulam as ações dos homens, baseando-se em seu pensar, mutilando seu raciocínio e transformando os homens em só um corpo (MBEMBE, 2018), em soldados cuja vida é desvalorizada pela pátria.

Os sentidos da soberania, da liberdade, da vida, da morte têm um vínculo com o corporal. Ninguém pode exercer a soberania se seu corpo está exposto e sua vida desvalorizada. Essas histórias surgem, no romance, para nos levar a refletir sobre essas vivências e sobre esse exercício de poder que, ainda hoje, está vigente. É uma questão que se repete, performaticamente, como variações da mesma cena, como variações da mesma imagem, como a reprodução do mesmo diorama. Acontece com os ciganos, os ancestrais de Venâncio, que sofreram a perseguição desencadeada pelos decretos de Carlos III: “O decreto tampouco descuidou os hábitos daquela gente. Decidiram proibi-los expressamente, ainda que não os conhecessem em profundidade. O certo é que eram mis-

teriosos e promíscuos e atentavam contra a fé e os costumes.” (PIÑON, 1984, p. 477). Julgados com um olhar exclusivamente cristão, a descrição dos ciganos é como uma ameaça à ordem. Tanto assim, que eles foram até proibidos de usar a própria língua.

Assim, vai-se da história do soldado à história dos ciganos e, desta, de volta à do Brasil mais recente:

Pensando bem, avô, Carlos III foi muito esperto. Como são aliás todos os ditadores. O fato é que apesar da resistência heroica dos ciganos terminam eles dizimados. O que resta deles hoje? Aliás, esta era a estratégia do decreto. Não visava liquidá-los em um ano ou dois. Mas pretendia enfraquecê-los ao passar de intermináveis décadas. Veja, por exemplo, a estratégia do AI-5. Além de expurgar a nação inteira com sua simples existência, de fato permitiu que a chamada revolução brasileira se livrasse de inimigos inconvenientes, cancelou o acesso da classe política ao Poder, e ganhou tranquilamente duas décadas para agir e impor sua ideologia (PIÑON, 1984, p. 480).

Assim como com os ciganos, essa repressão é novamente posta em relação com os judeus: “É provável que a essência da pragmática tenha inspirado a Hitler” (PIÑON, 1984, p. 477) e, no mesmo parágrafo, aproxima também os escravizados: “— nesses assuntos é como mexer em casa de marimbondo. Termina que o pesquisador esbarra na própria origem, de tanto manejar essas informações. E por sinal uma origem declarada socialmente espúria. É como aqui no Brasil, quem é que não passou ao mesmo tempo pela casa-grande e pela senzala!” (PIÑON, 1984, p. 477), frase que é emitida por Madrugá. A errância destes sujeitos, concretizada no discurso do romance, com esta estratégia de proliferação e de reiteração das histórias de todos aqueles que são expelidos pela história e pelo poder, faz com que a escrita seja também errante. Ela não pertence só ao discurso que tenta construir um Brasil: ela pertence a todos aqueles que, por uma ou outra razão, foram segregados pela história, a todos aqueles cuja marca é uma ausência, uma espécie de morte. Não é só a escrita de uma república ou de um país: é uma escrita do despojo.

Assim, essa morte, que priva de sentido à vida e a existência, só se faz presente quando o sujeito tem domínio de sua corporeidade (MBEMBE, 2018), quando o corpo e o que faz com ele não pertence a outro, e não está condicionado pela vontade do poder. Como vemos, não é o caso de Cláudio, nem dos ciganos, nem dos habitantes da senzala, porque sua corporalidade pertence a outro, sempre. E quando eles se fazem donos de seus corpos, tudo entra em crise. Eles vivem numa espécie de escravatura e de repressão do corpo, de dissimulação, para poderem ser partícipes do comum. Eles não são donos

de seus discursos, porque a eles lhes é negada a capacidade de pensar e de se autorrepresentar. Mas a narrativa de Piñon questiona essas formações e esses princípios, ao estabelecer a analogia entre a paixão carnal e a paixão da arte. Analogia que se manifesta em uma conversa entre Miguel, defensor da paixão carnal, e Breta, defensora da paixão pela arte e pela linguagem. É uma exposição teórica, quase ensaística, do assunto que sugere que o romance advoga a configuração de uma narrativa e de um discurso, incorporados.

O debate se inicia com estas perguntas: “Mas seria verdade que a luxúria de Miguel esplendia no mesmo diapasão do seu discurso? Seria esta mesma luxúria o imaginário do seu sexo? O verbo e o sexo formado numa única massa que pretendia a todos exaltar?” (PIÑON, 1984, p. 280). Essas perguntas encaminham a discussão entre o tio e a sobrinha, ao afirmar que “arte não existe sem tormento e sem desordem” (PIÑON, 1984, p. 281), mas que é necessário que uma possível ordem se imponha: “de outro modo, passaria a ser uma arte esquizofrênica, seccionada do mundo real. Mas, o mesmo ocorre na vida. Há uma economia interna que preside os nossos atos. Caso contrário, enlouqueceríamos” (PIÑON, 1984, p. 281). Essa economia é diferente dessa paixão pela linguagem e pela vida, que tem uma economia interna: “a paixão carnal não se expressa, a não ser pela desordem, pela convulsão típica de corpos famintos” (PIÑON, 1984, p. 282). Mas o romance que lemos, de Nélide, está mais próximo de uma convulsão de corpos famintos e de uma arte esquizofrênica do que de uma ordem, uma economia e uma sistematização internas. O que quero dizer é que, mesmo que o romance tenha uma configuração e uma estética definidas, sua principal característica é a reverberação de imagens, de episódios, de narrativas, de histórias, enfim, de dioramas que se projetam e que vão, vertiginosamente, repetindo-se e substituindo-se uns aos outros. Dioramas configurados por esses corpos famintos, carentes, despojados, que cobram vida no romance. É um jogo da escrita que vai além do escritural, como fala Rancière: “Esse jogo põe em cena o grande mito de outra escrita, uma escrita mais que escrita, um logos incorporado” (RANCIÈRE, 1995, p. 41). Uma escrita que está em consonância com o que Ravetti caracteriza como narrativas performáticas:

tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo no ambiente cênico e no político-social. Os aspectos que ambas as noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política, e implicam: a exposição radical do si mesmo, do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos denunciados ou recal-

cados; a exibição de rituais íntimos; a encarnação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado (RAVETTI, 2002, p. 48).

Os romances de Piñon e Torres são performáticos porque eles atuam, em parte, como arquivos. Os atos apresentados sempre são elevados ao estatuto de ritual: a cena da escrita da carta, em *La escribana del viento*, assim como a longa conversa entre Madrugá e Breta, se expandem e chegam ao teatral. Os romances são performances porque as narradoras se mimetizam e se entregam a diversos personagens. Elas se tornam atrizes que personificam o papel de escritoras; outras vezes, elas se tornam diretoras, coordenando os comportamentos e os atos dos demais personagens.

Os romances são performances porque “há uma sintaxe política e biográfica por trás das decisões estéticas. O estético tende a sucumbir ao clamor orgânico da língua e dos sentimentos deste povo que faz a escrita pulsar através do escritor” (PIÑON, 2016, p. 228). A exposição de uma (auto)biografia que interage não só com “as escritas de si” (ARFUCH, 2010), mas também com “a escuta” de nós (ROCHA, 2009). Essa preponderância do eu, como escrita que se expande para uma escuta de nós, executa e possibilita a existência mesma, na literatura, de uma existência sempre atravessada pelo político:

A literatura não existe nem como resultado de uma convenção nem como efetuação de um poder específico da linguagem. Ela existe na relação entre uma posição de enunciação indeterminada e certas fábulas que põem em jogo a natureza do ser falante e a relação da partilha dos discursos com a partilha dos corpos (RANCIÈRE, 1995, p. 45).

Essas reflexões sobre os romances das autoras como dioramáticos, catacrésicos e performáticos exigem um questionamento a partir de “as escritas de si”. O eu que surge nos textos evoca sempre uma dimensão que expõe o ato escritural. Antes de passar para o imagético, nos romances das autoras, temos que pensar sua escrita a partir de algumas inquietações que emergem da politização expressa por Rancière: qual é essa posição de enunciação indeterminada nos romances? O que condiciona essa indeterminação? Quais são os efeitos que exerce sobre o texto? São questões que passam e sobrepõem as teorias que tentam explicar a presença do eu, do sujeito enunciador, e da presença da figura autoral nos textos. São perguntas que exigem uma aproximação aos romances para compreendê-los como escritas de si, mas também como escritas do outro (KILNGER, 2006) e como escritas de ouvido (ROCHA, 2009).

## 2.4 Das escritas de si às “escritas de ouvido”

Como já sugeri no primeiro capítulo, *La escribana del viento* apela a diversas estratégias para semear a dúvida. Assim como a carência nos levou a pensar os desdobramentos e consequentes reelaborações da memória e sua reverberação no presente, perfilando os textos como ficções do despojo, a dúvida se destaca, também, como um potencializador dessa carência. Não é a dúvida a carência de certezas? As linhas inaugurais do romance remetem a essa dúvida, quando fala: “É o vento, falou, é o vento e a areia que têm me cegado” (TORRES, 2013, p. 11). Uma cegueira – que nos desloca obliquamente para o território do visual – e que não é definitiva, mas suficiente para fazer com que a dúvida se instaure no texto, como parte de sua produtividade. E ainda, o mais importante dessa dúvida é que Ana Ventura afirma, no mesmo parágrafo: “Assim escrevi a sua vida” (TORRES, 2013, p. 11).<sup>74</sup> Sob essa visão, embaçada e escondida, a vida de Catalina de Campos é textualizada por sua escritã. Mas, desde essas primeiras linhas, suspeitamos que estamos na presença de uma escrita de si.

Umás páginas mais adiante, Ana confessa que, depois de passar uma noite inteira escrevendo, Catalina, sem escutar o que tinha ditado, diz: “Quero que o rasgue, me falou. Assim o fiz, mas decidi por minha conta consignar o pouco que me lembro” (TORRES, 2013, p. 59).<sup>75</sup> Estamos, portanto, ante a dúvida. Não sabemos com precisão quem narra, mas é justamente essa dúvida o que caracteriza as escritas autoficcionais e as escritas de si. Essa fissura que se gera entre o escrito e o acontecido, essa impossibilidade de responder à pergunta “quem?”, com uma resposta certa e definitiva, essa ruptura do pacto referencial – e a consequente instauração de um pacto ficcional – deixa aberta a possibilidade para analisar e argumentar ou, inclusive, perfilar uma modalidade diferente de escrita de si que incorpora a “escrita do outro” e também a “escrita de ouvido”.

Diana Klinger, em sua tese de doutorado *Escrita de si, escritas do outro* (2006), tem uma hipótese dupla, na qual argumenta que, na narrativa contemporânea, existe um “retorno do autor”, em diálogo simultâneo com uma “virada etnográfica da arte”. Sua tese desenvolve e reelabora a noção de escritas de si, fazendo um extenso percurso pelas

<sup>74</sup> “es el viento, decía, el viento y la arena me han enceguecido”.

<sup>75</sup> “quiero que lo rompas, me dijo. Así lo hice, pero decidí por mi cuenta consignar lo poco que recuerdo”.



teorias que explicam a presença de um eu autobiográfico, uma subjetividade, um vínculo entre o autor e o texto, que vai além do narcisismo midiático que caracteriza nossa contemporaneidade.

No romance de Nélide, é a personagem Breta que, sob as ordens de seu avô, escreve as memórias familiares. Mas essas memórias familiares são, ao mesmo tempo, suas próprias memórias e as dos outros, a partir das quais tenta reconstruir diversas imagens do Brasil. Mas, até que ponto podemos afirmar que os romances que estamos analisando são autoficções? Segundo Klinger, “um texto como a autobiografia ou ficção é independente de seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial” (KLINGER, 2006, p. 11). Se é ficcional, estamos frente a uma autoficção; se é referencial, estamos frente a uma autobiografia. A família que é retratada em *A República dos sonhos* é a família da Nélide? Qual é a relação entre a personagem Breta e autora Nélide? Como emerge a autoria de Ana Teresa Torres dentro da ficção de *La escribana del viento*? Essas questões adquirem pertinência apenas enquanto são o ponto de partida para adentrarmos na politização dos textos, dos corpos e dos sujeitos enunciadore, que têm como alvo “fazer justiça poética” (TORRES, 2013, p. 381).

Nas últimas décadas, a literatura hispano-americana – e de outras latitudes: França e Canadá, como o mostra Zilá Bernd – evidencia uma proliferação de textos que deixam claro como, depois da morte do autor, declarada por Barthes, o retorno do autor é inevitável, sobretudo, numa época caracterizada pela virada subjetiva descrita por Beatriz Sarlo e, também, pela superexposição do eu. Depois da substituição do “autor” pela “função autor”, a concepção do sujeito muda nas ciências humanas, ou um sujeito se constrói de dentro do texto. Esse debate gerou uma infinidade de artigos e propostas<sup>76</sup> que tentam fazer uma arqueologia da figura autoral, assim como os gêneros que a privilegiavam. Mas minha intenção, aqui, se orienta a mostrar como, nos romances que estudo, a exposição de si fica sujeita a sua relação com o outro e, como se verá à frente, com sua “anterioridade” (BERND, 2016).

No centro deste debate sobre a autoria estão os distintos gêneros “menores”, sempre caracterizados pela sua preponderância do eu: cartas, diários, testemunhos, relatos de viagens, memórias, biografias, autobiografias. Todos esses gêneros estão imersos

---

<sup>76</sup> Os autores mais citados estão compilados num livro intitulado *Ensaio sobre autoficção* (2014), em que encontramos uma espécie de cronologia do termo com trabalhos de Philippe Lejeune, Vincent Colonna, Jacques Lecarme, Sergue Doubrovsky, entre outros.

dentro dos romances,<sup>77</sup> da mesma forma que, também, são gêneros que fazem parte da produção de Piñon e de Torres. Ambas as escritoras, dentro de seus universos ficcionais, estabelecem conexões entre seus textos. Nélida usa seu próprio nome para criar uma personagem, “a cronista Nélida”, no romance *A força do destino*, e todos os livros publicados, depois de *Doce canção de Caetana* (1987), alternam entre memórias, ensaios e diários. O mesmo acontece com Torres, que, depois de *La escribana del viento* (2013), publicou *Diario en ruinas, (1998-2017)*, (2018) e *Viaje al poscomunismo* (2020).

Esse panorama – que expliquei detalhadamente na Introdução – mostra a vocação das autoras para construir um relato de si, de fazer ficção com suas experiências de vida, mas, ao mesmo tempo, deixando brechas, fissuras, dúvidas, preenchendo espaços vazios com “ficção”, ou melhor, criando o seu espaço biográfico (ARFUCH, 2010), fazendo um pacto com o leitor, sem o qual seu relato, como relato de vida, não existiria. Esse pacto entre o leitor e escritor, denominado por Phillipe Lejeune como pacto autobiográfico, não dá, necessariamente, passagem ao surgimento da figura do autor, mas a um discurso que tem a condição de “verdade”. Assim, num primeiro momento, o pacto parece se constituir “como o traço definidor do gênero autobiográfico” (KLINGER, 2006, p. 166). Essa afirmação é reformulada, inclusive, pela mesma Klinger: “Na autoficção, pouco interessa a relação do texto com uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria a saciar, pois, como aponta Cristopher Lasch, “o autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade”. Autoficção como “envio”, remissão sem origem, sem substrato transcendente” (KLINGER, 2006, p. 54).

Nesse sentido, a autoficção, longe de depender do vínculo referencial entre o texto e o autor, é um mecanismo textual que problematiza – performaticamente – não só a relação autor/texto, mas também a relação texto/leitor e autor/leitor. Isso, segundo Klinger, é intensificado se pensamos que os artistas estão se comportando como etnógrafos, escrevendo sobre os “outros”, mas sem preocupar-se por depurar o texto de seu olhar e de sua presença.

---

<sup>77</sup> Lembremos que a estrutura de *La escribana del viento* se compõe da carta de Catalina e dos diversos testemunhos de sua família, em torno das ações do Bispo Mauro del Toro, cartas ao Rei, decretos etc. No caso de *A república...* esta autorreferencialidade dos narradores surge na figura do escritor, encarnada na personagem Breta, no importantíssimo diário de Venâncio, que será analisado no próximo capítulo, e nas diversas cartas a que fazem alusão Madruga, Eulália e Venâncio.

Esse posicionamento do artista, como etnógrafo, dialoga com as ideias de Leonor Arfuch, quando argumenta que as particularidades da escrita de si se fundam no valor biográfico:

Trata-se simplesmente de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiográfico não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do *biógrafo* – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial –, que, para contar a vida desse herói, realiza um processo de identificação e, consequentemente, de valoração. Segundo Bakhtin, “um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também *ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida*” ([1979] 1982, p. 134)” (ARFUCH, 2010, p. 55, grifos da autora).

Trata-se, então, de uma organização da vida numa narração. Mas, como vemos nos romances que nos ocupam, essa vida não é uma vida em solitário: é uma experiência que é compartilhada, reiterada uma e outra vez. A história de vida de Madruga se projeta, como vimos, em outras vidas; a fuga de Catalina é a fuga de muitos outros. Então, são histórias individuais que se somam, são experiências escritas que, como fala Leonor Arfuch, “são uma substituição perpétua entre dois termos, só em certo sentido contrapostos: *diferença e repetição*” a partir dos quais “desenha-se também o dilema, a tensão entre a utopia das vidas desejáveis e aquelas verdadeiramente existentes” (ARFUCH, 2010, p. 349).

Avanço ao que particularmente me interessa: a noção proposta por Diana Klinger, que articula a escrita de si, a autoficção e o surgimento de um narrador etnógrafo: “Os textos da antropologia pós-moderna coincidem então com certa literatura [...] não porque sejam ‘falsos’, e também não porque eles sejam ‘ficções’, nem por serem ‘construídos’ (o que não deixa de ser uma obviedade aplicável a qualquer discurso), mas porque a ‘outridade’ implica – para ambos – um *dilema de representação*” (KLINGER, 2006, p. 8, grifos da autora). O mesmo dilema surge com a definição de autoficção. Para Klinger, a autoficção tem, como particularidade, a criação do mito do escritor, “uma figura que se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’” (KLINGER, 2006, p. 88). O mito – ou a mitologia do escritor, falaria eu – surge no relato enquanto subjetividade. Assim, a autoficção pode pensar-se também como uma performance do autor:

O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. Então, não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma

“coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de performance (KLINGER, 2006, p. 59).

Os autores são personagens que se constroem ao vivo e são personagens que atuam, muitas vezes, assumindo o papel de observador de sua própria atividade, oferecendo, no interior do texto, as cenas de sua própria técnica escritural. Esse ponto me interessa particularmente porque os romances em estudo se destacam por configurar essas personagens, que são narradoras e escritãs. Breta, a escritora, e Ana, a escritã, se alternam entre a ficção e os dados históricos para – em sua performance – politizar os textos, expor seu eu e ostentar seu ofício. Breta e Ana são personagens cujos interesses escriturais e memorialísticos, espécie de arcontes, confundem-se com os interesses das escritoras Torres e Piñon. Lembre-se de que essa ênfase no eu dos personagens é constante em outras obras, como expliquei na Introdução. Esse interesse é muito potente nos ensaios de ambas as autoras, e a voz das escritoras nos ensaios, já citados de maneira sistemática nas páginas anteriores, se repete com o mesmo tom e o mesmo timbre, com a mesma força e a mesma precisão que tem a voz das personagens, que expõem e ostentam o ofício da escrita nos romances que estou analisando. Elas exercem sua autoria como um etnógrafo, a cujo respeito diz Klinger: “trata-se do artista como etnógrafo, paradigma no qual o artista se compromete como um outro definido não em termos socioeconômicos, mas culturais ou étnicos” (KLINGER, 2006, p. 76). Assim, o romance, como gênero, enquadra-se na imperiosa necessidade do outro, como acontece com a arqueologia e a antropologia, segundo Susan Sontag, falando da obra de Lévi-Strauss (SONTAG, 2005, p. 106). Mas esse interesse pelo outro se concretiza num texto autobiográfico: “*Tristes trópicos* é o registro, ou melhor, a memória formulada” (SONTAG, 2005, p. 190). Uma memória que é fundamentalmente visual, pois o antropólogo é sempre um observador, uma “testemunha ocular” (SONTAG, 2005, p. 114), que, além de observar, explora o mundo do outro sem fazer uma diferença taxativa entre um pensamento mítico e uma definição da história como disciplina científica. Posso afirmar, assim, que as narradoras são narradoras-etnográficas, que incorporam, sim, os acontecimentos históricos, mas conjugados com uma exploração da anterioridade, da ancestralidade, próxima ao mítico, onde não só é a palavra narrada a que se entroniza, mas também o gesto, a cena, a emoção, a escuta, a imagem.

Esse olhar etnográfico termina por condicionar a mesma perspectiva que as autoras têm de si mesmas, e terminam olhando para si mesmas como se fossem outras. Elas, muitas vezes, para falar de si, se posicionam fora de si, recorrendo a alguns subterfúgios, como falar das “heranças deixadas pelos pais. Na verdade, trata-se do autobiográfico descrito através de um outro ponto de vista” (BERND, 2018, p. 16).

Breta quer saber tudo o que aconteceu com seus ancestrais e com sua mãe, com quem muitas vezes é confundida, e Ana morre de curiosidade por saber tudo o que aconteceu com Catalina. É a urgência por saber tudo o que aconteceu com seus antepassados, antes de que elas existissem, é “um render tributo” e, ao mesmo tempo, “um ajuste de contas” (BERND, 2018, p. 16). Uma imperiosa necessidade de construir uma genealogia da família, que não é só biológica ou genética. Temos, assim, alguns personagens que, de uma ou outra forma, em *La escribana del viento* reconstroem sua genealogia. No início, no “*Primer testimonio de Ana Ventura*”, ela relata os ofícios e a chegada de seus avós e seus pais ao território venezuelano:

Meu nome é Ana e fui a sétima dos oito filhos de Luís Ventura e Rosa Enríquez. Meu avô era Diego Enríquez, um médico que tinha ensinado a suas quatro filhas a ler e a escrever e a recitar salmos de Davi. Minha mãe, por ser a mais velha, tinha aprendido com ele algumas artes curativas; também meu pai, na sua juventude, quis estudar medicina, mas não conseguiu por causa do dinheiro e também não teve a oportunidade. Os Ventura viviam em Toledo, na frente da torre alta do forte, que chamavam de Santa Leocádia, em uma casa habitada por duas famílias: uma de meu avô Ricardo, comerciante de tecidos, e a outra de Alfonso Moreira, prateiro. As mulheres, falava meu pai, eram amigas e se ajudavam com as coisas que precisassem na cozinha e com as crianças. Estavam todos em paz até que, incomodada com eles, uma vizinha invejosa se apresentou perante os inquisidores para acusar os Ventura e os Moreira de andar bem enfeitados num sábado e não muito num domingo. [...] Os meus avós Ventura decidiram desaparecer de Toledo e viajaram para Sevilla e, de lá, para a Nova Espanha” (TORRES, 2013, p. 11-12).

Neste parágrafo, tem-se o detalhamento das origens da falsa família de Ana Ventura, uma família que chegou da Espanha, uma família deslocada e perseguida, uma família em fuga. Mas é uma família postiça, porque, como se descobrirá mais à frente, Rosa Enríquez não é a mãe biológica da Ana, mas quem a adotou. Em todo caso, sua mãe representa a figura materna da infância de Ana. A verdadeira mãe de Ana é Catalina. Mas, para descobrir esse vínculo, será necessário que Catalina dite, para Ana, toda a história de sua vida. Assim, a história de vida da mãe de Catalina vai ser contada, lembrada e reconstruída pela filha, nesse afã de explorar, justamente, a interioridade e, tam-

bém, sua anterioridade, seu passado. Um passado que está cheio também de fugas, de perseguições e injustiças.

Nessa mesma reconstrução genealógica, que insiste nas origens espanholas das gerações anteriores, temos o “*Primer testimonio de Gabriel Navarro de Campos*”, em que ele se autodescreve, faz sua autobiografia, contando quão infeliz ele é como o ofício que a mãe o obrigou a seguir – *regidor*, administrar a cidade –, comprando o título para desempenhar tal ofício, contrariando sua vontade de ser um homem culto à moda europeia. Compara-se sempre com seus outros dois irmãos: Tomás, um militar com uma carreira de sucesso, e Pedro, um fazendeiro com interesse de ter também algum cargo público.

Gabriel reconstrói também a linhagem de sua mãe, a Dona Elvira, enfatizando algumas particularidades: “Minha mãe, como é filha de andaluzes, sempre termina sua fala com qualquer ditado que, para ela, sempre é uma piada, e que não é senão a prova de seu humor grosso e de modos vulgares” (TORRES, 2013, p. 13)<sup>78</sup> expandindo sua genealogia com uma extensa descrição dos “comportamentos chatos” (TORRES, 2013, p. 14)<sup>79</sup> dessas gentes. Gabriel conta que sua mãe chegou às terras venezuelanas, especificamente à ilha de Margarita, em 1603. Ali conheceu seu pai, Juan Navarro, um militar que morreu em um naufrágio, deixando-a sozinha com dois filhos: ele e seu irmão Pedro, por volta de 1607. Depois de ficar viúva, a mãe de Gabriel casa novamente com um outro militar, Pablo de Ponte, que foi morto por traição, e que será o pai das quatro irmãs, três delas freiras, de Catalina, a caçula, e de um único homem, o Tomás. Esta extensa descrição familiar ocupa umas vinte páginas do romance e estará sempre presente nos relatos dos outros personagens, assim como cada personagem fala de seu passado familiar: Beatriz explica a sua orfandade; a escrava Magdalena tenta falar de sua mãe, apesar de muitos vazios na sua memória.

Embora seja uma família que, segundo descrita por Gabriel, tem certa “ordem”, quer dizer, não foge da norma da época, na medida em que o relato avança vemos que essa família se desconstrói por diversos motivos, todos relacionados à chegada do Bispo Mauro del Toro. Pedro, por suas aspirações econômicas, casa-se com uma moça órfã, mas que tem um bom dote: é Beatriz. O casamento deles é julgado por todos, porque ela não tem filhos. Dona Elvira decide deixar Catalina com o casal. Beatriz e Pedro aceitam

<sup>78</sup> “mi madre, como es hija de andaluces, siempre termina con algún dicho que a ella le parece chiste, y que no es sino la muestra de su humor grueso”

<sup>79</sup> “modales chatos”

e é ali onde começa a desarticulação. Pedro e Catalina parecem ter uma relação incestuosa, sempre em dúvida ao longo do texto. Beatriz namora com Gabriel, traindo a Pedro, mas ele nem se importa, pois só está interessado no dinheiro. O Bispo, ao ficar sabendo de todas essas histórias, tenta tirar algum proveito disso e começa a solicitar doações, bens, dinheiro, sempre sob a ameaça de serem excomungados e submetidos ao Santo Ofício. Ameaças que cumpre, torturando Beatriz, numa das cenas mais cruas, teatralmente apresentada no texto. Além disso, captura e tortura a Catalina e a Pedro, deixa ao escárnio público a idosa dona Elvira, mata de fome, literalmente, as três irmãs que são freiras e que, por viver no convento, estão a sua disposição, e expropria quase todos os bens – casas, mobília, fazendas – da família.

Assim, o romance é um romance genealógico: conta a decadência de uma família, desde a geração mais nova, contrastando o passado, quer dizer, a vida dos avós com suas próprias histórias de vida. Talvez, tentando entender o presente deles, deixa fissuras que mostram como o passado se repete. Essa trama, cujo motor é o abuso de poder e a fuga, como já expliquei, serve a Ana Teresa para alegorizar a contemporaneidade da Venezuela, alegoria que se potencializa com as epígrafes.

Em outro sentido, esse afã por uma reconstrução genealógica se expande também para o literário e cultural em ambas as autoras. Nélide se declara *Aprendiz de Homero*, título de um de seus livros de ensaio. Afirma que é da mesma linhagem que Shezade, Machado de Assis e de Camões, dialoga com Shakespeare e Cervantes. E constrói, ainda, uma genealogia que não é da família de migrantes da Galiza, mas de seus antepassados literários, com quem tem uma relação hereditária, por compartilhar o interesse em decifrar a cultura a partir da observação e da escuta, e do compromisso de textualizar e “prolongar as existências”.

Torres deixa em evidência sua genealogia, não só com as já analisadas epígrafes, mas também com outros vários autores da literatura venezuelana, por meio dos mais discretos mecanismos. Podemos ver conexões com Teresa de la Parra,<sup>80</sup> ao perfilar a fuga de Catalina como uma salvação, mas, ao mesmo tempo, também como um sacrifício, como no romance *Ifigenia: diário de uma jovem que escreveu porque estava entediada*, de Teresa de la Parra. Neste romance, a personagem se casa no final do romance,

---

<sup>80</sup> A autora tem despertado o interesse das editoras e também de pesquisadores, nos últimos anos, no Brasil; assim o demonstram o artigo de Stelemaris Coser, intitulado “Arquivo, literatura e questões de gênero: Teresa de la Parra”, publicado em *Modos de Arquivo: literatura crítica e cultura*, organizado por Haydée Ribeiro e Elisa Amorim, e a tradução recente do romance, pela editora Carambaia, em 2016.

sacrificando-se como a Ifigênia grega. Torres não escreve uma “longa carta porque estava entediada”, mas o *Diario en ruinas (1998-2017)*, porque está assombrada pela deterioração de seu país. Além disso, Ana Teresa Torres, ao escrever *Viaje al poscomunismo* (2020), coincide também com Teresa de la Parra e seu *Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente*, publicado originalmente em 1920.

Revisitar o passado colonial para compreender e explicar o presente histórico é um jogo já implementado, na literatura venezuelana, com maestria, em textos como *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Nuñez, que mistura, em um texto só, a extração de pérolas da ilha Cubagua, no século XVI, e as explorações petrolíferas, no oriente do país, nos inícios do século XX, mediante uma personagem que viaja miticamente de uma época para outra.

As filiações literárias ainda podem ser observadas também com autores como Guillermo Meneses, autor de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1959), romance que oferece variadas versões do mesmo assunto, a vida do autor, cada uma potencializada, reformulada, espelhada na anterior, numa miragem sobre si mesmo. Esta é uma estratégia que observamos também em Torres, quando arma o romance a partir de diversos testemunhos, versões que orbitam ao redor da fuga de Catalina, reiterando os acontecimentos com vários enfoques, deixando à vista a construção do texto.

Essa exposição da construção textual é levada ao extremo ao incorporar, inclusive, o testemunho da autora, no final, como um epílogo que fecha o texto, condicionando sua interpretação e deixando claro que é, em grande parte, ficção, ao enumerar todas as fontes históricas e literárias de que se valeu para escrever o romance. E foi exatamente isso o que fez também Salvador Garmendia, no prólogo do livro de contos, publicado originalmente em 1952, *La tienda de muñecos*, quando declara: “Também não sei se é simples fantasia ou se será o relato de coisas e acontecimentos reais, como afirma o autor anônimo; mas, em suma, pouco importa que seja incerta ou verídica a pequena história que se desenvolve em um barraco” (GARMENDIA, 2008, p. 31).<sup>81</sup> Os galhos dessa árvore genealógica literária se articulam até com as personagens de *País portátil* (1969), de Adriano González León, romance cuja trama se configura em torno de uma perseguição por toda a Caracas guerrilheira dos anos sessenta.

---

<sup>81</sup> “Tampoco sé si es simple fantasía o si será el relato de cosas y sucesos reales, como afirma el autor anónimo; pero, en suma, poco importa que sea incierta o verídica la pequeña historieta que se desarrolla en un tenducho”



Os romances de Torres e de Piñon vão além da expressão da interioridade e a subjetividade das autoras. Elas se ocupam também de sua “anterioridade”, esse tipo de narrativa que é destacado por Zilá Bernd em seu livro *A persistência da memória, romances da anterioridade e seus modos de transmissão intergeracional* (2018). Ela explica que são parte dos romances de filiação, os quais oscilam entre a anterioridade e a interioridade: “O romance memorial ou de filiação, que emerge nas três últimas décadas, apresenta-se como uma forma narrativa centrada na anterioridade, ou seja, para entender-se enquanto indivíduo social e cultural, o narrador necessita reconstruir a trajetória de vida dos seus ascendentes, fazendo uso da memória como elemento principal desse acesso ao passado” (BERND, 2018, p. 46). Mas ainda explorando o passado a partir de suas filiações – familiares e literárias – os romances, “que têm os pais ou avós como foco da investigação, [muitas vezes são] usados como evasiva para um melhor entendimento da própria figura do narrador, que constrói esse artifício ficcional para (re)pensar sua identidade” (BERND, 2018, p. 34). De modo que são narrativas que se configuram como uma exploração de si e, simultaneamente, como uma exploração do outro, como narrativas etnográficas.

A procura do outro nos romances de Torres e Piñon dialoga com a figura de escritora, cujo trabalho é deixar o traço da escrita, é usar sua mão para recuperar o passado e compreender seu presente. Mas esse trabalho implica uma transmissão que passa, necessariamente, pelo “gesto” da escuta. A cena da escrita central nos romances de autoficção, nos romances que me interessam, de Nélide e Ana Teresa, não é aquela cena do escritor solitário, em frente ao papel, que se destaca. Tanto em *A república...* quanto em *La escribana...* essa cena da escrita se converte em uma “cena de escuta”: tanto Breta quanto Ana, para serem escritoras, necessariamente têm que ser, antes, “escutas” ou “ouvidoras” das palavras de seus antepassados.

Neste ponto, preciso me valer da ideia de “escutar a escrita”, proposta por Marília Librandi Rocha, que, a partir de sua leitura sobre o encontro de Lévi-Strauss com os indígenas da Amazônia, produz uma aproximação entre a teoria da literatura e a antropologia. O encontro entre Lévi-Strauss e um indígena Nambikwara, que oferece ao antropólogo uns “rabiscos”, com a expectativa de serem interpretados, serve como fundamento para se suspeitar que “talvez haja uma espécie de impossibilidade entre nossos artefatos artísticos e nossa epistemologia, cosmologia e ontologia” (ROCHA, 2012, p. 184). Essa “impossibilidade” surge sempre que se impõe – inclusive de maneira inconsciente – uma interpretação; a perseguição obsessiva pelo sentido que anula e si-

lencia outras possibilidades. O pensamento ameríndio – que expressa o perspectivismo e o multinaturalismo, como explica Viveiros de Castro (2004) – permite a aproximação dessas outras possibilidades e a ampliação do que temos compreendido por ficção, por mimese e, também, por interpretação.

O encontro, “evento extraordinário”, entre Lévi-Strauss e o indígena, é equiparável, segundo Rocha, à experiência estética – experiência da alteridade – que oferece o contato com a ficção. Mas os “rabiscos” silenciosos do indígena “desafiam o pensamento”, porque seu significado é desconhecido, porém eles podem ser pensados como um “jogo mimético”, entendendo a mimese como “produção de diferença”. Assim, o “encontro” seria igual ao que a ficção instaura: uma “economia simbólica da alteridade”.

Portanto, a partir dessa produção da alteridade gera-se o reconhecimento do outro, e a ficção surge como uma “miragem” – termo que Rocha toma de Costa Lima, quando este define a mimese – o qual é reinterpretado como uma reverberação, como “um desafio ao pensamento” (ROCHA, 2009, p. 200). O contato com a ficção gera uma experiência não só intelectual, mas também sensorial.

Essa mesma ideia é defendida no artigo “Escritas de ouvido na literatura brasileira” (ROCHA, 2014), em que se mostra como Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa são escritores que incorporam a seus romances uma estratégia de escuta, auditiva. O trabalho destes escritores, argumenta Rocha, possui “uma qualidade distintiva da literatura brasileira: seu ouvido é aguçado, ou em outras palavras, a proximidade de sua escrita com a captação de timbres e de nuances, acentuados no interior de uma cultura em que a oralidade e a musicalidade predominam” (ROCHA, 2014, p. 132). Assim, a proposta de Rocha se torna uma referência esclarecedora por explorar essa esfera sensorial que, nos casos expostos por ela, implica o auditivo, e que em *A república dos sonhos* e em *La escriba del viento*, além do auditivo, inclui o visual e até o gustativo. Explica Rocha que a escrita de ouvido envolve três procedimentos:

- 1) a duplicação ou multiplicação de vozes autorais, quando o escritor deixa de ser apenas aquele que escreve e passa a ser aquele que ouve;
- 2) o estabelecimento de um modelo conversacional, explícito nos constantes apelos aos leitores;
- 3) e a exibição de uma obra *in progress*, com a defesa da improvisação como método (efetivo ou fingido) de composição literária, como se o livro se escrevesse aqui e agora no momento mesmo em que estaria sendo lido. Nos três casos, trata-se de procedimentos metaficcionais, que instauram um paradigma musical, performático e teatral na escrita em prosa. Em paralelo com a noção de escrita de ouvido, sugiro chamar esse modelo de “romance em eco” ou “romance eco acústico” (ROCHA, 2015, p. 133).

Os romances que estou estudando estão em total sintonia com a descrição das escritas de ouvido, propostas por Rocha. Ambos os romances são produzidos a partir da escuta das histórias que as escritoras – Breta, em *A República...* e Ana, em *La escribana...* – estão plasmando no papel, não a partir de uma conversa com os leitores, mas com seus ancestrais, seus avós, os quais trazem as vozes de gerações antigas. Essa cena de escuta mostra como cada romance vai se construindo na frente do leitor – *work in progress* – o que gera esse efeito teatral e esse ambiente performativo, no qual ficamos submersos, quando lemos estes dois romances. Tanto *A república dos sonhos* quanto *La escribana del viento* podem ser considerados romances “acústicos ou romances ecos” (ROCHA, 2014, p. 133).

Entretanto, pensar nesses rótulos para denominar os textos pode deixar de fora alguns aspectos importantes, como a insistência na imagem, embora ela faça alusão ao teatral, enquanto a proposta teórica de Rocha se monta a partir do auditivo. Ela também não faz alusão à questão da memória nem ao aspecto histórico, que são alguns dos pontos fortes dos romances, mas remete a outras formas de permanência do passado nos textos, como a oralidade. Por isso, a ideia de escuta. Por outro lado, é curioso que, no mapa de escritores brasileiros que ela elabora, para sustentar sua tese de “escritas de ouvido”, não faça alusão a Nélida Piñon, quando a obra desta escritora se destaca justamente por sua musicalidade. *A doce canção de Caetana* e *Força do destino* são exemplos da musicalidade. A leitura crítica destes romances aponta sempre para seu vínculo com o teatro, com a ópera e com a música (MONIZ, 1993).

Mais que romances eco ou romances acústicos, os textos de Piñon e de Torres são romances “espetaculares”, uma vez que implicam o ouvido e a visão, os sons e as imagens, o sentido e o pensado. São narrativas performáticas, mas, sobretudo, podem ser pensadas como “romances dioramáticos”, como se viu nas linhas anteriores, por serem configurações textuais que perseguem uma imersão sensorial, sempre substitutiva e catacrésica.

Para continuar com Rocha, quero destacar seu interesse por essas formas não interpretativas que reverberam na literatura quando ela expõe, a partir da articulação entre a teoria literária e a antropologia, como o “sistema filosófico ameríndio” (como já mencionei, ela recorre a Eduardo Viveiros de Castro, com o multinaturalismo e o perspectivismo) pode ser útil para compreender a ficção, porque a perspectiva ameríndia, ao trazer noções que derivam de narrativas míticas, permitem “uma melhor compreensão do mundo ficcional” (ROCHA, 2009, p. 39). Como vemos, essa proposta de Rocha,

articulada a partir das ideias de Viveiros de Castro e de Costa Lima, é resultado de uma procura pelo que é próprio da América Latina. Sua proposta constitui uma indagação pela marca diferencial do pensamento latino-americano. Uma teoria literária, surgida nos postulados que nascem das particularidades históricas, mentais e étnicas da América Latina, é uma contribuição importante para os estudos culturais e literários. Essas inquietações se aproximam do título de um dos livros de ensaios sobre a identidade e a história de Ana Teresa Torres: *La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la revolución bolivariana*. Embora as ideias de Torres não se inclinem a revelar um vínculo direto e presente com a cultura indígena, a frase que constitui o título do livro me permite sintetizar toda essa construção de Marília Librandi Rocha. Quero dizer, será que a “escuta” de Rocha é uma herança de nossas tribos? Será que essas modalidades e esses sentires são distintivos do espaço latino-americano?

Levantar essas questões exige refletir sobre assuntos já pensados por muitos intelectuais – como já expliquei anteriormente – e aprofundá-los a partir de um caminho já percorrido, em um universo de possibilidades, que se foca no que nos define como cultura. Isso se faz fundamentando-se em teorias que procuram sentidos sobre o que é ser latino-americano e cujas explicações vão do filosófico ao antropológico, sucessivamente interpretando as manifestações culturais, sem levar em conta a “presença”, e tentando encaixar a herança das culturas ancestrais nos discursos exclusivamente ocidentais. Poucos trabalhos resgatam aspectos que vão além do sentido e, se os resgatam – com outras denominações e particularidades –, fazem deles uma construção conceitual. Não avançam na identificação de sua manifestação nas produções culturais latino-americanas, porque não passam ao exercício crítico ou analítico, ficando só na esfera teórica. Assim, o livro de Gumbrecht me parece iluminador, porque “assume o compromisso de lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo, fundada na presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 15).

Sem intenções de encaminhar meu trabalho para uma exploração fenomenológica, nem, muito menos, filosófica, citei a noção de Gumbrecht para argumentar, nos romances, a “presença” de afetações que vão além da uma leitura meramente interpretativa ou histórica. Meu argumento se dirige a verificar, nos textos, algumas “pulsões” que vão além da representação, com o intuito de mostrar como os “efeitos de sentido” se articulam com “efeitos de presença”, acentuando o caráter performático dos romances. Para isso, vou me dedicar, nos capítulos terceiro e quarto, às questões da imagem e do

teatro. Em outras palavras, nos romances se destacam as afetações dos sentidos a que se articulam, com a intencionalidade de perfilar uma caracterização da identidade, não só como uma maneira de pensar, como também como uma maneira de sentir. Susan Sontag argumenta que a nossa cultura está baseada no excesso e na superprodução e que isso tem, como resultado, uma “declinação da agudeza de nossa experiência sensorial” (SONTAG, 2005, p. 39). É uma ideia aparentada com as ficções do despojo, tais como escritas por Ana Teresa: habitamos numa superprodução de imagens cuja vertigem nos deixa despojados, com pouco tempo para sentir e experimentar. Ante essa superabundância, que tanto Ana Teresa quanto Susan Sontag apontam, “a missão do crítico deve se colocar precisamente à luz do condicionamento de nossos sentidos e nossas capacidades (mais do que em outras épocas)” (SONTAG, 2005, p. 39). Talvez esse seja um caminho para entrar em contato com nossos contemporâneos, talvez seja esse o caminho para encontrar, na arte e na narrativa, uma possibilidade para “recuperar nossos sentidos” (SONTAG, 2005, p. 39), pois elas oferecem a possibilidade de “aprender a *olhar* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais. Definitivamente, nos permitem nos posicionar diante do despojo. Nessa recuperação dos sentidos, intervêm, a meu ver, dois elementos: o espaço e a presença, ambos interligados pelo corpo. Assim, o capítulo seguinte se inicia com algumas reflexões sobre ambos, para depois pensar sobre o espaço e a teatralidade.

### 3 O ESPAÇO E A TEATRALIDADE

Nos textos, há uma pulsão pela imagem e uma pulsão pelo teatral. Em algumas passagens de *La escribana del viento* pode-se constatar a intenção teatral. A ideia de escrever uma carta para si mesma e apresentar os testemunhos e as cartas de várias personagens projetam, sobre o texto, um caráter teatral, como a cena da escritura e o tom de monólogo, acentuados em importantes passagens, como “La tortura de Beatriz”. No romance de Nélide, a pulsão pelo teatral surge quando as personagens explicitam sua absoluta consciência de serem personagens que estão atuando ou quando, nas cenas do diário de Venâncio, os rostos de seus amigos próximos, Madruga, Eulália, Odete, emergem representando, atuando, encenando os personagens do século XIX. Esses apontamentos me permitirão analisar as gestualidades, ferramenta memorialística explicada no primeiro capítulo, e como sua reiteração, nos romances, propiciam um salto e apontam a necessidade de a letra pular para fora do papel, evidenciando a força questionadora da ficção e a astúcia destas autoras para expor o gesto da escrita.

É só dessa forma, entretanto, que o teatro surge nos romances? Nos capítulos um e dois, apresentei uma série de características da poética destas autoras, a que chamei, adotando a frase de Torres, de “ficções do despojo”, fundamentadas na “gambiarra estética” e na “estética da dissimulação”. A “gambiarra”, como prática cotidiana, se desloca para as letras e se textualiza nos romances, para dar conta das culturas e das sociedades. Nas passagens em que desenvolvi as ideias referente à performance, expliquei como os romances em análise, entendidos como narrativa performática, aproveitam os aspectos teatrais e políticos. Entre esses aspectos, também destacou-se a figura do autor e a escrita de si como performance. Aliás, mostrou-se como essas formas escriturais que se consolidam como um “diorama”, por propiciar, na escrita, a possibilidade de se expandir até a “produção da presença”, por evocar não só o visual, mas uma multiplicidade sensorial.

Em cada um desses pontos, deixei aberta a possibilidade de repensar o assunto em relação com a teatralidade presente nas obras de estas autoras. É por isso que este capítulo se constitui como um movimento de ida e volta, pois retomarei algumas ideias já desenvolvidas, com o intuito de consolidar uma rede de conexões e abrir outras fendas possíveis.

Nesse sentido, trago uma série de questões que norteará o desenvolvimento das seguintes páginas: a teatralidade faz parte do que temos pensado como “ficções do des-

pojo”? Quais são esses “aspectos teatrais” próprios da performance? Qual é a especificidade do teatro que se faz presente nos romances? Essa especificidade do teatro tem relação com a estética da dissimulação ou com a gambiarra estética? O que tem a ver essa especificidade teatral com a memória de que falamos no capítulo um? A teatralidade dos romances tem algum vínculo com o caráter dioramático que enfatiza o espaço e a imagem nos textos?

Para responder todas estas perguntas, vou fazer um percurso detalhado por dois autores que focalizam o espaço. Primeiro, apresentarei as ideias sobre “a produção” do espaço, de Henry Lefebvre, para depois passar a uma revisão da produção da presença, de Gumbrecht, que será o conteúdo do item 3.1 intitulado “O espaço e as presenças”. Em seguida, no item 3.2 “Teatralidade: as cenas de escuta, cenas de escrita e a cisão do ver”, me debruçarei sobre a articulação do espaço e sobre a teatralidade. A especificidade do teatral surge do contato entre o espectador e o espetáculo, criando-se um espaço que condiciona o olhar. Assim, o teatral é um produto, um resultado, embora seja também o processo de olhar os gestos e as ações que acontecem. É um efeito reflexo, enquanto somos olhados por aqueles que executam os gestos. Essas ideias, argumentadas pela pesquisadora Josette Féral, serão o ponto de partida para delimitar como o teatro se faz presente no romance. O jogo de olhar, descrito por Féral, dialoga com as ideias de Didi-Huberman, no livro *O que vemos o que nos olha* (2014). Neste texto, a criação de um espaço, de um dilema de produção sensorial, imagética, sonora e sensível, me leva para o item 3.3 “Escritura dioramática: as presenças possíveis”, em que retomarei a ideia de escritura dioramática. A finalidade é destacar como essa ênfase no sensorial, por parte das autoras, impregna os textos do que Gumbrecht chamou de a presença, e indicar como as cenas dos livros constituem-se como dioramas. Há ênfase no dioramático, na representação detalhada e total – ainda que impossível –, mas deixando entrever que é uma representação, é uma piscadela, um gesto. Essa forma dioramática de escrever aproveita a perspectiva e a posição de quem observa para gerar, dimensionar e projetar a sua estrutura, numa espécie de *trompe-l'œil*. Nas ficções do despojo, o tempo é central. O romancista, assevera Torres, deve saber lidar com o tempo perante o despojo. A ênfase no despojo evidencia a preocupação por distintas temporalidades, no caso de Torres, que vai da escrita de romances históricos até a escrita de ficções distópicas, com *Noturama* (2011) e *Diorama* (2020). Piñon, por sua parte, adota uma forma de lidar com o tempo que privilegia o passado como reiteração, ao insistir, ao longo de sua car-

reira, nas memórias e na escrita de romances históricos qualificados como históricos, como *A república dos sonhos* e, também, *Um dia chegarei a Sagres* (2020).

### 3.1 O espaço e a presença

Frederick Jameson, ao definir a pós-modernidade, adverte-nos que: “[...] nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo [...]” (JAMESON, 1996, p. 43). Estamos em presença de novas concepções e de novas possibilidades de apreensão do real, condicionadas pela simultaneidade que caracteriza o espacial. O espaço pode compreender-se como uma noção teórica que condensa e sintetiza uma multiplicidade de aspectos do humano e está presente em diferentes esferas epistemológicas. O espaço é objeto de análises e teorias nas ciências e nas artes. Particularmente, na teoria e na crítica literárias, esteve presente de maneira constante, ao menos no último século, como o demonstra Luís Alberto Brandão Santos, nos artigos “Breve história do espaço na teoria literária” (2005) e “Espaços literários e suas expansões” (2007). Estes dois textos oferecem um percurso da noção de espaço como categoria de análise, ao longo de século XX. Vou-me estender, na proposta de Lefebvre, para detalhar as particularidades do espaço como “produto social”. A explicação de Lefebvre incorpora o corpo e os sentidos, questões reiteradas nos romances. Seu conceito de espaço incorpora o social, destacando a importância do convívio, mas também do imaginário e do identitário, deixando em evidência como o espaço incide nas maneiras de sentir e, conseqüentemente, na configuração de identidades.

O espaço sempre tem sido definido por uma multiplicidade de disciplinas, cada uma construindo um conceito que se molda a suas necessidades. Da filosofia às ciências exatas, o espaço é uma categoria que, como o tempo, tomou protagonismo. Explica Lefebvre que foi na filosofia que o espaço propiciou compreender conceitos importantes: *res extensa* e *res cogitans* têm, como suporte, o espaço. A matemática sempre gerou uma série de abstrações sobre o espaço. Espaço euclidiano, espaço cartesiano e a aparição da perspectiva são reflexões “abstratas” – matemáticas – sobre o espaço, apresentadas e desarticuladas na obra de Henri Lefebvre: “Como passar de espaços matemáticos, ou seja, de capacidades mentais da espécie humana, da lógica, à natureza, à prática, de início, e, em seguida, à teoria da vida social, que se desenrola também no espaço?” (LEFEBVRE, 2006 p. 14). Em outras palavras, como passar dessas abstrações às reali-



dades e às materialidades? Esse parece ser o ponto fraco ou vazio da teoria do espaço que Lefebvre tentará reforçar e preencher.

Lefebvre afirma que estas reflexões sobre o espaço configuram somente “inventários” do que há no espaço ou, às vezes, elaboram um “discurso” sobre o espaço, mas nunca um “conhecimento sobre o espaço”. Nesse sentido, o interesse de Lefebvre é oferecer uma teoria que se distancie da segmentação e da discursividade das propostas anteriores que, segundo ele, pecam por serem reducionistas, inconclusas e pouco abrangentes. É por isso que Lefebvre explica que, para falar do espaço, é necessário pensar como a “prática espacial” se desenvolve em um “terreno” (um espaço natural ou físico), assim como todas as formas de “prática social”. Isso implica o assujeitamento da sociedade inteira à “prática política”. Em outras palavras, o espaço social é o resultado das relações de poder e de dominação que são, com frequência, o centro de interesse da literatura contemporânea. Assim o podemos observar em *A república dos sonhos* e também em *La escribana del viento*. Nestes textos, as histórias familiares se entrecem com acontecimentos históricos nacionais, enfatizando o abuso de poder de sistemas opressivos sobre as minorias.

Depois destes apontamentos preliminares sobre o espaço e sua teorização, Lefebvre evidencia uma teoria do espaço que conjuga diferentes “campos”: o físico relacionado com a natureza e o Cosmos; o mental, que corresponde às abstrações lógicas e formais; e também o espaço social, configurado e produzido a partir das práticas dos usuários. Nas palavras de Lefebvre: “a pesquisa concerne ao espaço lógico-epistemológico – o espaço da prática social –, aquele que os fenômenos sensíveis ocupam, sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos, as utopias” (LEFEBVRE, 2006, p. 20). Com esta conceituação, Lefebvre comprova que o espaço é um “produto social” e, em consequência, teoriza sobre “a produção do espaço”, a partir de três aspectos: “uma prática espacial”, uma “representação do espaço” e um “espaço de representação”. Tomar estes três elementos para definir o espaço se justifica na interrelação inseparável de três noções que não podem ser estudadas separadamente: espaço, tempo e energia.

Se alguém diz “energia”, deve imediatamente acrescentar que ela se desenvolve num espaço. Se alguém diz “espaço”, imediatamente deve dizer o que o ocupa e como: o desenvolvimento da energia em torno de “pontos” e num tempo. Se alguém diz “tempo”, imediatamente deve dizer o que se move ou muda. Tomado separadamente, o espaço torna-se abstração vazia; e, do mesmo modo, a energia e o tempo (LEFEBVRE, 2006, p. 21).

Nesse sentido, é no espaço que tem lugar o fluxo de energias, o qual conjuga o mental, o social e o físico. O espaço se produz e se caracteriza por um sujeito ativo que modifica seu entorno, o qual conduz a pensar o espaço sob três princípios. Em primeiro lugar, equivale a um “uso político do saber”; em segundo lugar, implica uma “ideologia”, mascarada com o uso do saber, podendo se confundir com o saber mesmo; e, em terceiro lugar, contém uma projeção utópica do futuro.

Existe uma interdependência também entre o espaço ideal (aquele pensado pelos filósofos e os matemáticos) e o espaço real (o da prática espacial). A definição de espaço requer uma “universalidade” que nem a filosofia, a literatura ou a arquitetura têm. Segundo Lefebvre, a universalidade, procurada para definir e pensar o espaço, está nos conceitos de “produção” e de “produzir”. É por isso que é necessário pensar “na produção do espaço”.

Esta noção, a de “produção”, resume uma das teses mais importantes de Marx, a que Lefebvre acrescenta uma tese de Hegel e outra de Nietzsche. O espaço que produz o tempo histórico, segundo Hegel, citado por Lefebvre, é ocupado e controlado pelo estado, que produz as instituições como sistemas. O tempo histórico, circular e repetitivo, se revela como um tempo paradoxalmente imóvel, fixo em uma trama que dá conta da ação humana. Muito pelo contrário, na tese de Nietzsche, comentada por Lefebvre, destaca-se o predomínio do espaço. Enquanto o espaço hegeliano é produto do tempo histórico, o espaço de Nietzsche é condicionado pela crença no “espaço absoluto como substrato da força, que delimita e modela”. É um espaço condicionado pelas forças hegemônicas e é produto delas. Aliás, o espaço absoluto se conecta com um espaço cósmico carregado de energias, de forças, a partir das quais procede. Em outras palavras, o espaço se constitui a partir da presença de um sujeito sensível e pensante: “onde está o espaço está o ser” (LEFEBVRE, 2006, p. 28). Assim, o espaço é “o teatro da tragédia universal, espaço-tempo da morte e da vida, do cíclico e do repetitivo (LEFEBVRE, 2006, p. 28). Além disso, o espaço contém “violência” e uma constante agressão: é um espaço que opera como cenário da vida cotidiana e, em consequência, do fazer.

Assim, Lefebvre parte destas reflexões, de Marx, Hegel e Nietzsche, para afirmar e sustentar sua tese do espaço como produto social, em que, necessariamente, o natural desaparece porque começa a ser determinado – narrado, representado e, inclusive, – teorizado – pelo homem.

O espaço é, definitivamente, um produto gerado pela prática. “A prática espacial” se constitui pela relação entre o espaço social e a atividade que cada sujeito desenvolve nesse espaço. Nesse sentido, o espaço se “produz” a partir de uma relação dialética que envolve um “saber-fazer” (regulamentado e codificado) e um “fazer” concreto. Cada indivíduo consegue produzir o espaço social por meio “de uma competência e de uma performance” (LEFEBVRE, 2006, p. 36). O vínculo da vida cotidiana com a realidade está intrinsecamente mediado pela “percepção”, isto é: como se percebe, como se experimenta o mundo e como essa experiência está associada às maneiras de fazer de cada um.

A ideia de “produção do espaço” está associada ao que Lefebvre apresentou como as “representações do espaço”, definidas a partir da conexão entre a produção do espaço e a ordem imposta, que constituem o “concebido”: “o espaço dos cientistas, planejadores, urbanistas, tecnocratas, fragmentadores, engenheiros sociais e até alguns artistas próximos à cientificidade, todos os quais identificam o vivido, o percebido e o concebido” (LEFEBVRE, 2006, p. 40). As práticas cotidianas de uma sociedade estão sempre condicionadas pelos mecanismos de regularização, ordem e distribuição do espaço, dos percursos e dos deslocamentos, e estão regidas pelas “representações do espaço” que um grupo de indivíduos projeta para que a sociedade ponha em marcha sua produção espacial.

Assim, estes três conceitos – produção do espaço, representação do espaço e espaços de representação – se incluem reciprocamente, sem segmentar, de maneira radical, o espaço. Neles podemos encontrar a interação entre o espaço físico, mental e social. Também se pode observar como, em cada um deles, intervém, de maneira preponderante, o corpo. Sem homens, o espaço não existe. Assim, “a produção do espaço” se configura a partir do “percebido”, do “concebido” e do “vivido”, o que envolve, fundamentalmente, o corpo. Este aspecto é muito importante para a nossa análise pois, como expliquei anteriormente, tem a ver com a experiência.

Um ponto valioso da proposta de Lefebvre é que evidencia que uma teoria unitária do espaço pode ser desenvolvida poeticamente. Em mais de um trecho, coloca como exemplo a literatura. Embora explique que a literatura, apesar de ter as possibilidades discursivas para elaborar em uma só expressão os três aspectos que envolvem o espaço, terá sempre a intervenção da ideologia e da cultura que são, muitas vezes, restritivas.

Outro apontamento valioso, que requer uma explicação mais detalhada da proposta de Lefebvre, é a definição dos “espaços de representação”, os quais se caracteri-

zam por conter o simbólico, o imaginário e, também, a arte. Quero dizer: os espaços de representação são constituídos pelos processos de simbolização que segmentam o masculino e o feminino, que convertem a natureza em divindade, mas que constroem também proibições, temores, símbolos, imagens e rituais:

O espaço de representação se vê, se fala; ele tem um núcleo ou centro afetivo, o Ego, a cama, o quarto, a moradia ou a casa; – a praça, a igreja, o cemitério. Ele contém os lugares da paixão e da ação, os das situações vividas, portanto, implica imediatamente o tempo. De sorte que ele pode receber diversas qualificações: o direcional, o situacional, o relacional, porque ele é essencialmente qualitativo, fluido, dinamizado (LEFEBVRE, 2006, p. 42).

É a experiência e o vivido, mas constitui também as reflexões e as criações de artistas e filósofos que, ao descreverem as práticas espaciais, evidenciam como estas podem desenvolver-se sob o condicionamento das representações do espaço (imposições de tecnocratas do espaço) de sua sociedade em particular. Por outro lado, a literatura e a arte, como espaços de representação, mostram como as práticas espaciais constituem-se, muitas vezes, como produções contra-hegemônicas e antidisciplinares do espaço, configuradas sob um código social que é aberto e modificável e que se funde em convenções somente para alterá-las. Poderia dizer que “os espaços de representação” colocam, de forma manifesta, seu caráter antidisciplinar, salientando constantemente um questionamento das projeções propostas pelas “representações do espaço”, ao passo que os modificam “passivamente”, quer dizer, as modificam estrategicamente, sem resistência.

Contudo, um questionamento que surge, ao se pensar na relação entre os espaços de representação e as representações do espaço, tem a ver com o desenvolvimento de propostas abstratas que não consideram a corporalidade, a afetividade. Lefebvre traz, como exemplo, as culturas andinas do Peru, o que valeria também para qualquer uma das culturas pré-colombianas. Ele explica que temos evidência de que eles tiveram uma representação “do espaço do qual são testemunhos os planos de templos e palácios, e um espaço de representação que figura nas obras de arte, grafismos, tecidos, etc.” (LEFEBVRE, 2006, p. 43). Contudo, o vínculo existente entre eles, para nós, é desconhecido, as explicações que os especialistas oferecem se fundamentam em abstrações, em um saber “sem corpo, sem temporalidade, sofisticado, eficaz, mas ‘irreal’” (LEFEBVRE, 2006, p. 43), enquanto não abrange as realidades dessas culturas:

O que houve nesse meio ou interstício, entre as representações do espaço e o espaço de representação? Uma cultura? Decerto,

mas a palavra tem uma plenitude enganosa. O trabalho da arte? Certamente, mas como? A imaginação? Talvez, mas por que e para quem? (LEFEBVRE, 2006, p. 43).

Temos aqui a suspeita de outra esfera que transborda para além do intelectualizável e do interpretável. Este é um dos pontos pelos quais, para mim, é valiosa a proposta de Lefebvre, porque ele destaca a importância do corpo, do afeto na arte e da literatura do espaço – os espaços de representação – como formas que estão ali, que são perceptíveis. Em outras palavras, nos espaços de representação existem aspectos que afetam nossa corporalidade, nossa percepção, que nos fazem sentir, mas que resistem a serem elaborados conceitualmente, e que, em simultâneo, trabalham potencializando os significados expressados. Diz Luís Alberto Brandão, em seu artigo intitulado “Breve história do espaço”, que “A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal” (BRANDÃO, 2005, p. 212). Assim, essa afetação da palavra, pelos sentidos, pode ser compreendida pelo universo teórico desenvolvido pela estética da recepção, em que o espaço é “concebido segundo um sistema, simultaneamente cultural e formal, de ‘horizontes de expectativas’” (BRANDÃO, 2005, p. 125).

Esse horizonte de expectativas constitui o real e configura a forma como o texto é recebido. A ficção, nesse sentido, possibilita a autocompreensão do homem. Ela, necessariamente, estará condicionada pelo imaginário que revela a plasticidade humana manifestada na literatura: “Tal plasticidade abarca a experiência do homem com o que percebe como real, o processo imaginário de conceber as limitações e as potencialidades de tal experiência, e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário por meio da ficção” (BRANDÃO, 2005, p. 126).

O caminho do espaço me conduz para duas questões pontuais. Por um lado, temos a compreensão da potencialidade histórica, social e cultural da literatura para a “autocompreensão”; e, por outro, a formação do imaginário e, em consequência, de processos identificatórios. Ambas se vinculam com a experiência – o percebido, o concebido e o vivido – o ponto em comum das diversas reflexões que tenho apresentado até agora. Os romances que estou estudando se oferecem como projetos que exploram as possibilidades experienciais. Ambos os romances são espaços de representação que dialogam com suas representações do espaço e com a prática espacial; eles se interrogam sobre a “produção do espaço”, para usar a linguagem de Lefebvre, de seus respectivos países.

Tudo isso o fazem recorrendo a mecanismos textuais de produção de sentido, mas também se apoiam na produção de presença. Eles, por serem textos que recorrem ao histórico, presentificam o passado, que gera afetações que vão além da esfera intelectual e, em palavras de Gumbrecht, são repositórios daquilo “que o sentido não consegue transmitir”.

O argumento de Gumbrecht se ergue em função desse interstício que Lefebvre assinala em relação às culturas ancestrais peruanas. Quero dizer: o que inquieta Gumbrecht é que, a partir do surgimento do pensamento cartesiano, se instaurou uma preponderância do sentido. Tudo tem a condição de significar, tudo tem que ser filtrado pelo verbal e, ainda mais, pela reflexão intelectual. Assim, a relação que o homem tem com mundo está condicionada sempre pela interpretação. Nesse sentido, a linguagem, a representação e a interpretação — todos eles dependentes do signo — se esquivam da e excluem a “presença”. Para ele, a “presença” é um aspecto inevitável na apreensão do mundo — a apreensão do espaço. Gumbrecht explica que a presença “refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Também especifica que usará a palavra “‘produção’ no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de ‘trazer para diante’ um objeto no espaço” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Esta acepção dista da usada por Lefebvre, pois ele, quando fala de produção, o realiza a partir as ideias de Marx. Assim, *a produção da presença* é justamente fazer presente aquilo que escapa ao sentido. Falar da presença na literatura supõe, então, as capacidades da linguagem escrita de gerar estímulos sensoriais e supõe também aproximar-se desses estímulos para pensar como surgem no texto, sendo representados, e como eles são indispensáveis para a produção da ficção.

Com a intenção de deixar mais clara a “produção da presença”, Gumbrecht recorre a duas modalidades culturais, que ele denomina “cultura da presença” e “cultura do sentido”. Para diferenciá-las, faz uma caracterização de ambas, explicando como o corpo vai sempre predominar na cultura da presença, assim como o pensamento e a interpretação o farão na cultura de sentido. O que Gumbrecht primeiro explica, nesta diferenciação, é que na autorreferência humana, numa cultura de sentido, predomina o pensamento, e, na cultura da presença, o que predomina é o corpo. Esta autorreferência pode pesar na cultura de sentido, como a subjetividade — às vezes, egocentrismo — evidenciada pela interpretação do mundo, mas “Numa cultura de presença, além de serem materiais, as coisas do mundo têm um sentido inerente (e não apenas um sentido que lhes é conferido por meio da interpretação)” (GUMBRECHT, 2010, p. 107).

Essas duas diferenças levam Gumbrecht a especificar que o conhecimento, na cultura de sentido, é adquirido pelo sujeito que interpreta o mundo, e que, no caso da cultura da presença, o conhecimento está circunscrito a outras modalidades corporais. O conhecimento é inerente aos objetos e não ao resultado de uma interpretação, assim que o contato corporal com os objetos revela ou transmite sensorialmente esse conhecimento. Nessa diferenciação entre cultura de presença e cultura de sentido, exposta por Gumbrecht, entretende-se uma série de categorias filosóficas, fenomenológicas e estéticas, que dialogam com as modalidades literárias que temos nos romances de Piñon e de Torres.

Gumbrecht desenvolve ainda: “os seres humanos querem relacionar-se com a cosmologia envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia” (GUMBRECHT, 2010, p. 109). Na cultura da presença, tentar modificar esses ritmos é pecado, inconstância humana. Na cultura de sentido, os seres humanos “tendem a ver a transformação (a melhoria, o embelezamento) do mundo como sua principal vocação” (GUMBRECHT, 2010, p. 109). O que Gumbrecht chama “motivação” é imaginar um mundo parcialmente transformado pelo comportamento humano, e qualquer comportamento orientado para realizar essas imaginações é uma ‘ação’. O que mais se aproxima de um conceito de “ação”, numa cultura de sentido, é, numa cultura de presença, o conceito de “magia”, ou seja, a prática de tornar presentes coisas que estão ausentes e, ausentes, coisas que estão presentes (GUMBRECHT, 2010, p. 109). Essa magia e essa ação, como formas de transformar o mundo, são paralelas ao ato de produção de que nos fala Lefebvre. Também a frase “fazer presentes coisas que estão ausentes” foi uma frase discutida, citada e analisada em relação ao rastro e aos procedimentos memorialísticos. Essa magia se manifesta, nos romances, de múltiplas maneiras. Uma delas é a maneira de contar as histórias no texto, de exhibir os restos e os rastros, como falamos no primeiro capítulo. Em *A república dos sonhos*, temos o estabelecimento de um estatuto “mágico das coisas”, instaurado quando Madruga estabelece um vínculo entre a sua vida e o fragmento de madeira que deixa oculto na casa de Sobreira. É um processo mágico, uma espécie de transposição de sua vida em um objeto que, “magicamente”, acompanha sua existência e cuida dela. É uma espécie de desdobramento, para que alguma parte dele fique em Sobreira.

Outro aspecto importante é que, para a cultura da presença, é primordial o corpo e, em consequência, o espaço, diferentemente da cultura de sentido, sempre regida pela temporalidade associada à consciência. A relação corpo-mundo é constantemente trans-

formada “em violência — ou seja, na ocupação e no bloqueio do espaço pelos corpos — contra outros corpos” (GUMBRECHT, 2006, p. 110). Na cultura de sentido, a luta entre os corpos é ocultada: “quanto mais a autoimagem de determinada cultura corresponde à tipologia da cultura de sentido, mais ela tentará ocultar e até excluir a violência como o mais avançado potencial de poder” (GUMBRECHT, 2006, p. 110). A violência palpita nos romances com diferentes intensidades. O reconto histórico no texto de Nélide dá conta dos atos violentos por parte dos regimes ditatoriais, evidenciados a partir de personagens específicas, que lutavam contra essas violências, como Tobias, o advogado cujo discurso exige reivindicações e liberdades, numa luta contra a violência; em *La escribana del viento*, todo o romance se desenvolve em função da fuga, uma forma de violência que implica o deslocamento.

Gumbrecht assinala outra diferença entre a cultura de presença e a cultura do sentido. Por um lado, o conceito de “evento”, na cultura de sentido, terá sempre um valor de inovação e surpresa. A inovação, para uma cultura de presença, é a saída das regularidades da sua cosmogonia. A ficção e o lúdico, em uma cultura de sentido, são interações nas quais a motivação que orienta o comportamento é “limitada ou nula”. É por isso que as regras são importantes, porque elas ocupam o lugar das motivações. Por outro lado, isso não acontece numa cultura de presença, porque o comportamento humano não está estruturado por motivações conscientes: “uma vez que as ações, definidas como comportamento humano estruturado por motivações conscientes, não têm lugar nas culturas de presença, estas não são capazes de produzir um equivalente dos conceitos de lúdico ou de ficção” (GUMBRECHT, 2010, p. 112). Assim, mostra essas diferenças com os debates parlamentares, onde tudo depende da argumentação, como exemplo da cultura de sentido; e, como exemplo de cultura de presença, a eucaristia: “como um ritual de magia porque torna o corpo de Deus fisicamente presente” (GUMBRECHT, 2010, p. 113). Essa impossibilidade de criar um conceito de ficção me faz pensar também em como, nos romances, esse conceito é posto em xeque, é um conceito duvidoso. O que é ficção e o que pertence à História sempre está em dúvida. É uma constante redefinição do que é ficção, mas também do que é real.

Outra tipologia, que trata das diferentes formas de presença, é definida a partir de quatro tipos diferentes de apropriação do mundo, propostas por Gumbrecht, com o “intuito de sugerir e inspirar imagens e conceitos que nos ajudem a captar os componentes não interpretativos da nossa relação com o mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 113). Assim, outra forma de se apropriar do mundo é “comer”, que inclui desde a antropofa-



gia até a teofagia. Gumbrecht oferece, como exemplo, novamente, o ritual cristão de comer o corpo e beber o sangue de Cristo. Comer o mundo gera o medo de que os próprios seres humanos possam ser comidos. Assim, comer carne humana é um tabu. Esta forma de apropriação do mundo tem se manifestado como uma metáfora ou como uma imagem nos textos, particularmente na obra da Nélide. Ela insiste em conjugar o ato de comer com o ato de narrar potencializando as dimensões memorialísticas de ambos:

a palavra falada, a despeito até da vontade dos herdeiros, sobrevivia até o esquecimento. E isto porque, mesmo sem se darem conta, seriam os primeiros a fazer circular entre eles as palavras efetivamente de uso familiar. Especialmente à mesa, quando tomassem a sopa, as palavras e as expressões dos avós, dos pais, e dos irmãos mortos, fatalmente aflorariam sob o arrebato da fome, da saudade e dos sentimentos intensos (PIÑON, 1984, p. 688).

O alimento e a sua ingestão se conjugam com a incorporação de narrações. Alimenta-se o corpo e se alimenta a imaginação adiando o esquecimento, falando do passado para sobreviver. O ato de comer, de se alimentar, é equiparável a narrar e, também, uma forma de produzir e reproduzir conhecimento. Relacionado a isso, encontramos o valioso trabalho dirigido por Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* (1997), de que participam vários pesquisadores, entre eles Girard Luce, que afirma: “As condutas alimentares constituem um domínio onde a tradição e a inovação têm a mesma importância, onde o presente e o passado se misturam para atender a necessidade do momento, fornecer a alegria do instante, adequar-se à circunstância”<sup>82</sup> (CERTEAU, 1997, p. 53). Assim, uma atividade cotidiana, como cozinhar, com seu ritual de comer, sintetiza afetividades, prazeres e memórias, interpretação e imaginação, articulando, num só fato “da cultura ordinária”, os efeitos de presença e os efeitos de sentido que Gumbrecht assinala.

Uma segunda forma de apropriação é “penetrar”. Esta forma remete à sexualidade. O ato de escrita, encenado em ambos os romances, guarda um vínculo imagético com o ato sexual. O instrumento para a escrita, o lápis, a caneta — *pencil*, em inglês — “penetra” na superfície branca do material que se dispõe para recebê-lo, e o contato entre ambos — caneta e papel — equivale ao ato de criação (artística e biológica). A ação de penetrar gera também o medo a ser penetrado e o medo a ser violentado. O medo de

---

<sup>82</sup> “las conductas alimentarias constituyen un dominio donde la tradición y la innovación importan de igual modo, donde el presente y el pasado se mezclan para atender la necesidad del momento, proporcionar la alegría del instante, adecuarse a la circunstancia.”

ser possuído é usado para instaurar a dinâmica de poder. Além dessas formas de apropriação, há mais duas formas de cultura de sentido: uma, chamada de “interpretação”; outra, de “comunicação”. Estas formas de apropriação do mundo têm, como princípio, a interpretação mesma. Porém, Gumbrecht destaca que elas geram também um medo: o temor da comunicação total, isso é, à possibilidade de ser interpretado como um livro. Equivalente a isso, temos a psicoterapia. Entretanto, com essa prática, se ultrapassa o medo, mediante uma abertura voluntária. Não obstante, esse medo de ser lido gera “uma estratégia complementar” (GUMBRECHT, 2010, p. 117), um mecanismo que permite manter-se oculto, que “é a arte de fingir, a arte de esconder os mais íntimos sentimentos e pensamentos por trás da máscara de uma ‘expressão’ que não expressa coisa nenhuma” (GUMBRECHT, 2010, p. 117). Esta categorização incide sobre a violência, explicitamente, nos dois romances, de diversas formas. Gostaria de chamar a atenção para o medo de ser descoberto, que obriga a que se mantenha oculto, também presente não só nos romances, e em diversas manifestações artísticas. Este medo, como já se disse, instaura uma estética da dissimulação.

Depois desta explicação detalhada, para caracterizar a presença, Gumbrecht destaca a importância da divisão das humanidades e das artes em três grandes áreas: a estética, a história e a pedagogia. A partir dessa divisão e em cada uma dessas três grandes áreas, ele identifica como a presença aparece nelas. Assim, fala da “epifania”, da “presentificação” e da “dêixis”.

Gumbrecht afirma que a experiência estética é uma intensidade radical. O uso da palavra “intensidade” confirma que a diferença trazida pela experiência estética é, sobretudo, uma diferença de quantidade: desafios radicais produzem níveis radicais de desempenho nas mentes e nos corpos. Destaca a experiência estética como uma “epifania”, que difere, visto que não exige a interpretação nem a exclusividade do sentido. Resgata assim, a partir de exemplos pessoais de “experiência estética”, como esta pode caracterizar-se por uma “violência” e também por uma intensidade. A epifania pode definir-se a partir de sensações ou, em outras palavras, de presenças, e não exclusivamente de interpretações. Em outra direção, faz alusão à “presentificação” para explicar a tendência da história contemporânea de trazer, para o presente, os fatos do passado, estabelecendo uma conexão com a história contemporânea. A presentificação, assim como a presença, têm em comum a “ânsia de preencher o sempre crescente presente com artefatos do passado” (GUMBRECHT, 2010, p. 151). A presentificação, a que Gumbrecht faz referência, tem a ver com o desejo de perceber, com nossos sentidos, aquilo que

ficou no passado: “já que não podemos sempre tocar, ouvir ou cheirar o passado, tratamos com carinho as ilusões de tais percepções” (GUMBRECHT, 2010 p. 151-152). Para compreender este fascínio pelo passado, recorre ao conceito fenomenológico de “mundo-da-vida”. Uma característica desse conceito é “a capacidade humana geral de imaginar operações mentais e intelectuais que a mente humana não é capaz de realizar” (GUMBRECHT, 2010 p. 152). Dito de outro modo, são parte do nosso mundo-da-vida imaginar — e desejar — capacidades que estão além das fronteiras do mundo-da-vida. Tudo se fundamenta no desejo de ir além das fronteiras temporais do homem, o nascimento e a morte: ter contato com o passado (o que já é morto) no presente, para nos servirmos disso e para entendermos nossa existência, aclamando o desejo e a nostalgia.

Esse debate abre as possibilidades de conexão com meu argumento, no capítulo anterior, em que mencionei, a partir de Benjamin, como os romances enfatizam o presente partindo de fatos históricos relatados. Além disso, Gumbrecht expõe quais são as consequências e a relação da epifania e da presentificação na pedagogia. Com respeito a isso, explica que o ensino tem que ser “dêitico”. Destaca como o trabalho da pedagogia não é oferecer experiências interpretativas e modos de compreender os problemas, senão que deve “pôr a complexidade em cena” (GUMBRECHT, 2010, p. 158) e encaminhar a produção de conhecimento não só para a produção de sentidos, mas também para outras formas de contato com o mundo.

Com cada um dos aspectos retomados da proposta de Gumbrecht, posso estabelecer conexões com diversos pontos assinalados ao longo de minha exposição. Nesse sentido, a produção de presença serve de conceito-ponte, que permite que me aproxime dos romances e extraia alguns elementos que caracterizam a sua estética, assim como a identidade cultural construída e refletida neles. Como se vê, a partir das ideias de Gumbrecht, a identidade não será somente pensada, mas também sentida. Uma identidade cultural, que vai além do pensado e tenta silenciar ou ocultar as interpretações, por meio de algumas estratégias de dissimulação e de estratégias de teatralização. É uma espécie de “malabarismo”, de espetáculo de magia que tenta ocultar sempre um lado, mas deixa fissuras, que permitem entrever outras possibilidades de exibição e ocultamento, de ausência, de dissimulação e de mascaramento. Enfim, uma estética da precariedade ou uma estética da gambiarra. Novamente, ficções do despojo.

### 3.2 Teatralidade: as cenas de escuta, cenas de escrita e a cisão do ver

A pesquisadora Josette Féral dedicou grande parte de suas publicações a entender a especificidade da linguagem teatral na contemporaneidade. Em seu livro, *Além dos limites: teoria e prática do teatro* (2013), oferece uma reflexão imprescindível em um momento em que a imagem, o audiovisual, o performático, a dança e as artes cênicas, enfim, estão sempre se invadindo mutuamente. Féral responde estas questões ao longo de seu livro: qual é a especificidade do teatro? É uma qualidade ou é o resultado de um processo?

Um dos aspectos destacados por Féral, ao tentar responder essas inquietudes, é que “o espaço parece fundamental a toda teatralidade, já que a passagem do literário ao teatral sempre se funda, prioritariamente, sobre um trabalho espacial” (FÉRAL, 2013, p. 82). Pensando nos romances, esta afirmação reforça o sentido e a “presença” do teatro na narração, o que contribui para a configuração de um espaço que, além de intelectualizável, é pensável e interpretável. A teatralidade é um espaço também sentido, um espaço onde se “produzem presenças”, como fala Gumbrecht. É uma insistência no espaço que potencializa aquela condição dioramática que expliquei no segundo capítulo, e que retomarei nas próximas páginas. Na produção desse espaço fundador da teatralidade, é imprescindível a participação do outro: “A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele” (FÉRAL, 2013, p. 88). Dessa forma, a teatralidade pode surgir nos romances, no sentido de que se funda num jogo de olhar: “Portanto, nessa etapa de nossa reflexão, a teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo que indica ‘sujeitos em processo’: aquele que é olhado – aquele que olha” (FÉRAL, 2013, p. 85).

No livro *O que vemos, o que nos olha* (2014), de Didi-Huberman achamos uma reflexão que dá conta dessa dinâmica perceptiva que surge na presença de algo que vemos, mas que, simultaneamente, nos toca, nos olha: “o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa, dentro de nós, o que vemos daquilo que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 29). Essa reflexão sobre a visualidade, e sobre uma modalidade do olhar, fundada na perda, surge de uma passagem do *Ulisses*, de James Joyce, em que a personagem Stephen, olhando para o mar, se sente olhada por sua mãe já morta. Aparece, nessa passagem, a frase citada

por Didi-Huberman: “inelutável cisão do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 29). Essa cisão é um espaço que surge ante a presença de algo que olhamos e que “atravessa nossos olhos como uma mão atravessa uma grade” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 29), aquilo que é “diáfano e adíafano” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 30). É uma reflexão sobre o olhar que leva o gesto de mirar para um gesto tátil. No entanto, os olhos pousam sempre no corpo:

E compreendemos então que os corpos, especialmente os corpos femininos e maternos, impõem o inelutável modo de sua visibilidade como outras tantas coisas onde “passar — ou não poder passar — seus cinco dedos”, tal como fazemos todo dia ao passar pelas grades ou pelas portas de nossas casas. “Fechemos os olhos para ver” (*shut your eyes and see*) — esta será, portanto, a conclusão da famosa passagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 30).

Fechar os olhos permite aguçar os outros sentidos, aguçar a escuta, aguçar o tato. Fechar os olhos é o gesto da morte, fechar os olhos é o gesto do sonho. Fechar os olhos potencializa o tátil: “ver se pensa e só se experimenta em última estância numa experiência do *tocar*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31). Esse paradoxo, essa inelutável cisão do ver, construída poeticamente por Joyce e explorada teoricamente por Didi-Huberman, dialoga com as poéticas de Nérida Piñon e Ana Teresa Torres, no sentido de que seus romances se erigem como uma espacialidade, em que personagens próximos da morte escrevem e narram suas vidas, oferecendo uma visualidade, com uma perspectiva embaçada. No caso de Ana Ventura, cegada pela areia, e no caso dos personagens de *A república...*, pelo nevoeiro que obstaculiza a visão dos viajantes que estão chegando à cidade do Rio de Janeiro. Em ambos os casos, a visão também é diminuída pela própria morte. Essa visão embaçada propicia a produção de imagens com as quais os personagens oferecem uma visualidade familiar ou ancestral, ou inclusive nacional. Embora endereçada, na ficção, a seus descendentes, essa virtualidade nos toca.

Diferentemente da mãe já morta da personagem do romance de Joyce, cuja perda condiciona a modalidade do visível que se instaura no romance, as personagens dos romances de Piñon e de Torres estão próximas de morrer, estão se preparando para ausentar-se. Catalina de Campos, já idosa, quer escrever a sua vida, mas é a sua filha, Ana Ventura, também no ocaso de sua vida, que termina de escrevê-la. No que concerne aos personagens de *A república...*, essa proximidade da morte, que propicia a escrita da história, adquire tons de luta, reivindicatórios, que expõem injustiças sociais, políticas e até estéticas, como veremos, com detalhes, no quarto capítulo.

A modalidade do visível, fundada sob essa condição limite que é a morte, torna possível que as mesmas personagens construam sua imagem, sua autoimagem. Temos, nos romances, simultaneamente, a construção do relato e a escuta do relato; temos na cena da escrita, cena inaugural em ambos os romances, a ineludível cisão do ver, em que as escritãs Breta e Ana Ventura, ao estarem na presença da vida narrada de seus antepassados, são observadoras privilegiadas, mas, ao mesmo tempo, são observadas por eles.

Nos romances, constrói-se um espaço cuja visibilidade é precária, imprecisa, dificultosa, caleidoscópica, e que propicia uma constante reiteração, uma redundância que persegue a construção total dos eventos, uma construção detalhada dos acontecimentos, com muita ênfase no espaço. Apesar de que esses sejam os objetivos dos romances, encontramos declarações explícitas que constataam a impossibilidade de criar uma imagem total do Brasil ou, no caso de *La escribana...*, algumas referências à impossibilidade de se lembrar de todos os detalhes da história, por parte de Catalina, que revelam a condição de incompletude. A convicção de criar uma imagem total do passado, nos romances, é uma empresa falida. Contudo, tem-se a cena de escrita como centro catalisador dos relatos, pois é também uma cena de escuta que se abre para a criação de um relato fundado nessa lógica simultânea de olhar e ser olhado, de escrita e escuta. A ênfase dada ao espaço, pelas escritoras, leva à experiência do *tocar*, de criar uma presença tátil, uma ênfase no espacial, o texto provocando um efeito de submersão que participa do caráter dioramático. Em outras palavras, é um espaço entre o ditado, ou narrado, e o escrito pelas escritãs, que faz com que o espectador, o leitor, fique condicionado, *tocado*, na posição de observado, frente àquela cena de escrita que propicia as visualidades que constituem o texto.

Imagens do passado, imagens ausentes, imagens precárias, imagens de perda, imagens que orientam os olhos a pousar nos corpos até daquele que observa, daquele que lê:

Tal seria, portanto, a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras. Mas a conclusão da passagem joyciana — “fechemos os olhos para ver” — pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abra-*

*mos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos — ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável — ou seja, votada a uma questão de *ser* — quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34, grifos do autor).

É uma forma de observar a história “a contrapelo”, como diz Benjamin nas *Teses sobre a História*. É um posicionamento de observador, cuja condição não é a mera distância contemplativa, muito pelo contrário: é a participação ativa da escuta, um posicionamento que, além de olhar e escutar, também é olhado e escutado. Enfim, as imagens dos romances são atemporais e dialogam com nosso presente, como explicitado no quarto capítulo. Contudo, ao tentar virar a proposta de “fechar os olhos, como se vira uma luva”, e declarar que devemos “abrir os olhos para experimentar o que não vemos”, somos conscientes da perda, somos conscientes que estamos sendo despojados de algo. Ver nos romances não é ganhar algo, não é obter algo. O regime de visibilidade — diorâmático —, que se constrói nos romances, é um regime visual de perda, porque as imagens oferecidas são sempre um *quase*. Quase visíveis, quase sensíveis, quase alcançáveis, quase audíveis. A narração está sempre à procura da configuração total dessas imagens, o que faz que a produtividade do texto avance para essa “produção da presença”, pelos distintos recursos que se evocam para criar uma imagem do passado e que exigem a participação de um mirar e de um tocar.

Uma participação ativa, como pensa Walter Benjamin, em relação ao teatro de Brecht. Segundo Benjamin, o palco e a orquestra já não estão mais divididos por um abismo, “o palco agora é um tribunal” (BENJAMIN, 1987a, p. 78). Nesse sentido, a teatralidade se aproxima da politicidade, uma forma de democratização, que faz com que o leitor escute o texto, reconhecendo nele seu presente.

Continuando com as ideias de Féral, temos a afirmação de que a teatralidade se sustenta na intencionalidade de fazer teatro. Essa intencionalidade, nas autoras, se evidencia em passagens muito específicas. No caso de *La Escribana...*, a intencionalidade de fazer teatro chega a seu ponto mais expressivo com a passagem intitulada “Confesión de Beatriz Cepeda” (TORRES, 2013, p. 145-155). Uma das passagens mais duras do

romance é aquela em que, sem a intervenção de uma voz narrativa, os personagens simplesmente falam.

Constrói-se um diálogo, um roteiro, uma pequena peça de teatro, na qual os personagens encenam um ato de tortura. O bispo Mauro del Toro, representante da igreja católica, Beatriz, a acusada de adultério e aborto, um médico que só observa, sem auxiliar a torturada, e um escravizado que manuseia o instrumento de tortura são os partícipes desta cena. A presença destas personagens, de maneira direta, no texto, tem a ver justamente com esse efeito do despojo com que lida o romancista contemporâneo, e que é uma das formas de entrada para se pensar nas ficções do despojo. Como representar um ato tão cruel como a tortura física? Qual narrador empresta sua voz para observar o ato e textualizá-lo? Entre as distintas vozes que narram no romance, parece que não existe nenhuma que seja a adequada para elaborar, narrativamente, o testemunho dessas cenas. Assim, sem mediação narrativa alguma, a passagem se apresenta com essa intencionalidade teatral de que nos fala Féral. A passagem no romance não é narrada, ela é teatralizada, em todo sentido, exposta para ser observada, vista, ouvida, sentida, próxima a nós:

Bispo: Vamos ver, dona Beatriz. Eu não tenho nada contra você, te incomodei, é verdade, com essas voltinhas que lhe demos (olhando para o potro), [...] você, dona Beatriz, é a que pode me falar se concebeu um filho com outro homem que não fosse seu marido. Você declara isso diante de mim, eu lhe imponho as penas que espero sejam as menos duras possíveis, e depois a escuto em confissão para perdoar seus pecados e absolvê-la. Simples assim.

Beatriz: Não concebi nunca um filho.

Bispo (olhando para o escravo): Estas caraquenhassas, como são teimosas.

Beatriz: Juro por Deus que nunca concebi um filho.

Bispo (para o escravo): Gira de novo.

Beatriz (chorando): Juro perante Deus que não concebi nunca.

Bispo (para o escravo): Mais uma.

Beatriz (gemendo): Juro que não...

Bispo (para o escravo): Outra mais.

David de Rocha: A acusada desmaiou, Ilustríssima.

Bispo: Você acha que eu não tenho olhos para ver, mestre de chagas? Então, jogue-lhe água em cima para que torne a si.

Beatriz (recobrando os sentidos): Concebi um filho, sim, com dom Gabriel Navarro, mas a criança morreu.

Bispo: Olha, mas que bom. (olhando para o escravo): repete o remédio, para ver o que mais tem para falar. [...]

Beatriz (sem folego): Vou falar o que você quiser. Não o faça mais, pelo amor de Jesus, não posso mais. Mate-me se quer, mas não o faça mais.

David de Rocha: A acusada está muito débil, ilustríssima.



Bispo (para o escravo): Afrouxe as cordas. (para Beatriz):  
Com quem mantém relações ilegítimas seu marido?

Beatriz: Com as escravas... (TORRES, 2013, p. 148-149).<sup>83</sup>

Os narradores são despojados de sua palavra. Perante a necessidade de mostrar esses fatos, a imagem teatral é uma saída idônea. Portanto, além de gerar um efeito visual muito mais potente, essas cenas enquadradas no passado colonial são as que nos “tocam” com um olhar questionador, criando um espaço de tensão, um espaço – como fala Didi-Huberman –, cuja condição é “uma inelutável cisão do ver”. A noção de teatralidade, como vemos, “excede os limites do teatro porque não é uma propriedade que os sujeitos ou as coisas possam adquirir: ter ou não ter teatralidade. [...] Acima de tudo, é resultado de uma dinâmica perceptiva do olhar que une algo que é olhado (sujeito ou objeto) e aquele que olha” (FÉRAL, 2013, p. 109-110). O sujeito que olha para essa cena, após ter lido os gestos/epígrafes, analisados no primeiro capítulo, que situam o romance em dois tempos, presente e passado, “ineludivelmente” reconhece nela um vínculo com a contemporaneidade. E é através desse vínculo que é olhado por aquilo que está olhando e se sente muito mais próximo do acontecimento: essa cena nos toca, ecoa em nossa percepção. Esse vínculo com a contemporaneidade nasce do vínculo que existe entre as epígrafes e cada uma das partes do romance: a carta de Catalina, os testemunhos de todos os personagens, os documentos oficiais e até a posição que Torres

---

<sup>83</sup> Obispo: Vamos a ver, doña Beatriz. Yo no tengo nada en contra suya, la puse muy incómoda, es verdad, con esas vueltecitas que le dimos (mirando el potro), [...] Usted, doña Beatriz, es la que puede decirme si concibió un hijo con otro hombre que no fuera su marido. Usted lo declara ante mí, yo le impongo las penas que trataré sean lo menos duras posibles, y después la escucho en confesión para perdonarle el pecado y darle la absolución. Es muy sencillo.

Beatriz: No he concebido nunca un hijo.

Obispo (mirando al esclavo): Estas caraqueñas, qué tercas son.

Beatriz: Juro ante Dios que no he concebido nunca.

Obispo (al esclavo): Dale una vuelta.

Beatriz (llorando): Juro ante Dios que no he concebido nunca.

Obispo (al esclavo): Dale otra.

Beatriz (gimiendo): Juro que no...

Obispo (al esclavo): Otra más.

David de Rocha: La acusada se ha desmayado, su ilustrísima.

Obispo: ¿Se cree que no tengo ojos para ver, maestre de llagas? Pues échele agua para que vuelva en sí.

Beatriz (al recobrar el conocimiento): Concebí un hijo de don Gabriel Navarro, pero la criatura murió.

Obispo: Vaya, qué bien. (Mirando al esclavo): repite la medicina, a ver qué más nos dice. [...]

Beatriz (sin aliento): Diré lo que quiera. No lo haga más, se lo pido por amor de Cristo, no puedo más. Máteme si quiere, pero no lo haga más.

David de Rocha: La acusada está muy débil, su ilustrísima.

Obispo (al esclavo): Afloja los cordeles. (A Beatriz): ¿Con quién sostiene relaciones ilegítimas su marido?

Beatriz: Con las esclavas.

assume no “Testemunho final da escritora”. O sujeito que olha para essa cena inevitavelmente também faz a conexão com a atual polêmica sobre o aborto, as manifestações que o defendem e a luta pela aprovação de uma lei que ampare as mulheres.

Por outro lado, essa dinâmica perceptiva se acha nas obras de Piñon e de Torres, porque ambas coincidem em exibir, em ostentar o processo de escrita. Há uma espetacularização da escrita da história, da textualização do passado. Os romances se enquadram numa cena de escrita, já analisada nos capítulos anteriores, para destacar nela a importância da memória. Neste momento, vou retomá-la para pensar a teatralidade. Desta cena, participam os ancestrais, Madruga e Catalina, os quais ditam, narram oralmente o passado, de que participam também as escritãs, Breta e Ana Ventura, respectivamente, que, com o gesto de escrita, registram esse passado. Essa narração, impulsionada pela proximidade da morte, vai se transformando no texto que lemos. Como leitores, ficamos quase na mesma posição das escritãs. Olhamos para o texto de forma semelhante àquela como as escritãs Ana e Breta olham para os narradores ancestrais, Catalina e Madruga, ambos próximos da morte. Nessa dinâmica perceptiva do olhar (e do escutar) aquilo que olhamos, o passado se une, aproxima-se, junta-se a quem olha, a seu presente, a nosso presente. Assim, a cena de escrita, que é também uma cena de escuta, surge no texto com uma pulsão visualizante, fazendo que o romance seja investido da teatralidade.

A necessidade de construir visualmente o espaço em que acontece o momento do registro escrito, impera no relato de Torres, desde as primeiras linhas, de forma detalhada, montando o cenário: “É o vento, falava, é o vento e a areia que me tem cegado. Às vezes a senti se atemorizar pelas manchas obscuras dos urubus que voavam sobre o bo-de morto e cruzavam na frente de nós, quando nos sentávamos na sombra” (TORRES, 2013, p. 11).<sup>84</sup> Depois, coloca os personagens em cena: “Ela em sua cadeira de pau e sisal; eu sentada como uma moura na sombra de um *cují* ” (TORRES, 2013, p. 11),<sup>85</sup> e, por último, vem a ação: “Assim escrevi a sua vida” (TORRES, 2013, p. 11).<sup>86</sup> Essa cena de escrita é interrompida pelo relato da vida: passamos a escutar/ler a história de Catalina, até que a cena de escrita volta para o texto, insistindo no gesto, na pose, na vontade, na mão, na mão que intervém, porque Ana, a escritã, apesar de explicar para Catalina

---

<sup>84</sup> “Es el viento, decía, el viento y la arena me han engeguecido. A veces la sentía atemorizarse por las manchas oscuras de los zamuros que revoloteaban sobre un chivo muerto y cruzaban frente a nosotras cuando nos sentábamos a la sombra.”

<sup>85</sup> “Ella en su silla de palo y sisal; yo a la mora bajo el *cují*.”

<sup>86</sup> “Así escribí su vida.”

que sua mão perdeu a prática, arrisca-se a pegar a pena para escrever, a fazer uso de sua mão para registrar a história.

Esta intervenção da mão, do gesto de escrita, esta ostentação do ato de narrar e seu registro podem ser pensadas como uma volta àquele narrador rapsodo, teatral, épico, àquele aedo que leva, na sua memória, a épica, e que, segundo Benjamin, foi substituído pelo narrador moderno. Oposto ao narrador moderno, o aedo narra também com seu corpo, com seus olhos, e com sua mão leva o ritmo da narração. Benjamin nos diz:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito). A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão [...] é ela que encontramos sempre onde quer que a arte de narrar seja praticada (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Na frase final do romance de Torres, também surge o ato de escrita, para encerrar a interação, a coordenação entre a alma, o olho e a mão que evidencia um “um aspecto mais sensível”:

Catalina, minha mãe morreu faz muito tempo; agora eu estou velha e muito fraca, sob os cuidados de meu filho Bernabé e a sua mulher, na companhia dos meus netos. Logo vou morrer também, mas antes disso quero acabar o ditado de minha mãe. Sei que quando passarem os séculos nada terá importância e vou virar a escritã do vento (TORRES, 2013, p. 379).<sup>87</sup>

O romance insiste em mostrar que está sendo produzido, o romance insiste na ideia de oferecer uma “cena ao vivo”, uma cena que, embora, seja o resultado de ensaios e pesquisas, como o explica Torres no “Testimonio final de la autora”. Isso que estamos lendo foi elaborado com a participação da mão e do gesto da escrita, expostos para serem olhados, teatralizados, montados numa cena condicionada pela morte, numa cena em que a mão, a alma e o olho estão conectados. A cena da morte é a cena da escrita. A

---

<sup>87</sup> “Mi madre Catalina murió hace mucho tiempo; ahora yo me encuentro vieja y muy disminuida, a cargo de mi hijo Bernabé y su mujer, en compañía de mis nietos. Pronto moriré también pero antes de que ocurra he querido terminar este dictado de mi madre. Sé que cuando pasen los siglos nada tendrá importancia y me convertiré en la escribana del viento.”

imagem do ditado das memórias e sua correspondente escrita é uma cena de perda. De perda da vida? De perda das lembranças?

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1987a, p. 208).

Essa perda da vida norteia e dirige a relação entre as escritas e os narradores que ditam e lembram suas histórias. O vínculo entre quem escreve — que é o mesmo de quem escuta — e quem fala o que lembra se consolida e se solidifica impulsionado pela necessidade de conservar o que está sendo narrado, que é o que foi vivido. Em outras palavras, perante a ameaça da perda total e o desejo de manter e preservar as histórias, surge a escrita e a narração se instaura. As inúmeras imagens que desfilam no interior do agonizante (BENJAMIN, 1987a, p. 208) vão se textualizando, vão tomando corpo, “aflo-rando” em diferentes gestos, gestos de escuta e de escrita ambos, condicionados pela perda. Eis aqui a cena de escuta da *A república dos sonhos*:

A casa se transformara a partir da doença de Eulália. Todos agindo sem cerimônia. Madruga instalou-se na poltrona. Ainda pensando em Eulália. Vamos, Eulália, fale de uma vez com quem vai ficar a minha história? E para onde vão seguir os sonhos, que tanto prezas? Acaso existiria um só mortal autorizado a recolher histórias dos mortos enterrados à sombra de árvores sem memória?

— Aceite, avô. Vai lhe fazer bem, Breta estendeu-lhe a xícara de café. Ambos se preparavam para a prolongada vigília. Madruga sorveu o café sem açúcar, amargo. A fruta ainda no pé, antes da torrefação. A noite ameaçava vir lenta e intransferível. Os lampiões das ruas se acenderam. A cidade não tinha por que saber que Madruga e Breta velavam uma senhora disposta a morrer com notável decoro. Com a cruz agarrada no peito.

As últimas gotas de café estavam frias. Melhor assim. Tudo lhe pareceu mais sereno. O perturbou, de repente, o rosto de Breta. Tão mais jovem que o seu. Ninguém como ela acentuava tão bem os ritmos descompassados da realidade. Induzindo-o a percorrer toda sorte de lembranças (PIÑON, 1984, p. 20).

Na véspera da morte de Eulália e Madruga, a cidade e o espaço se modificam. O avô e a neta se dispõem a “percorrer toda sorte de lembranças”, um exercício de recuperação do passado que enquadra o relato. O cenário da lembrança logo será o cenário da

escrita. A recuperação do passado é enfática, detalhada, minuciosa. A recuperação das lembranças evoca sensações, sabores, ruas iluminadas. À espera da morte, a lembrança se textualiza e o texto produz uma multiplicidade de presenças possíveis. Nélide Piñon faz, dessa encenação da cena de escrita, um atributo de seus romances históricos, propiciando, ao insistir na produção das presenças, com que todo o texto se enquadre numa produção do espaço. Uma breve aproximação de seu último romance, *Um dia chegarei a Sagres*, permite ampliar nosso panorama e nossa proposta.

### 3.3 Algumas mutações da cena de escuta e outras presenças

Como tenho apontado, as cenas de escrita, nos textos dos romances de Torres e de Piñon, propiciam um ambiente teatral e enfatizam a escuta do texto e a produção da presença. Em outras palavras, abrem a possibilidade para o surgimento da teatralidade, compreendida como o espaço comum de que fala Féral no livro *Além dos limites: teoria e prática do teatro* (2013). O romance, *Um dia chegarei a Sagres*, dialoga com esta estética ao despontar com as seguintes linhas:

Nasci no século XIX, no norte de Portugal, e não sei o que significa ser parte desta nação. Que benefícios os reis, assentados no trono, de diversas linhagens, nos concederam além de agrilhoar o povo aos seus caprichos. Esta turba de sangue real ainda não decretou a verdadeira abolição da escravatura, aquela ocorrida em 1869. Eu, porém, decidi contar minha história, a falar para o ar, no dia primeiro de novembro, mês que coincide com o terremoto de Lisboa (PIÑON, 2020, p. 10).

Ao inaugurar o texto com essa declaração, Nélide adverte que, longe de registrar a história dos reis, uma história por demais injusta, narrará em primeira pessoa a história de um homem, um camponês. Com um olhar multitemporal, o relato inicia fazendo alusão ao terremoto de Lisboa, ocorrido ao dia 1 de novembro de 1755. Porém, o narrador conhece o que acontecerá com a história de Portugal pelos seguintes dois séculos. É uma história que se inicia com a imagem de uma cidade em ruínas, que acaba de ser destruída. Contudo, a história que será contada não é a do terremoto, mas a história de Mateus, do camponês que decidiu, como a personagem de *La escribana del viento*, “falar para o ar”.

Esta citação me interessa, porque evoca três aspectos que vão caracterizar o romance e que dialogam, em muitos pontos, com o que exponho em relação a *A república dos sonhos*. Em primeiro lugar, temos a afirmação de uma memória pessoal, com a qual

a narração se relaciona como uma obra de restauração. Portanto, as memórias de Mateus se confundem com os cacos do terremoto, ambos à espera de serem reordenados. Perante esse caos, Mateus pretende narrar a história de sua vida. Em segundo lugar, Mateus declara a rejeição pela história oficial, aquela dos grandes monarcas, preferindo a história de um camponês que decide trocar a estabilidade — precária — que lhe oferece sua terra herdada, pela aventura de andar, ao longo do país, para chegar a Sagres. Por último, a alusão ao terremoto introduz o interesse pelo espaço, a natureza e a cidade, tudo o que vai se apresentar num relato mediante o espírito – contraditório – de um camponês que deseja viajar, deslocar-se e conhecer cidades. Com esta breve descrição do novo romance de Piñon, mostra-se como alguns pontos, já destacados e elaborados na *A república...*, emergem de novo para configurar personagens que parecem os ancestrais de Madruga, o adolescente camponês que trocou a vida bucólica de Sobreira pela vida agitada do Rio de Janeiro e que, no final de sua vida, já próximo à morte, decide contar suas peripécias. Contudo, um aspecto que se destacará, em *Um dia chegarei a Sagres*, é a sexualidade de Mateus que, ao se reconhecer como objeto de desejo de outro homem, começa a desejá-lo também, propiciando uma calamidade para a personagem por estar sob o olhar questionador da sociedade católica do século XVII. Vejamos como esta cena inaugural, gradualmente, se converte numa cena de escuta e como a insistência no espacial e na memória contribui para o surgimento da teatralidade no romance.

Iniciar sua história com o terremoto enfatiza o espaço. Essa ênfase se acentua, ao longo do texto, por diversos aspectos. O primeiro deles é o vínculo que Mateus e seu avô estabelecem com a terra e com a natureza. A proximidade com os animais leva estes personagens a reconhecê-los como membros de sua família. Mateus, abandonado na casa do avô por sua mãe, que se prostituía, estabelece com as vacas uma relação quase maternal. O mesmo acontece com o jumento, chamado de Jesus, com certa ironia, da mesma forma que, depois, acontecerá com um cachorro, chamado de Infante. A infância de Mateus está condicionada pela precariedade:

A morada, encimada nesta colina de São Jorge, não distante do castelo, cenário de tantas batalhas travadas, e ali vivo, é modesta, sem água, que busco e guardo nas tinas, e as paredes descascadas. O conjunto revela meu fracasso (PIÑON, 2020, p. 11).

Mateus faz parte da legião dos vencidos, como a maioria das personagens de Né-lida, personagens cuja vida é uma luta pela sobrevivência e uma luta contra a precariedade, o que os leva a desenvolver estratégias para transcender os limites da existência.

No entanto, narram suas vidas para o ar, para o vento, para o futuro, além de sua morte. Narrar, como tenho falado, não é ganhar algo, ao contrário, é perder. A narração é, segundo Didi-Huberman, uma obra de perda, como o confirmam as palavras de Mateus: “Tudo que ora narro de forma esgarçada, sem estar certo de relembrar ou inventar, da infância à velhice, alivia-me, ajuda-me a morrer” (PIÑON, 2020, p. 36).

A precariedade de Mateus é ainda maior. Abandonado por sua mãe, desenvolve vínculos afetivos somente com seu avô, que lhe exige ficar a seu lado até a morte, e com seu mestre, que, por meio de leituras e das histórias do Infante Dom Henrique, lhe inculca o desejo de viajar a Sagres, para servir à corte imperial. Depois da morte de seu avô e de um encontro desconfortável com sua mãe, empreende a viagem, partindo das montanhas de São Jorge até Sagres, numa espécie de peregrinação. Durante essa viagem, anda por inúmeras paisagens que são reconstruídas ao longo da primeira parte do texto. Chega a Lisboa, passa um tempo na cidade e continua até chegar a seu destino, Sagres. Durante esse percurso, as lembranças da vida na casa do avô servem para expor, no texto, um vínculo entre natureza e narração, mediado por uma experiência sensorial:

Cisme sempre que os animais portugueses foram dotados de certa vocação poética, um fato talvez devido aos trovadores que, de passagem pelas aldeias, em busca de comida, eram acomodados para dormir no curral, junto às vacas que espargiam o cheiro de esterco (Piñon, 2020, p.39).

O texto evoca, numa imagem única, a criação literária, os animais e a precarização dos contadores de histórias, que parecem estar sempre perto dos dejetos, dos restos, dos cacos. A insistência na natureza, na primeira parte do romance, por ser parte de sua infância, molda a personalidade de Mateus. A sua relação com a natureza irá marcá-lo pelo resto da vida, como é patente ao longo do relato. O espaço dos animais e o espaço dos humanos se confundem no campo:

O avô, nas noites de inverno, em que nem as chamas do inferno nos aqueciam, trazia alguns dos animais para dentro da casa. Jesus e Filomena, sua galinha, vinham para o quarto. Jesus aconchegava-se junto a mim, ambos no chão. Um aquecendo o outro (PIÑON, 2020, p. 41).

Essa insistência no contato entre o homem e a natureza, quase extinto nas grandes metrópoles, foi uma experiência cotidiana, em algum momento, mas que agora é excepcional. Ela é trazida, para o romance, com a intenção de exibir e teatralizar a natureza, de construir um “diorama”, onde se exibem cenas, com a intenção de mostrar como essa natureza desaparece a cada dia. Esta perspectiva permite uma leitura do roman-

ce a partir da ecocrítica, o que nos levaria para um outro campo teórico, sem dúvida, tema para outro trabalho. Contudo, o espaço natural adquire maior significância no romance quando aparece também a catástrofe. Neste caso, o terremoto de Lisboa, de 1755, uma vez que a destruição do espaço natural comporta sempre uma modificação nas estruturas sociais:

O fenômeno, ocorrido em pleno século das Luzes, enlutou a Europa culta. Foi de tal envergadura que excedeu a qualquer fantasia, fugiu da compreensão humana. Uma calamidade para os arrogantes eruditos e cortesãos, de trajes pomposos, perucas e rostos empoados, que, apesar de acostumados a se desfazerem de enigmas e a se submeterem a falsos racionalismos, mal podiam catalogar o mundo que lhes escapava pelos dedos como mercúrio (PIÑON, 2020 p. 61).

As catástrofes de qualquer tipo questionam os postulados que condicionam a realidade. Essas catástrofes parecem pertencer à ficção. Esse terremoto modificou as formas de pensar da época, fazendo com que o sólido pensamento católico fosse questionado, e propiciou avanços tecnológicos, como o desenvolvimento da sismografia, como ciência, e, posteriormente, do sismógrafo. Foi um acontecimento que teve ressonâncias em todas as áreas do conhecimento, incluindo a filosofia e as ciências exatas. O romance avança, assim, condicionado por constantes crises que aparecem em distintos níveis.

Assim como essa crise anunciada com o espaço, temos as crises do personagem Mateus, cuja sexualidade exacerbada interrompe seus planos de permanecer em Sagres. O questionamento da sexualidade do personagem Mateus faz com que seja expulso pela burguesia que comanda a cidade. Os comportamentos da personagem incomodam ainda mais com a chegada de um estrangeiro:

Sou Akin, o africano, não se lembra de mim? Sou novo neste fim de mundo, gritou para ser ouvido. Sua intensa mirada, que jamais vira em outro homem, devorava-me. Encarava-me mal sabendo eu como reagir a quem me sondava como se eu fora uma mulher. Dei-lhe as costas, apressava os passos, e inquiria para mim mesmo quem seria aquela criatura que, embora rude, praticava comigo uma gentileza incomum entre machos (PIÑON, 2020, p. 201).

A chegada de Akin, a Sagres, e a atração sexual entre ambas as personagens, que se faz evidente, incomodam os outros habitantes. Akin assume sua sexualidade com naturalidade. Porém, esta experiência, nova para Mateus, o incomoda. Mateus, desejoso do corpo de Akin, um corpo sexualizado no romance, para expor o pensamento conservador e fechado da cidade, é forçado a deixar a cidade. Matilde, espécie de matrona que exerce o poder a sua vontade e representante desse pensamento conservador, pede a



Mateus que vá embora da cidade. A sexualidade de Mateus é exposta ao longo do texto, de diversas formas: na adolescência, com cenas de masturbação; na sua iniciação sexual, com uma prostituta paga por seu avô; num episódio, em que se relata como ele é obrigado, por um homem, a ter relações com sua mulher, para fecundá-la; nas várias cenas com Akin. Essa sexualidade exacerbada é herdada de sua mãe que, na puberdade, se deixou levar pelos impulsos carnis e acabou vendendo seu corpo. Mateus declara: “em que corpo ingressasse, eu o fazia com veemente desprezo, punindo a mãe” (PIÑON, 2020, p. 237). Deste modo, às preocupações que incidem na perspectiva de Mateus, soma-se o exercício de sua sexualidade, como vingança pelo abandono.

Por outro lado, um dos motivos que leva a Matilde, a matrona que comanda moralmente a cidade, a expulsar Mateus, é a pretensão que ele tinha com sua sobrinha, Leocádia. O interesse sexual de Mateus se divide entre o desejo pelo corpo de Leocádia e o desejo pelo corpo de Akin: “E como poderia eu, diante de tão poderoso mistério, [...] apostar na transitoriedade do amor? E padecer por Leocádia e Akin, almas entre si tão distantes” (PIÑON, 2020, p. 248). Essa sexualidade não normativa, os sentimentos fora dos padrões, o julgamento e a moralidade da sociedade fazem com que Mateus sempre esteja se ocultando: “Sou imprevisível, não ousou confessar meus delitos. Protejo-me com máscara invisível para os demais” (PIÑON, 2020, p. 316). Contudo, no fim de sua vida, sente a necessidade de contar sua história, de se libertar de suas perturbações.

Após sair de Sagres, Mateus volta para Lisboa. Lá encontra outra companheira, que será a sua escuta: “Aos poucos contarei a Amélia alguns dos meus tormentos. Estou na iminência de perder o controle mantido até então e expor meus pecados. Preciso de compreensão, ou perdão?” (PIÑON, 2020, p. 331). Amélia, sem saber a que pecados se refere, escuta-o com atenção. Ele, na beira da morte, constrói sua narrativa sem revelar que sua perturbação foi inculcada pela moralidade cristã. Por fim, Mateus fala: “e foi assim, Amélia, que por milagre, no crepúsculo, ao abrigo da fortificação, que eu, como mestre do mundo, penetrei no homem a quem eu chamo de Africano, pensando possuir Leocadia” (PIÑON, 2020, p. 339). A perturbação de Mateus não era somente devido a seus desejos, mas também por presenciar o suicídio de Akin. O parágrafo final do romance oferece o fechamento da cena de escuta. Depois de ter ouvido com atenção o relato de Mateus, Amélia fala: “Teve sorte de conhecer o amor, e eu? Invejo-o, Mateus.” (PIÑON, 2020, p. 345). Essa frase foi libertadora, para Mateus. A perspectiva de Amélia modifica a sua autopercepção e, em consequência, a sua identidade. Continua a narração: “Nunca dissera antes meu nome e o repetiu prometendo que o diria sempre.

Como sendo sua única forma de apagar os pecados do mundo, libertar os seres da canga e de também se alforriar.” (PIÑON, 2020, 345). Amélia também se libera; sua escuta resultou regeneradora para ambos. A cena de escuta se encerra com a imagem de um rio, da natureza que condiciona a perspectiva de Mateus ao longo do relato: “A vista do Tejo que tenho do alto é de todos. A paisagem íntima e de Amélia é minha” (PIÑON, 2020, p. 360)

Esse percurso pelo último romance de Piñon evidencia como a teatralidade forma parte de sua estética. Cenas e personagens tanto de *A república dos sonhos*, como de *Um dia chegarei a Sagres* compartilham essa necessidade da escuta. Assim, as cenas de escrita e as cenas de escuta, que fecham e abrem os romances, evidenciam a teatralidade do texto. Por outro lado, essa crise espacial, que mostra uma cidade em ruínas, uma cidade após a catástrofe, quase apocalíptica, à beira de grandes mudanças ideológicas, como foi no século XVII, faz com que a teatralidade surja no texto. Portanto, propicia um espaço onde o presente se vê espetacularizado. A problemática da identidade sexual de Mateus e de Akin, personagens do século XVII, correspondem às lutas atuais da comunidade LGBTQ+. O romance reúne imagens que nos são oferecidas para que as olhemos. Porém, elas acabam nos olhando, imagens que nos olham e trabalham em função de produzir outras presenças possíveis.

### **3.4 As presenças possíveis: escritura dioramática**

Aqui retomarei a ideia de “escritura dioramática”, para destacar como essa ênfase no sensorial, por parte de Nélide Piñon e Ana Teresa Torres, impregna os textos do que Gumbrecht chamou de “a presença”. A minha hipótese é de que as “cenas” dos livros se constituem como dioramas, por enfatizar o olhar. No último item do segundo capítulo, expliquei – com as ideias sobre “a produção” do espaço, de Henri Lefebvre, e da “produção da presença”, de Gumbrecht, que o espaço é predominante nos projetos literários destas escritoras. Elas, além de focalizar o pensamento e o intelectualizável, e de oferecer uma perspectiva crítica e reflexiva da história de seus respectivos países, deixam entrever a intenção de explorar outras modalidades de experiência e de conhecimentos, vinculadas ao corpo, ao sentir, à “presença”, ao olhar. Esse aspecto foi também explicado com as ideias de José Manuel Briceño Guerrero, quando fala que quem quer compreender o Caribe tem que comer, dançar, viver no Caribe. Em outras palavras, uma compreensão abrangente de uma cultura tem que incluir sua experiência sensorial.

Pensar estes romances como narrativas performáticas, deixa clara sua intenção política, sua vocação por expor o eu, seu vínculo com a imagem e o olhar, como expliquei nas últimas linhas. Porém, existe uma inquietude nos universos literários destas autoras, que insiste em fazer de sua narrativa uma experiência sensorial, que leva o texto a expandir-se, propiciando visualidades, sensorialidades, percepções que poderíamos sintetizar com a ideia de diorama – Narrativa dioramática? Literatura dioramática? Dioramas literários?

Os romances destas escritoras estão próximos da ideia de diorama, na medida em que perseguem uma imersão, por meio do texto, para fazer sentir esse passado como algo próximo, como algo que ainda estamos vivendo. As escritas insistem numa representação detalhada e total, porém impossível, mas sem ocultar seu caráter representacional, como um jogo, uma piscadela. Escrever de uma forma dioramática é aproveitar a posição de quem observa e ser consciente de que essa posição faz parte da produtividade textual. Quando Ana Teresa Torres reflete sobre as ficções do despojo, explica que o romancista contemporâneo deve saber lidar com o tempo diante do despojo gerado pela superabundância de informação. Frente a essa entropia, produzida pelo excesso de conteúdos informativos, críticos e analíticos, que circulam por toda parte, os textos destas escritoras lidam com o tempo, apostando na produção da presença, oferecendo a possibilidade, no texto, de experimentar um espaço, um diorama. Esse modo dioramático de narrar evidencia a preocupação por distintas temporalidades, a memória dos acontecimentos passados e a reiteração desses eventos no presente, como veremos com as “sobrevivências”, no quarto capítulo. No caso de Torres, vemos que as distintas formas de explorar as temporalidades não estão na produção de romances históricos (onde impera o passado), mas na escrita de ficções distópicas, com *Noturama* (2011) e *Diorama* (2021), nas quais se apresentam problemáticas de nosso presente, tão insólitas que ficamos surpresos ao reconhecer nossa realidade nessas distopias. No caso de Piñon, percebe-se a reiteração do passado, ao insistir na escrita de romances históricos, como vimos em seu último trabalho, *Um dia chegarei a Sagres* (2021).

Alguns apontamentos e considerações sobre o que é e a origem do diorama contribuem para a compreensão do que seria a escrita dioramática. Um diorama é uma construção imagética que tem como objetivo gerar efeitos visuais a partir do “jogo com as luzes que são modificadas com habilidade, e permitem variar tons gerais e locais”

(CALVARIN, 2007, p. 1).<sup>88</sup> Assim explica a pesquisadora Margaret Calvarin, que trabalhou na restauração, em 2007, de um diorama do próprio Luis Jaques Daguerre, criador tanto da fotografia como dos dioramas, localizado em Bry-Sur-Marne na França. Os efeitos visuais geram a impressão de olhar, no mesmo espaço, duas coisas distintas. O diorama, com seus jogos de luzes, põe em evidência a importância da luz para a pintura e revela “uma nova relação do espectador com o espaço e o tempo” (CALVARIN, 2007, p. 2).<sup>89</sup> O diorama tem sua origem no século XIX e, junto com a fotografia e o cinema, fez parte desses “*objets de curiosité*”, que chamaram a atenção dos visitantes das grandes exposições de inventos, na Europa dessa época, ressignificando as possibilidades perceptivas e contribuindo na configuração de um novo imaginário, impulsionado pela reprodução técnica e pela popularização das imagens em movimento. Calvarin fala que os dioramas “são um convite para uma viagem interior. O aporte imaginativo do espectador, em relação íntima com o real que tem vivido, é capaz de transformar uma ilusão do real em verdade” (CALVARIN, 2007, p. 2).<sup>90</sup> Estas afirmações se sustentam nas observações de Baudelaire em relação ao diorama:

Desejo que me levem para os dioramas, nos que a magia brutal e enorme sabe impor uma útil ilusão. Prefiro contemplar algumas decorações do teatro nos quais acho plasmados artisticamente e concentrados tragicamente meus sonhos mais caros. Estas coisas, porque falsas, estão infinitamente mais perto da verdade, enquanto que a maior parte dos paisagistas são uns mentirosos, justamente porque se têm esquecido de mentir (BAUDELAIRE, *apud* CALVARIN, 2007, p. 2).<sup>91</sup>

Em outro artigo, o arquiteto José Ramón Alonzo Pereira oferece alguns apontamentos em relação às “caixas mágicas” ou aos “espetáculos arquitetônicos de sínteses”. Neste caso, do arquiteto Le Corbusier. Depois de fazer um percurso pelas ideias urbanísticas, Pereira explica a importância das imagens das cidades na difusão de suas ideias: “não é à fotografia, mas ao diorama a que recorre Le Corbusier para expor e difundir

---

<sup>88</sup> “Un juego de luces, que son modificados con destreza, y que permiten variar los tonos generales y los tonos locales.”

<sup>89</sup> “Una nueva relación del espectador con el espacio y el tiempo.”

<sup>90</sup> “son una invitación al viaje interior. El aporte imaginativo del espectador, en relación íntima con lo real que ha vivido, es capaz de transformar una ilusión de lo real en verdad.”

<sup>91</sup> “Deseo que me lleven a los dioramas en lo que la magia brutal y el enorme sabe imponerme una útil ilusión. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro en los cuales encuentro plasmados artísticamente y concentrados trágicamente mis sueños más queridos. Estas cosas, porque esas falsas, están infinitamente más cerca de la verdad, mientras que la mayor parte de los paisajistas son unos mentirosos, justamente porque se han olvidado de mentir.”

seus ideais urbanos [...]. Por quê? Qual é para Le Corbusier o valor do diorama?” (PEREIRA, 2014, p. 83).<sup>92</sup> Uma das respostas é que o diorama permite “ver aspectos distintos que simulavam o ciclo diário e o movimento no espaço” (PEREIRA, 2014, p. 83).<sup>93</sup> O diorama era considerado “uma experiência teatral que mostrava um espetáculo com grande diversidade de efeitos cênicos” (PEREIRA, 2014, p. 83).<sup>94</sup> Outro motivo que o levou ao uso dos dioramas, para apresentar seus projetos, foi que a posição em que se achava o espectador gerava a “ilusão de se encontrar no meio da cena representada” (PEREIRA, 2014, p. 83).<sup>95</sup> Por fim, conclui Pereira:

os dioramas corbusieranos são certamente âmbitos espaciais mais simples, mas com maior ressonância no espectador. Seu lirismo plástico e o discurso paralelo de suas imagens converte-os em ‘caixas mágicas’ criadas para unir o *racional e o sensível*. Uma síntese entre a racionalidade da análise e as exigências de comunicação que Le Corbusier quis empregar como estratégia de mediação na cidade contemporânea (PEREIRA, 2014, p. 84, grifos meus).<sup>96</sup>

Esse breve percurso, por algumas reflexões sobre o diorama e suas possibilidades expressivas, permite-me destacar seu caráter espacial, a possibilidade de colocar o espectador no meio para ter uma visão privilegiada, a partir da qual, com os jogos visuais, os conhecidos *trompe-l'œil*, é possível observar várias imagens a partir de uma só. Do mesmo modo, os dioramas se destacam por explorar o racional e o sensível, o pensado e a presença, jogando com a imaginação e a subjetividade, indo além das representações realistas, e levando-nos para a ficção, que se mostra mais verdadeira do que o real, como diz Baudelaire (BAUDELAIRE, *apud* CALVARIN, 2007, p. 2), sempre com a intenção de teatralizar o espaço.

Essas características do diorama, como imagem técnica, como “*objet de curiosité*”, coincidem com o interesse das autoras pelo espaço. Ao incorporar, na sua escrita, diversas geografias e paisagens, Rio de Janeiro e Galiza (América/Europa), em *A república...*, Coro e Caracas (Venezuela em dois momentos históricos), em *La escribana...*,

<sup>92</sup> “no es a la fotografía sino al diorama al que recurre Le Corbusier para exponer y difundir sus ideales urbanos. [...] ¿Por qué? ¿Cuál es para Le Corbusier el valor del diorama?”

<sup>93</sup> “ver aspectos distintos que simulaban el ciclo diario y el movimiento en el espacio”

<sup>94</sup> “una experiencia teatral que mostraba un espectáculo con gran diversidad de efectos escénicos.”

<sup>95</sup> “la ilusión de encontrarse en medio de la escena representada.”

<sup>96</sup> “Aunque comparten principios estéticos y temática, los dioramas corbusieranos son ciertamente ámbitos espaciales más simples, pero con mayor resonancia con el espectador. Su lirismo plástico y el discurso paralelo de sus imágenes los convierte en ‘cajas mágicas’ creadas para unir lo racional y lo sensible. Una síntesis entre la racionalidad del análisis y las exigencias de comunicación que Le Corbusier quiso emplear como estrategia de mediación en la ciudad contemporánea.”

ao contextualizar cenograficamente cada ação dos romances, percebemos que os textos tentam não só narrar histórias, mas nos oferecer uma experiência espacial e a possibilidade da produção da presença.

A cidade de Caracas, na obra de Torres, é latente. Em todos os seus romances, esta cidade aparece de maneira explícita ou sugerida. No prólogo à compilação de textos em torno da capital venezuelana, intitulada *Fervor de Caracas: una antología literaria de la ciudad* (2015), Torres faz um “itinerário sentimental” da cidade. Narra, nesse itinerário, a Caracas de sua infância, nos anos cinquenta, e como, nas décadas seguintes, ela viveu e experimentou a cidade, sendo adolescente e universitária. Caracas é textualizada em seus romances: a Caracas colonial, a Caracas de sua juventude dos anos setenta e oitenta, e a Caracas pós-apocalíptica de suas ficções distópicas, que pode ser a Caracas dos anos 2000. Nesse percurso, ela mostra como, em quase todos seus textos, Caracas é narrada e explorada por suas personagens. Seus romances contam a história da cidade e a cidade conta a história das personagens. No final do prólogo de *Fervor en Caracas*, ela escreve:

A cidade dos anos 2000 surgiu em nossas vidas de caraqueños desconcertados. Sobrevieram circunstancias políticas avasalladoras que dividieron a ciudad en geografías políticas y guetos de seguridad, a colorir de rojo como signo ideológico e como símbolo de muerte. No entanto, nesses primeiros anos do século XXI, que se anunciaram con o aniquilamiento de muitas vidas e paisagens, nos deslizamentos do 15 de dezembro de 1999, o motor político me levou a percorrer de novo as ruas que antigamente faziam parte de nossos cenários habituais. Nesse reencontro se desdobrou uma Caracas fantasmal, um tanto apocalíptica, e sem ter-me proposto isso trasladou-se a *Noturama*. Esse romance, acredito, naturaliza a vida subterrânea da cidade e um certo falecimento de Caracas, uma vivência da cidade amada em transe de agonia. E como uma maneira de levantar uma barricada que contivesse a destruição, me entreguei a uma Caracas arqueológica, que renasce de suas cinzas honrando seu nacimiento. Assim, me parece que é a escrita da cidade em *La escribana del viento*, na qual uns quase recém chegados a Santiago de León [antigo nome de Caracas], no processo mesmo de virar caraqueños, a construíram e a reconstruíram em meio a terremotos, pragas e outras calamidades, e habitam cruzando suas quatro ruas meio empedradas (TORRES, 2015, p. 31).<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> “La ciudad de los 2000 apareció en nuestras vidas de caraqueños desconcertados. Sobrevinieron circunstancias políticas avasallantes que dividieron la ciudad en geografías políticas y guetos de seguridad, y la tiñeron de rojo como signo ideológico y como símbolo de la muerte. Y sin embargo, en esos primeros años del siglo XXI, que se anunciaron con el aniquilamiento de muchas vidas y paisajes en el deslave del 15 de diciembre de 1999, el motor político me llevó a recorrer de nuevo las calles que antes formaron parte de nuestros escenarios habituales. En ese reencuentro se desplegó una Caracas

Temos, por um lado, a ênfase na cidade articulada com a história política e nacional. Por outro, a cidade como cenário do relato. A Caracas dos anos 2000 é, como explica Torres, uma cidade chamada de apocalíptica, uma cidade que entra em degradação por causa da crise política, cuja representação surge nos romances de Torres por meio dessa estratégia de mostrar duas imagens em uma só. Os cenários apocalípticos de *Nocturama*, assim como a Caracas destruída pelo terremoto de 1641, de *La escribana...*, são imagens da cidade que a mostram como um *trompe-l'œil*. É uma cidade ficcional, do futuro, mas o texto incorpora um “jogo de luzes” — como os dioramas —; o relato é iluminado com distintos focos, deixando ver também a cidade do presente, a cidade atual. Essa estratégia que focaliza a cidade de forma dupla aparece também em *La escribana...*, em que vemos a cidade colonial, que é um espaço em construção, e que, simultaneamente, é a Caracas do presente, a cidade caótica que agora é uma cidade em que a modernização dos anos setenta pode ser apreciada só pelos vestígios. Vemos como esses cenários estão articulados, no romance, com as passagens importantes da trama: o percurso que fazem com a mãe de Catalina por diversas ruas, a fuga na qual se descreve a geografia e a paisagem não só de Caracas, mas também de Coro, e com o terremoto que será comentado no quarto capítulo, e que se reitera na catástrofe do estado Vargas, do ano de 1999.

A Caracas em ruínas surge também no seu último romance *Diorama* (2021), título que sintetiza explicitamente o trabalho de Torres como escritora de uma cidade. Alguns detalhes sobre este romance me permitem refletir sobre outras manifestações das ficções do despojo, outras formas de trabalhar a temporalidade e de falar uma verdade, justamente porque criam uma ficção.

Em *Diorama*, Torres mostra como um projeto político obriga as pessoas a permanecer em um estado de sobrevivência. O objetivo desse projeto político é manter a toda sua população em um estado de felicidade plena. Porém, esse estado de ânimo é exigido como uma lei. Não são oferecidas as condições necessárias para senti-lo. Nessa

---

fantasmal, un tanto apocalíptica, y sin proponérmelo se trasladó a Nocturama. Esa novela, creo, naturaliza la vida subterránea de la ciudad y un cierto fallecimiento de Caracas, una vivencia de la ciudad amada en trance de agonía. Y como una manera de levantar una barricada que contuviese su destrucción me entregué a una Caracas arqueológica, que renace de sus cenizas honrando su nacimiento. Así me parece que es la escritura de la ciudad en *La escribana del viento*, en la que unos casi recién llegados a Santiago de León, en el proceso mismo de convertirse en caraqueños, la construyen y reconstruyen en medio de terremotos, plagas y otras calamidades, y la habitan cruzando sus cuatro calles a medias empedradas.”

ideia de felicidade plena, ecoa o discurso da revolução bolivariana, que se sustenta no discurso de Bolívar: “o sistema de governo mais perfeito é aquele que produz a maior soma de felicidade possível” (BOLÍVAR, 2007, p. 79)<sup>98</sup>

O relato mostra a vida de um casal de intelectuais cujos nomes são acrônimos, Dimas, um resenhista no “Instituto Nacional da Resenha” e Samid, uma empregada no “Ministério do Arquivo”. O emprego de Dimas está em perigo por resenhar de uma maneira “muito pessimista”, o que ameaça a felicidade que, por lei, deve imperar na cidade. Ambos eram professores universitários em outra época, mas no presente do relato subsistem nessa cidade apocalíptica aproveitando seus conhecimentos culturais sobre literatura e cultura. Depois que Dimas é demitido do instituto da resenha, inicia, junto com um amigo, Cosme, um projeto com o qual tenta evitar a desapareição dos livros de todo o “Reino da alegria”, nome que é imposto a cidade e também título da primeira parte do romance. Eles tentam, por todos os meios possíveis, resgatar a memória cultural nos livros, não os memorizando, como no livro *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, clássico do gênero, mas escrevendo resenhas, para ter, em menor espaço, o conteúdo dos livros.

A ameaça de desaparecimento não é exclusiva dos livros. Pessoas começam a desaparecer no metrô, misteriosamente. Depois, vê-se que é um personagem macabro que as joga nos trilhos do metrô. Lugares também vão desaparecendo, sem que ninguém o note. Aliás, Dimas, cada vez que saía de casa para procurar alguma coisa, percebia que algo já não existia, e deixa o trabalho das resenhas dos livros para resenhar lugares. Assim, propõe-se a fazer “O Museu dos lugares perdidos”, título da segunda parte. Esse é um outro projeto memorialístico no qual Dimas e Cosme se movimentam pela cidade, registrando, fotograficamente, lugares que estão desaparecendo: cinemas, teatros, ruas, prédios, livrarias. São espaços cuja existência vai se apagando, mas Dimas pretende preservar porque formaram parte da sua cotidianidade.

Essa experiência apocalíptica de desaparecimento da cidade enfatiza o caráter distópico no romance. Percebe-se, simultaneamente, nesse devir de uma cidade fantasma e em ruínas, o retrato da experiência que se vive nas cidades venezuelanas, por cau-

---

<sup>98</sup> “El sistema de gobierno más perfecto es aquel que produce mayor suma de felicidad posible” [a frase foi falada no “Discurso Pronunciado ante El Congreso, en Angostura, el 15 de febrero de 1819”, um dos discursos mais difundidos de Bolívar, por sintetizar seu pensamento e seu protejo político”].



sa da migração. As capitais têm registrado, nos últimos anos, uma queda de seus índices populacionais, das oportunidades de trabalho e um aumento da pobreza e do desemprego. Nesse sentido, *Diorama*, uma ficção distópica, se constitui como uma continuidade daquela “enciclopédia do desastre” (TORRES, 2018, p. 212), que é o *Diário em ruínas* (1998-2017). Essa crise, no romance, tenta ser silenciada, não combatida, superada ou eliminada, mas ocultada, silenciada e escondida detrás de uma lei e de uma imposição:

Tudo o que mostre signos de decomposição, estragos, usura do tempo, destruição, ruína, assolamento, decadência, perdição, deterioração, desgaste, maltrato e desarranjo, todo aquilo que se tenha despedaçado pelos inimigos do reino, será agora concertado, arrumado, organizado, conciliado, transformado, acomodado, remediado, restabelecido, atendido, cuidado, embelezado, emendado, resolvido (TORRES, 2021, p. 153).<sup>99</sup>

Dimas, Samid e Cosme veem isso como uma “oportunidade de negócio”. Acreditam que o grande projeto precisa deles, porque: “temos uma arma muito poderosa da qual eles são carentes, as referências culturais que serão indispensáveis para pensar essa imensa reconstrução” (TORRES, 2021, p. 153).<sup>100</sup> É desse modo que se inicia a reestruturação da cidade, com a participação dos intelectuais. Eles são os responsáveis por coordenar a construção do “Diorama Colossal”, nome da terceira e última parte do romance. O objetivo é fazer com que toda a cidade seja um diorama. Essa reconstrução começa com um centro de saúde mental, toda uma instalação performática com vídeos e sons que reproduzem a vida de um hospital psiquiátrico extinto, porque no reino da alegria os enfermos mentais não existem, não podem existir. Logo após, reconstrói-se um diorama do zoológico com animais dissecados e ambientação natural. Ambos os dioramas não fizeram o sucesso esperado, mas em parte cumpriram o objetivo de “implantar” a felicidade nas pessoas, nos espectadores. O último, o diorama de um *shopping*, gera toda uma confusão pelo fato de a população ter acreditado que não seria um diorama, mas a reconstrução do shopping real, e no primeiro dia, tudo seria gratuito. Assim, na inauguração, uma quantidade enorme de pessoas disputava o ingresso. A situação virou um

---

<sup>99</sup> “todo lo que muestre signos de descomposición, daño, usura del tiempo, destrucción, ruina, asolamiento, decadencia, pérdida, deterioro, desgaste, maltrato y desarreglo, todo aquello que se haya destrozado por obra de los enemigos del reino”, será ahora arreglado, ordenado, conciliado, transformado, reparado, remediado, restablecido, atendido, cuidado, embellecido, asistido y enmendado.”

<sup>100</sup> “Tenemos un arma muy poderosa de la que ellos carecen, las referencias culturales que serán indispensables para pensar esa inmensa reconstrucción.”

caos, com mortes e enfrentamentos que lembram alguns acontecimentos ocorridos por causa das expropriações decretadas pelo presidente Chávez e, depois, por Maduro.

Esse sucesso relativo dos primeiros dioramas, assim como o caos que gerou o último, leva aos intelectuais a pensar nesse tipo de representações com algumas citações de livros resenhados por Dimas. Estas reflexões encaminham o romance de Torres para uma crítica aos sistemas totalitários, que instauram uma linguagem de negacionismo, por meio do que o poder funda uma realidade discursiva incompatível com as vivências do povo. Discursos que negam a violação dos direitos humanos, as crises, a repressão, e descrevem seu exercício de poder em termos democráticos, embora não isso corresponda à realidade. A cidade é perfeita, a felicidade é lei e o não reconhecimento das falhas, a ausência de autocrítica, tudo isso cega a visão da realidade por parte dos governos, e impossibilita tomar medidas que levem ao fim dos problemas do país. A construção do “Diorama colossal”, que Torres descreve no texto, expõe um discurso negacionista que encaminha a sociedade para o caos. Assim, sintetiza esse aspecto no diálogo que surge quando os intelectuais são instigados a fazer, de toda a cidade, um diorama, o que implica substituir a “vida real” por uma vida representada. No meio do debate, Samid pergunta o porquê e como vão transformar toda a cidade em um diorama, se isso leva à anulação de seus habitantes e Dimas responde:

—A primeira [pergunta] é difícil de responder, é mais ou menos o que falei antes: o diorama cria uma realidade perfeita, absoluta, que não pode se degradar pela infelicidade, porque não é um organismo vivo que possa alterar o seu ânimo. Se você o constrói feliz, sempre o será. Em compensação, os seres humanos se alternam constantemente, têm muitas necessidades, e quando não podem satisfazê-las, são infelizes.

—Entendo o que você fala, porém também acho que é o mais absurdo que tenho ouvido na minha vida. Interpreto isso por meio do mito da pirâmide, ocupar uma sociedade inteira na construção da imortalidade, enquanto a sociedade morre, mas isso é apenas um paradoxo banal. Estou indo bem, Kadaré? (TORRES, 2021, p. 200).<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> “—La primera es difícil de responder, es más o menos lo que dije antes: El diorama crea una realidad perfecta, absoluta, que no puede degradarse por la infelicidad, puesto que no es un organismo vivo que pueda alterar su estado de ánimo. Si lo creas feliz siempre lo será. En cambio, los seres humanos se alteran constantemente, tienen demasiadas necesidades, y cuando no pueden cumplirlas se vuelven infelices.

—Entiendo lo que dices, aunque también creo que es lo más absurdo que he escuchado en mi vida. Lo interpreto a través del mito de la pirámide, ocupar a una sociedad entera en la construcción de la inmortalidad, mientras tanto esa sociedad muere, pero eso es solo una paradoja banal. ¿Voy bien, Kadaré?”

O romance termina sem que o projeto do diorama colossal se concretize, e o caos impera na cidade. Cosme é morto numa rua. Sugere-se que por alguns dos cidadãos que iam ser desalojados de suas casas. Samid e Dimas ficam encerrados, em casa, “resistindo até o final” (TORRES, 2021, p. 215), com poucos alimentos e ao cuidado de uma menina de nove anos que, junto com eles, foi a única que ficou no bairro onde eles vivem, depois de que os militares passaram desocupando todos os prédios.

O que nos diz Torres, ao escrever a crônica da Venezuela contemporânea em clave distópica? A luta contra as diferentes formas de poder é reiterada em todos os romances de Torres e, neste caso, além de desenvolver essa luta contra o poder, levanta questionamentos em torno da ideia de representação. O diorama colossal que se busca recriar no romance é um diorama no qual a não intervenção da imaginação e do espectador o priva de toda possibilidade representacional, levando-o à macabra ideia de substituir uma cidade real por uma cidade artificial, despojando os habitantes do espaço que lhes pertence, para instaurar uma plenitude artificial onde o futuro e o passado são apagados:

— Está vendo, Samid? Isso que Kertész fala é o que se pretende com os dioramas. Produzem um estado de presente contínuo, ninguém se sente triste ou melancólico porque desaparecem o passado e o futuro.

— Esse é precisamente o propósito, eu acho. Tenho a impressão de que tudo é uma continuidade errática na qual andamos sem rumo, sem saber para onde vamos (TORRES, 2021, p. 185).<sup>102</sup>

No romance, essa continuidade errática, gerada pelo diorama colossal, proposto pelo poder, é uma crítica direcionada para as utopias que nascem nos discursos totalitários e, neste caso, para a utopia da revolução do socialismo do século XXI, pensada e implantada pelo discurso do chavismo. Contrário a esse diorama colossal, aparece a escrita dioramática. Voltemos para Baudelaire: a escrita dioramática é verdadeira porque mente, e não oculta sua mentira, ao focalizar os espaços e, com eles, a experiência e a produção de uma presença mais próxima ao real. A escrita dioramática se mostra como um espetáculo para ser olhado e não pretende prescindir ou substituir o espectador: quer escutá-lo e, também, observá-lo. Uma escrita dioramática não é um diorama colos-

<sup>102</sup> “—¿Ves, Samid?, esto que dice Kertész es lo que se persigue con los dioramas. Producen un estado de presente continuo, nadie se siente triste o melancólico porque desaparecen el pasado y el futuro.

—Ese es precisamente el propósito, me parece. Tengo la impresión de que todo es un continuo errático en el que damos tumbos sin saber a dónde vamos.”

sal que tenta substituir a cidade ou a vida inteira, apagando os limites entre realidade e ficção, entre espetáculo e espectador. Ela enfatiza o espaço criado entre a realidade e ficção, entre quem olha e quem, por sua vez, é olhado. Justo nesse espaço se funda a teatralidade própria dos dioramas:

O que cria a teatralidade é o registro do *espetacular* pelo espectador, ou até mesmo do *especular*, ou seja, de outra relação com o cotidiano, de um ato de representação, de uma construção ficcional. A teatralidade é a imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado. Entre todas as artes, sem dúvida, é o teatro que melhor realiza essa experiência (FÉRAL, 2014, p. 110).

Essa imbricação com o cotidiano, que propicia o surgimento da alteridade, surge no romance *Diorama*, visto que a ficção distópica amplia esse espaço entre o espetáculo (a escrita) e o espectador, ao questionar o que é ficção e o que é realidade, porque cada acontecimento que é narrado no romance oculta uma piscadela que evoca uma realidade reconhecível na história contemporânea da Venezuela. Dessa mesma forma, esses aspectos se encontram nas histórias de Catalina e Ana Ventura, e nas histórias de Madrugá, Eulália, Venâncio e Breta.

As ficções do despojo nascem da constatação de uma carência compartilhada, que precisa de um jogo de olhares, de um reconhecimento mútuo, no qual a teatralidade é partícipe como fundadora dos efeitos do sentido e dos efeitos da presença. Esses efeitos de sentido, nos romances, surgem como uma ênfase no espaço representado, nas cidades, com aquelas em que é possível vivenciar esse jogo de olhares. Espaços físicos cuja ressonância ecoa nos processos de identificação condicionados pela presença. Uma ficção do despojo se preocupa com o tempo, porém, tem como eixo o espaço experimentado pelos partícipes do espetáculo ficcional. As maneiras de lidar com o tempo dessas escritas do despojo incluem: a ênfase no passado, nos romances históricos, a narração no presente, as escritas de si (e o relato de viagem, subgênero que comentarei no próximo capítulo), e as ficções distópicas que focalizam o futuro, mas sempre com um interesse pelo presente. Em todos eles se destaca uma reiteração do espaço físico. Essas modalidades enunciativas, comentadas até agora, estão ancoradas na temporalidade de um espetáculo, aspiram sempre ao presente, ao momento quando os olhares se cruzam, ao momento em que olhamos e em que somos olhados. A teatralidade no texto surge e, assim, surgem os dioramas literários.

Quero destacar, por fim, que a incorporação do passado histórico nos romances de Nélide Piñon e de Ana Teresa Torres, essa prioridade do histórico presentificado, faz com que seja problemático olhar os textos sob a ótica das propostas de críticos como Reinaldo Laddaga, que fala da literatura como “Espetáculos de Realidade”, ou Florencia Garramuño, que fala da “literatura expandida” ou dos “Frutos estranhos”. Vejamos os porquês, levando em conta que, com estas considerações, quero especificar que, ao olhar a literatura dioramática ao lado das propostas destes críticos, observamos uma preponderância pelo histórico, pelo memorialístico e seu contato com o presente, ausentes nas propostas críticas tanto de Laddaga quanto de Garramuño. Porém, ambos, ao focalizar a espetacularização da escrita, do texto, do eu, coincidem com essas formas dioramáticas de escrita que evidenciam que o político “é um espaço plural e interativo de exibição”, como explicam Garramuño (2014, p. 72) junto com Cavarero (2000, p. 23), a partir das ideias de Hanna Arendt.

Para Reinaldo Laddaga, a literatura contemporânea latino-americana pode se pensar como um “espetáculo de realidade” (um *reality show*), no qual se exhibe a cotidianidade e a vida do autor. É uma literatura que “aspira à condição de arte contemporânea”. O *corpus* pensado por Laddaga (Noll, Bellatin) não pretende oferecer obras acabadas, imagens totais, representações, mas “construir menos objetos concluídos que perspectivas, óticas, marcos que permitam observar o processo que se acha em curso” (LADAGGA, 2006, p. 167). Por isso, explica Laddaga, toda literatura aspira à condição de improvisação [...] à condição instantânea [...] à condição do mutante e à indução de um transe” (LADAGGA, 2006, p. 169). Algumas dessas pretensões as vemos nas obras das autoras que analiso. Mas, além disso, elas posicionam, como prioridade nas suas obras, a reformulação do discurso memorialístico, o que precisa uma elaboração detalhada e pontual, onde não cabe o improviso. Também não podemos confundir sua ênfase no presente com as aspirações de instantaneidade dos romances. Porém, a condição mutante, assim como a indução a um transe, são aspirações que, concordando com Laddaga, são próprias não só da literatura, mas da arte contemporânea, em geral. A proposta de Florência Garramuño, cuja articulação entre literatura e artes visuais (escultura, instalações, performance) lhe permite avançar na proposta de uma “arte inespecífica”, enquanto observa obras e autores, que elaboram linguagens que não pertencem a uma arte em particular, porque incorporam ao “espaço do livro materialidades heterogêneas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 23). Além disso, essa inespecificidade se funda na produção, por parte de artistas e escritores, que apaga as fronteiras entre a ficção e a realidade, de

uma literatura que se expande, além de seus limites genéricos, midiáticos e ficcionais. Nesse sentido, nos romances, essa expansão vai além das esferas estéticas e *tocam o real*. As expansões da obra de Torres e de Piñon nascem de inquietudes críticas de formações sociais, políticas e históricas.

## 4 À ESCUTA DAS SOBREVIVÊNCIAS

“Borboletear consiste, sem dúvida, em descobrir as ‘coerências aventurosas’ [...] que se tramam de imagem em imagem. É fazer dançar os objetos do saber, acertar o passo a um desejo que não é o de “tudo saber”, menos ainda do “saber absoluto”, mas sim o do *gajo saber*” (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 59).

### 4.1 Além das escritas de ouvido: escutar a imagem

Graças assim a tantos instigantes escribas, auscultamos as vísceras da História, reinventamos a linguagem dos mortos e os devolvemos à vida. E ainda nos asseguramos que a literatura, ao fornecer as matrizes do continente, é imortal. É nossa inquietante senha de identidade (PIÑON, 2016, p. 398).

Quando um morto volta à vida, ele é um fantasma. Os escribas são fazedores de fantasmas por “reinventarem” a linguagem dos mortos. Assim, as “matrizes do continente” estão sempre sendo reinventadas, reformuladas, refundadas. As vozes desses fantasmas, que os escribas reelaboram, espalham-se pelo ar e pelo vento, para continuar ecoando, reiterando-se, sobrevivendo. São vozes que buscam diversas formas para serem ouvidas por seus descendentes, são vozes que perseguem uma escuta. *Filhos da América*, título do livro de onde extraio a segunda epígrafe, elenca alguns desses fantasmas. Em seu afã de “auscultar as vísceras da História”, Nélica Piñon, com seu ouvido atento, procura os sintomas da história – como os antigos procuravam respostas em vísceras bovinas. E depois desse auscultar, ela reproduz e vivifica, com um sopro, o pensamento daqueles intelectuais que configuram o fabulário latino-americano. Nosso presente se mostra anacrônico,<sup>103</sup> pois nesse movimento aéreo, nesse vaivém, nesse reinventar a linguagem dos mortos, se evidencia a consciência de que estamos vivendo algo que parece que já aconteceu.

Assim como *Filhos da América* – livro de fantasmas –, *La herencia de la tribu: Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*, de Ana Teresa Torres, vivi-

<sup>103</sup> A palavra anacrônica, neste capítulo, está sendo usada segundo o pensamento do George Didi-Huberman, explicado nos diferentes textos citados ao longo do texto.

fica também o passado, sopra as brasas e acende a história, tentando iluminar o presente. O ideário de Bolívar é analisado pela autora, passando por diversos momentos da história venezuelana. A autora evidencia, no livro, como o pensamento bolivariano foi sempre usado, pelos discursos de poder, em seu próprio benefício. Mostra como essa apropriação não é uma invenção exclusiva de Hugo Chávez, com a “revolução bolivariana”. Ainda que, em outros momentos históricos, as ideias de Bolívar também tenham constituído a base dos discursos políticos na Venezuela, ninguém antes chegou ao extremo de trocar o nome do país, para acrescentar o adjetivo “Bolivariana”, batizando o país com o nome de República Bolivariana da Venezuela. O livro de Torres delimita sua indagação ao passado da Venezuela e nele encontra a figura de Simón Bolívar, o herói, o imortal, porque sobrevive nos discursos de poder sem que importem suas ideologias, novamente um fantasma. Os heróis são uma “espécie de fantasmas que hamletianamente nos convocam, nos perseguem e impedem o sono tranquilo do cidadão laborioso. O culto ao herói é sempre o culto à morte, culto a quem deu a vida pela pátria” (TORRES, 2009, p. 8).<sup>104</sup> Pensar a história da Venezuela sem pensar a figura – ou o fantasma – de Bolívar é impossível. Nesse sentido, os venezuelanos não somos só “filhos da América” como diz Piñon, mas somos também “filhos de Bolívar”. Vivemos, assim, duplamente condicionados pela presença de fantasmas, duplamente condicionados pelo culto à morte e, ao mesmo tempo, num aparente luto. E falo aparente porque, segundo Didi-Huberman, a escrita da história é uma espécie de luto quando a história segue o esquema da “história natural”, baseado na morte e na vida. Mas, quando o esquema seguido é aquele de uma “história cultural” – fundada na ressurreição –, escrever a história é, então, “reviver os fantasmas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 65). Assim, o pensamento de George Didi-Huberman coincide com o de Nélica Piñon e, como veremos, também com o de Ana Teresa Torres.

Surge a necessidade de saber, com maior precisão, o que significa ser filho de Bolívar, e também o que significa ser filho da América. A resposta a ambas as perguntas é a mesma: significa ser herdeiro de uma ausência, herdeiro de uma precariedade e, ao mesmo tempo herdeiro da capacidade de lutar contra isso, de forma provisória. Embora essa resposta seja suficiente, as escritoras de que me ocupo vão além. Por isso, cada um de seus livros se configura como uma enorme resposta a essas perguntas. Uma

---

<sup>104</sup> “Suerte de fantasmas que hamletianamente no convocan, nos persiguen e impiden el sueño tranquilo del cuidado laborioso. El culto del héroe es siempre es culto de la muerte, culto de quien ha dado la vida por la patria”



resposta sempre metamorfoseada, atualizada, refundada, mas, inevitavelmente, anacrônica.

Neste último capítulo, explorarei as diferentes formas como Nélide Piñon e Ana Teresa Torres têm reinventado a linguagem de seus mortos e como elas os trazem de novo para a vida, visualizando-os: às vezes, com um sopro, às vezes, com uma tormenta, mas sempre pondo as palavras no vento, no ar, para serem ouvidas. No livro *Gestos de aire y de piedra* (2020a), Didi-Huberman explica que um “pensamento da ausência” pode se articular também como uma “poética do ar”. Essa afirmação fundamenta-se na ideia de que “o ar é o veículo, porém: o apoio da palavra” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 122).<sup>105</sup> Os romances destas escritoras, por serem romances sussurrados, inclinam-se para essa “poética do ar”. Madruga conta para Breta, assim como Catalina dita, para Ana Ventura, suas histórias de vida, criando uma cena de escuta que evidencia a importância do ar como “apoio e veículo da palavra”. Essa poética do ar é extraída, por Didi-Huberman, de um trabalho do psicanalista Pierre Fédida. É um trabalho sobre a ausência, em que se reflete sobre fenômenos orgânicos, como a respiração, e sua possível conexão com a psique, expondo a significância do respirar, do sopro, para explicar como o ar é a matéria orgânica “mediante a qual se articula, se acentua, se respira e se modula o fraseio da nossa palavra e de nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 10).<sup>106</sup>

Especificando como a ideia de “dizer” pode ser entendida como “soprar tempestuosamente”, Didi-Huberman expõe a importância do ar na articulação e na expressão de nosso pensamento. Nessa definição do dizer ressoa o pensamento de Nietzsche, que qualifica as formas poéticas vinculadas à morte, como as elegias e os ditirambos, como um “soprar tempestuosamente” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 12). Essa perspectiva nietzschiana é significativa para meu trabalho, na medida em que os discursos destas escritoras são discursos próximos à morte. Os personagens escrevem porque estão em seus últimos momentos e eles querem “dizer as suas vidas” antes de morrerem. Para Didi-Huberman, existe uma diferença entre o dito e o dizer.

O dito depende das correlações entre o sujeito e objeto, significante-significado; em contrapartida, o *dizer* sugere “uma respiração que se abre ao outro e que significa ao próximo sua própria significância”; por isso é “testemunho”, “só vocativo” “sinceridade”, “avizi-

<sup>105</sup> “el aire es el vehículo, más aún: el asidero de la palabra”

<sup>106</sup> “mediante la que se articula, acentúa, respira y modula el fraseo de nuestra palabra y nuestro pensamiento”

nhar-se” com o próximo; expõe-se e “exila-se” ao mesmo tempo, “mantém aberta a abertura, sem desculpas, sem subterfúgio nem álibi” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 12).<sup>107</sup>

No “dizer”, existe uma ênfase no outro, uma ênfase naquele que recebe, uma insistência no ouvido e na escuta. Então, o já pensado com as “escritas de ouvido”, no segundo capítulo, aqui se expande para outra perspectiva, consolidando esse pensamento do ar, essa escuta do sopro, que as escritas de Torres e Piñon configuram ao responder as perguntas sobre a filiação, sobre o que significa ser filhos de Bolívar, filhos da América ou filhos do Brasil. Em outras palavras, o que significa ser filhos de fantasmas.

Nesse sentido, as escritas do ouvido dialogam com esse pensamento do ar. Nelas, a ausência é central, em relação à procura da genealogia que condiciona a escrita das autoras e, também, à ausência em que elas se fundamentam. O pensamento do ar se baseia na ideia de que a palavra é “uma passageira pegada de ar” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 12). A palavra escrita nos romances é também uma “forma nascida do ar”. Essa forma configura não só a palavra, mas também os afetos, os gestos e a emoção. Didi-Huberman explica, citando Pierre Fédida e Freud, que a maioria das expressões corporais, isto é, os gestos, são “técnicas corporais vinculadas ao ar: um sopro, um beijo, um grito, o cheirar”. Didi-Huberman, no texto, cita também Charles Darwin, que afirma que “se o homem tivesse respirado na água não poderia expressar suas emoções com gestos” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 24).<sup>108</sup>

A partir dessas ideias, Didi-Huberman vai desenvolvendo o que entende por pensamento do ar, um pensamento que, por se fundamentar na ausência, me permite especificar como a obra de Torres e de Piñon dialogam entre si, tendo como ponto de contato o interesse pela ausência e pelos fantasmas. O sopro é o princípio da vida. Sua ausência é a morte. O sopro está presente no nascimento, na morte, no orgasmo e no sono. Com um verso de Rilke: “o gesto é o que sabe melhor elevar-se a partir das profundezas do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 31),<sup>109</sup> Didi-Huberman explica que

---

urre a la antigüedad porque la antigüedad inventó gestos de los cuales aún somos actores. Y a esos gestos no se les ha figurado mejor que en las piedras de las tumbas, ni mejor descrito que en los textos de las tragedias o de las epopeyas”

<sup>107</sup> “Lo dicho depende de las correlaciones sujeto-objeto, significante-significado; en cambio el *decir*, sugiere una respiración que se abre al otro y que significa al prójimo su significatividad misma; por ello es ‘testimonio’, ‘puro vocativo’, ‘sinceridad’, ‘proximidad’ con el prójimo; ‘se expone’ y ‘se exilia’ a la vez, ‘mantiene abierta su abertura, sin excusas, sin evasión ni cortada.’”

<sup>108</sup> “si el hombre hubiese respirado en el agua no podría expresar sus emociones con gestos.”

<sup>109</sup> “El gesto es lo que sabe mejor elevarse desde las profundidades del tiempo.”

podemos compreender a importância do gesto como a memória sobrevivente que retorna para anacronizar<sup>110</sup> o presente: “recorre-se à antiguidade porque a antiguidade inventou os gestos dos quais ainda somos atores. E esses gestos não têm sido melhor figurados que nas pedras das tumbas, nem mais bem descritos que nos textos das tragédias ou das epopeias” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 33).<sup>111</sup> Disso podemos compreender a estreita conexão entre o gesto e a gesta, palavras com a mesma etimologia. Para narrar uma gesta, a história “heroica” (no caso destas escritoras, em realidade, a gesta é a história dos vencidos) de nosso passado, tanto Piñon quanto Torres recorrem aos gestos: elas vão “do sopro da memória sensorial ao relato da história cronológica” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 33).<sup>112</sup> No pensamento do ar, a ausência se materializa no sopro e o sopro é “o veículo das sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 31).

Por outro lado, a palavra soprada, além de ser o veículo dos gestos ancestrais, é também a única possibilidade das imagens do sono. Assim, a palavra se articula com diferentes formas de memória que supõem sempre a presença da imagem – imagem do sono, imagem do gesto – mas, sobretudo, de uma imagem impossível, uma imagem irrecuperável como um sono não verbalizado, um sono cuja existência é possível apenas com a palavra. Contudo, o gesto de ar também pode articular-se a outra categoria de imagens, imagens moldadas nos sólidos, nas pedras e no mármore, imagens que surgem também quando se gera um espaço vazio na matéria. Porém, a imagem-sopro, de que fala Didi-Huberman, se refere àquelas que têm um caráter invisível “que não são moldadas nem no gesso, nem na cera, mas no ar” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 45),<sup>113</sup> isto é, se refere à palavra dos mortos.

Ante essa relação entre a imagem-sopro e a palavra dos mortos, surge a pergunta sobre a materialidade: “A imagem comporta ausência – talvez a ausência seja a obra de arte” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 46).<sup>114</sup> Essa afirmação nos leva à pergunta “qual poderia ser então a matéria dessa ausência feita imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 46).<sup>115</sup> A resposta se bifurca em duas opções complementares: “obra de *ar* e *imagem-*

<sup>110</sup> Neste capítulo, assim como em toda a tese, o uso da palavra anacrônico remete diretamente à conceitualização de Didi-Huberman, como já indicado na Nota 31.

<sup>111</sup> “se recurre a la antigüedad porque la antigüedad inventó gestos de los cuales aún somos actores. Y a esos gestos no se les ha figurado mejor que en las piedras de las tumbas, ni mejor descrito que en los textos de las tragedias o de las epopeyas”

<sup>112</sup> “Pasar del gesto a la gesta. Del sopro de la memoria sensorial al relato de la historia cronológica.”

<sup>113</sup> “no en el yeso ni en la cera sino en el aire”

<sup>114</sup> “la imagen comporta ausencia —‘tal vez la ausencia es la obra de arte’—”

<sup>115</sup> ¿Cuál podrá ser entonces la materia de esta ausencia hecha imagen?”

*sopro*, por um lado, e obra do *obstáculo e imagem-pedra*, por outro” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 45).<sup>116</sup> É um fóssil vivo, uma imagem-fóssil.

O sopro leva à imagem, ao abismo. O ar posiciona a imagem como um negativo disponível para ser revelado ou um molde à espera de ser preenchido. Em suma, uma ausência que nos encaminha sempre a estar atentos ao ar, ao sussurro, ao sopro, encaminhando-nos a uma “escuta visual” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 54). Os romances se valem das visualidades e configuram, no texto, imagens-sopro, imagens fantasmas que elaboram o passado e nos oferecem uma ausência que temos que escutar. E escutar é presentificar essa ausência, é preencher o vazio, atualizar e interpretar os gestos. Assim, nos romances, surgem visualidades como os quadros do pintor Rugendas, no caso do romance de Piñon, e as imagens das cidades junto com os espaços de tortura, no caso dos romances de Torres. São imagens do passado, trazidas pelas autoras para seus romances, a fim de interpelar o presente. Em ambos os casos, a materialidade é um sopro da palavra. São imagens que tentam vivificar a palavra dos mortos, como diz Nérida Piñon, na epígrafe, fazendo-os imortais. Todavia, como enuncia Didi-Huberman, isso se revela, sempre, “um duelo imenso, um gesto e uma suspensão do gesto, um desejo, uma renúncia, um princípio de consolo e uma perda inconsolável” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 54).<sup>117</sup>

As imagens-sopro, que configuram a poética do ar, são imagens que solicitam estar “à escuta”.<sup>118</sup> Para Jean-Luc Nancy, estar à escuta é um assunto do qual a filosofia é capaz, na medida que, a “escuta” e o “entendimento” tenham o mesmo sentido. Dessa maneira, o sentido está “entre uma tensão e uma adequação, ou de novo, se é possível, entre um sentido (que escutamos) e uma verdade (que entendemos), embora, no último

<sup>116</sup> Obra de *aire e imagen-sopro* por un lado, obra de *obstáculo e imagen-piedra* por otro”

<sup>117</sup> “Un duelo inmenso, un gesto y un suspenso del gesto, un deseo y un renunciamento, un atisbo de consolación y una pérdida inconsolable”

<sup>118</sup> Nancy explica com detalhe o que é estar a escuta: “‘estar à escuta’ constitui hoje uma expressão cativa de registro de *sentimentalismo* filantrópico em que a condescendência faz eco às boas intenções, com frequência, também num tom piedoso. É o que acontece, por exemplo, nos sintagmas coagulados ‘estar a escuta dos jovens, do bairro, do mundo’, etc. Mas, quero aqui compreendê-la em outros registros, em outras tonalidades e, sobretudo, na tonalidade ontológica: Que é ser entregue à escuta, formando por ela ou nela, que escuta com todo o seu ser? [‘Estar a la escucha’ constituye hoy una expresión cativa de un registro de sensiblería filantrópica en que la condescendencia hace eco a las buenas intenciones, a menudo, también, en una tonalidad piadosa. Es lo que sucede, por ejemplo, en los sintagmas coagulados ‘estar a la escucha de los jóvenes, del barrio, del mundo’, etc. Empero, quiero aquí entenderla en otros registros, en muy otras tonalidades y, ante todo, en una tonalidad ontológica: ¿qué es un ser entregado a la escucha, formado por ella o en ella, que escucha con todo su ser? (NANCY, 2007 p. 6)].

caso, não possa prescindir do outro” (NANCY, 2007, p. 3).<sup>119</sup> O sentido de escutar inclui espiar, vigiar um segredo, ficar atento, aguçar o ouvido e a curiosidade. Refere-se ao entendimento de uma possível “verdade”. Para Didi-Huberman, “acentuar a verdade é dar-lhe [à palavra] ar e gesto” (DIDI-HUBERMAN, 2020a, p. 6).<sup>120</sup> A palavra justa não é aquela que pretende falar a verdade, mas aquela que procura acentuá-la (dar-lhe um tom, um timbre, um eco, uma musicalidade) para que seja escutada, entendida. Os romances destas escritoras, pensados em suas origens como romances históricos, possuem essa intencionalidade de acentuar algumas verdades. Por isso, seu afã de visitar outras modalidades do dizer, modalidades que solicitam sempre uma participação.

Nancy explica que “O visual seria tendencialmente mimético e o sonoro tendencialmente *metéxico* (quer dizer da ordem da participação, da partilha, do contágio)” (NANCY, 2007, p. 18).<sup>121</sup> Piñon e Torres, ao solicitar uma escuta, fazem de suas obras um discurso sonoro. Seus textos são falados e ditados: são um gesto de ar e, em consequência, exigem uma participação. Solicitam uma escuta e, ao mesmo tempo, um contágio, uma presentificação. Oferecem uma imagem que não pode ser olhada passivamente, uma imagem que exige ser parte de uma montagem (deve ser colocada próxima de outras imagens, mas não definitivamente, pois sempre é possível colocá-la em outro lugar). Oferecem uma visualidade que é uma ressonância do sentido. Em outras palavras, constituem uma compreensão atenta ao presente, mas esse presente – sonoro – é “como uma onda numa maré e não como um ponto sobre uma linha” (NANCY, 2007, p. 23).<sup>122</sup> é um presente sacudido pelo vento.

São romances que deixam em evidência que a imagem comporta um tipo de conhecimento, que é crítico<sup>123</sup> e que propicia o diálogo com aqueles pensadores e filósofos

<sup>119</sup> Entre una tensión y una adecuación o bien, otra vez, y si se quiere, entre un sentido (que escuchamos) y una verdad (que entendemos), aunque, en última instancia, uno no pueda prescindir de otro.

<sup>120</sup> “acentuar la verdad es darle aire y gesto”

<sup>121</sup> lo visual sería tendencialmente mimético y lo sonoro tendencialmente *metéxico* (es decir, del orden de la participación, el reparto o el contagio).

<sup>122</sup> “como ola en una marea, y no como punto sobre una línea.”

<sup>123</sup> Didi-Huberman fala a respeito: “Não deveríamos – hoje mais que nunca – escutar aqueles que, antes que nós e em contextos históricos que não poderiam ser mais *candentes*, tentaram produzir um conhecimento crítico sobre as imagens, tanto na forma de *Traumdeutung*, como é o caso de Freud; de uma *Kulturwissenschaft*, como acontece com Aby Warburg; de uma prática dialética da montagem, como foi o caso de Einstein; de uma *gaya* ciência à altura de seu próprio não saber, como na revista *Documentos*, de Bataille; ou, aliás, em forma de um “trabalho sobre os trânsitos” (*Passagenwerk*), como o vemos na obra de Walter Benjamin? Por acaso, a nossa dificuldade para nos orientar não provém de uma imagem só ser capaz, justamente, de reunir tudo isso e dever ser entendida, às vezes, como documento, e, outras vezes, como um objeto onírico, como obra e objeto de trânsito, monumento e objeto de montagem, como um não saber e objeto científico?” [“¿No deberíamos – hoy más que nunca – escuchar a aquellos que, antes que nosotros y en contextos históricos que no podían ser más *canden-*

que fizeram, da imagem, o centro de suas preocupações e de suas ocupações. Por causa desse conhecimento crítico que nos oferecem os “pensadores da imagem”, escutarei com atenção as ideias de Didi-Huberman sobre o pensamento de Aby Warburg. As sobrevivências permitem explicar, com maior precisão, como escutar as imagens.

Aby Warburg, como fundador de uma “disciplina sem nome”, dedicou sua obra a questionar a história da arte como disciplina. Assim como Benjamin, Warburg estava convencido de que há uma possibilidade de compreender a história que não esteja condicionada por uma construção narrativa, linear e cronológica. O passado não morre definitivamente e, ao olhar para uma imagem, vemos nela movimentos, gestualidades que se reiteram em diferentes épocas e que têm chegado até nossos dias para evidenciar nossa imersão em manifestações anacrônicas. Estas gestualidades evocam emoções (*pathosformel*), essas fórmulas da Antiguidade que sobrevivem fantasmagoricamente na arte do Renascimento e que servem de base epistemológica para refletir sobre as narrativas contemporâneas, permitindo estabelecer conexões, entradas e saídas.

O modo como Warburg olha para o Renascimento e identifica os fantasmas da Antiguidade é uma possível estratégia que podemos usar na abordagem das obras das autoras Ana Teresa Torres e Nérida Piñon. Por meio delas, podem ser revisitados os séculos fundacionais da cultura latino-americana. Os modos como as ninfas gregas legaram seus gestos, seus movimentos aéreos para além de sua morte, chegando até ao Renascimento, são análogos aos sussurros e às vozes que atravessam a obra destas autoras e ressoam, como ecos, em nosso presente.

A obra de Warburg, o seu *Atlas Mnemosyne*, assim como sua biblioteca, analisadas no livro de *A imagem sobrevivente: a história da arte segundo Aby Warburg*, de George Didi-Huberman, instauram nas ciências humanas a possibilidade de olhar por um caleidoscópio, para questionar, através desse olhar, o que é a história, a arte e a Antiguidade.

---

*tes*, intentaron producir un conocimiento crítico sobre las imágenes, ya sea en forma de una *Traumdeutung*, como es el caso de Freud; de una *Kulturwissenschaft*, como ocurre en Aby Warburg; de una práctica dialéctica del montaje, como fue el caso de Eisenstein; de una gaya ciencia a la altura de su propio no saber, como en la revista *Documents* de Bataille; o incluso en forma de un “trabajo sobre los tránsitos” (*Passagenwerk*), como lo vemos en la obra de Walter Benjamin? ¿Acaso nuestra dificultad para orientarnos no proviene de que una sola imagen es capaz, precisamente, de reunir todo eso y que deba ser entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 11)].

Warburg cria um atlas que lhe permite fazer diferentes montagens e funda uma biblioteca tentando compreender a história da arte e suas conexões com as ciências humanas, psicologia, antropologia, literatura, história. Como fala Didi-Huberman, Warburg procurou fazer uma história da arte fantasmática, que busca restituir vozes inaudíveis. A criação dessa biblioteca é uma tentativa de articular os vínculos entre as disciplinas e não os seus limites. As escritoras que me interessam têm essa mesma intenção: elas olham para o passado para buscar compreender seu presente. Ao olharem para o passado, nos seus romances, projetam um conjunto de imagens que exigem uma escuta. O fatídico exercício da Inquisição, no século XVII, na Venezuela, que é central em *La escribana del viento*, em *Viaje al Poscomunismo* e em *Diario en ruinas*, e até em *Diorama* (2021), ficção distópica, constitui-se de configurações narrativas que entranham também configurações imagéticas, montagens que, a partir das mesmas visualidades – ecos das mesmas imagens, dos mesmos espaços – narram simultaneamente, ou em “contemporâneo”,<sup>124</sup> a história da Venezuela. Os quadros do pintor Rugendas, assim como um retrato familiar ou os fantasmas projetados na parede, pela imaginação de Madruga, reiteram, anacronicamente, aspectos da vida brasileira, no romance de Nélide.

O primeiro passo de Warburg foi, segundo Didi-Huberman, desarticular a ideia de uma história da arte naturalista, fundada nos limites da vida: o nascimento e a morte. Contrariando esse princípio, Warburg pensou a história de arte sob o princípio da ressurreição, em que a memória das imagens retorna sob a forma de fantasmas. Um conceito pensado também como o eterno retorno de Nietzsche. Tudo isso implica assumir a história como uma sintomatologia: a história nunca nasce, mas sempre renasce. O que sobrevive são imagens visuais – não necessariamente visíveis. São formas estéticas ou artísticas que se reiteram, mostrando-se como um sintoma da cultura. Uma imagem é um movimento, um momento energético ou dinâmico, que articula a cultura toda. A imagem, para Warburg, é um:

fenômeno antropológico total, uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma “cultura” [*Kultur*] num momento de sua história. É isso que é preciso compreender, de imediato, na ideia, que Warburg prezava, de uma “força mitopoética da imagem” [*die mythenbildende Kraft im Bild*] (DIDI-HIBERMAN, 2013 p. 49).

---

<sup>124</sup> Para Jean-Luc Nancy, a simultaneidade é uma propriedade do visual; o equivalente na escuta, no sonoro, seria o contemporâneo.

A sobrevivência, longe de enquadrar-se na presença constante do essencial de uma cultura, ao longo do tempo, se caracteriza por ser um sintoma, um traço, uma exceção. A sobrevivência surge como um inconsciente das formas, pode ser uma reiteração ou repetição, uma presença que não obedece a uma lógica. Contudo, faz coincidir diferentes aspectos de uma cultura, abrindo diversas interpretações. Nessa direção, pensamos nas sobrevivências como “restos enfraquecidos de épocas passadas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 58). Concretamente, a sobrevivência é uma formação que está:

entre o fantasma e o sintoma; a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do rastro. Vestígios não redutíveis à existência material ou objetal [...], mas ainda assim subsistência nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 58).

A sobrevivência exige pensar a história como um nó de temporalidades heterogêneas, um nó de anacronismos. Contudo, não é possível pensar a sobrevivência como um arquétipo, uma vez que as sobrevivências vão além de sintomas portadores de desorientação temporal, em diálogo com as teorias biológicas; a sobrevivência é um fóssil vivo, aquilo que os teóricos da evolução chamaram “seres perfeitamente anacrônicos” ou

“elos perdidos”, essas formas intermediárias entre estágios antigos e estágios recentes de variação. No conceito de “retrocesso”, recusaram-se a se opor a uma evolução “positiva”. Assim, falaram não apenas de “formas pancrônicas” – fósseis vivos ou formas sobreviventes, ou seja, organismos encontrados em estado fóssil por toda parte em que eram tidos como desaparecidos, mas, de repente, eram descobertos, em certas condições, no estado de organismos vivos – mas também em “heterocronias”: esses estados paradoxais do ser vivo em que se combinam fases heterogêneas de desenvolvimento (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 66).

## 4.2 Viagens ao passado, diários do presente: Nélda Piñon e o olhar caleidoscópico

O relato de viagem<sup>125</sup> se apresenta, nas escritoras, como um gênero idôneo para trazer à cena as “sobrevivências”. A personagem Venâncio escreve um diário que é

---

<sup>125</sup> As pesquisas mais significativas de Aby Warburg têm forma de “diário de viagem” ou “relato de viagem”. Algumas destas pesquisas são explicadas no livro *Histórias de fantasmas para gente grande* (2015). Especificamente, no quinto capítulo, intitulado “Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte” e no sexto capítulo, “Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte” são também estruturadas como um diário de viagem, onde relata sua experiência com os índios do norte do México. Essas pesquisas foram fundamentais para compreender a figura da serpente, presente num ritual dos Walpi, na cultura clássica e na Bíblia, no imaginário cristão. A mesma figura é



apresentado como um capítulo em *A república dos sonhos* e que se estrutura em contraponto ao diário de viagem do artista-viajante do século XIX, Johann Moritz Rugendas. Em *La escribana del viento*, há também personagens que escrevem, não especificamente diários de viagens, mas testemunhos no qual narram seus deslocamentos. Até mesmo Ana Teresa Torres escreveu seu próprio relato de viagens em outro livro, intitulado *Viaje al poscomunismo* (2020). Nele, Torres incorpora, a sua obra, um gênero nunca desenvolvido por ela até aquele momento. O livro dialoga com seus últimos romances, respondendo à necessidade de compreender a realidade e a história contemporânea da Venezuela. Essa problemática é central em *Nocturama* (2011) e *Diorama* (2021), obras com o rótulo de ficções distópicas, como no já mencionado *Diario en ruinas* (1998-2017), publicado em 2018, e também em *La escribana del viento*. Nesse sentido, o relato de viagens e o diário oferecem a possibilidade de trazer, para o universo literário das escritoras, a possibilidade de construir, no espaço literário, um posicionamento em relação ao devir histórico de seus respectivos países. Neles, a imagem e o visual<sup>126</sup> solicitam uma escuta.

Em *A república...*, a personagem Venâncio se configura em função de reconstruir o passado histórico. Se Madruga entretece sua história de vida com a história nacional, Venâncio insiste na compreensão e na apropriação da história do Brasil, o que exige uma visita ao passado. Numa passagem do romance, narra-se que Venâncio se encerra, por mais de um mês, para ler. Previamente, ele tinha falado para Madruga que faria uma viagem. Madruga, intrigado, o procura até que o encontra encerrado em seu próprio apartamento. O encontro entre eles serve para apresentar a cena em que Venâncio mostra-lhe sua luneta, que tem a particularidade de deformar ou transformar a realidade. Mais que uma luneta, é um caleidoscópio, por meio do qual olha o passado. A observação pela luneta transporta-o para o século XIX e as imagens dos livros de história suscitam visualidades, quando ele olha o espaço, a cidade e o mar.

---

um motivo recorrente na arte e na cerâmica destes indígenas e, segundo ele, ainda sobrevive no imaginário das gerações mais novas dos indígenas, como se observa num desenho de uma criança que estava sendo “educada” numa escola dirigida pelo governo dos Estados Unidos.

<sup>126</sup> É muito significativo que o diário de viagem, como um gênero ou subgênero, se caracteriza pela articulação de imagem e o texto, imagem e narração. Fotos, esboços, pinturas, acompanhadas de descrições, relatos, apontamentos, são a estrutura comum deste tipo de registros. Ao longo deste capítulo, coincidem com essa estrutura, com essa forma, textos de ficção, como o de Nélida Piñon; textos de autoficção, como os de Torres; textos com uma intencionalidade científica e artística, como o de Rugendas, entre outros.

No livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, no segundo capítulo, intitulado “A imagem-malícia: o quebra-cabeças do tempo”, Didi-Huberman se dedica amplamente a pensar, a partir de Benjamin, como a montagem e a desmontagem podem gerar o conhecimento histórico. Retoma a ideia de sobrevivência de Warburg para especificar que esse conceito é também um método, um procedimento: “toca, de fato, no ‘fundamento da história geral’, porque [a sobrevivência] enuncia, ao mesmo tempo, um resultado e um processo: ela diz os *rastros* e diz o *trabalho* do tempo na história” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 121). Esse “trabalho” da história está atento aos vestígios e aos despojos materiais, mas também a uma “*espectralidade do tempo*: visa à “pré-história” (*Urgeschichte*) das coisas, sob o ângulo de uma arqueologia que não é apenas material, mas também psíquica” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 161, grifo do autor).

A montagem da história, neste caso, a do Brasil, realizada por Venâncio, se produz ao olhar para o passado, valendo-se do caleidoscópio que modifica e joga com a visão. A luneta funciona como os brinquedos de ilusão de ótica que geraram o cinema e a fotografia, e mesmo o diorama, já comentado. Essa “modificação” da visão acontece porque, entre os cristais do caleidoscópio, temos cacos, restos, pedaços, despojos de matérias que modificam a percepção e produzem formas novas, múltiplas, arbóreas, estreladas como as formas botânicas citadas por Didi-Huberman, no mencionado capítulo sobre a imagem-malícia, formas que possibilitam a montagem. Nesse sentido, o caleidoscópio não é só um objeto. Tanto no romance, quanto para Benjamin, o caleidoscópio “é um paradigma, um modelo teórico” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 160).

Quando Venâncio aponta, pela janela, para a Baía da Guanabara, observa com detalhe a vida do século anterior, não a gênese da cultura, mas um período histórico em que o presente encontra explicações. Como lidar com essa visão caleidoscópica do passado? O que fazer com uma perspectiva condicionada pelos brilhos e opacidades que geram os cacos que filtram a visão no caleidoscópio? “O que isso significa senão que a própria língua deve se ocupar da estrutura enigmática, da estrutura caleidoscópica das imagens e do tempo?”<sup>127</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 163). Para Venâncio, o histo-

---

<sup>127</sup> Essa pergunta, formulada por Didi-Huberman, é respondida com uma citação de Benjamin: “Encontrar as palavras para aquilo que temos diante dos olhos – como isso pode ser difícil. Mas, quando elas chegam, batem no real com pequenos golpes de martelo, até que tenham gravado sua imagem sobre ele, como sobre uma bandeja de cobre” (BENJAMIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 163).

riador que faz a montagem e a remontagem do tempo e que, a partir dessas visões, visita o século passado, escrever é a saída, a solução. Mais um questionamento:

De que maneira a língua realiza a conjunção dos fragmentos dispersos e do princípio construtivo? Criando um *ritmo*: entregando-se ao tempo. Somente uma musicalidade – temas e contratemas, compassos e descompassos, *tempi* com polirritmias, timbres com texturas – permite implicar no saber do historiador os anacronismos de seu objeto (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 164, grifos do autor).

Esse ato de escritura do diário de viagens de Venâncio emerge no texto para articular a memória histórica com o presente. É um ato que completa, de alguma forma, as intenções declaradas do romance de “criar uma imagem do Brasil” que possa ser escutada. Como explica a citação, uma imagem com ritmo. Se a história do sucesso de Madrugada se reflete na história republicana do Brasil, a história do século XX, esse diário de Venâncio configura o período imediatamente anterior, que é o século XIX, articulado anacronicamente com seu presente, a segunda metade do século XX, época da ditadura militar

O diário, no romance, torna-se uma estratégia para refletir sobre um dos aspectos mais significativos da conformação da sociedade brasileira: a escravidão, e, em consequência, o racismo. Também reflete criticamente sobre a educação e o (des)interesse pela ciência e pelo conhecimento. Do mesmo modo, traz algumas reflexões sobre a ditadura e o exercício do poder, por parte dos militares.

O diário foi entregue por Venâncio a Eulália, a mulher antigamente silenciada e cuja expressão foi sempre precarizada, fazendo dela a guardiã da memória. Nele, Venâncio incorpora a imagem pelo olhar caleidoscópico, para que, por meio dela, mostre como ainda os fatos, os costumes e os modos das relações expostas nas imagens sobrevivem ao longo da história brasileira. O diário de Venâncio se configura, textualmente, remetendo às cenas das litografias do pintor Johann Moritz Rugendas. Um jogo de éctrase, que traz, para o texto, a imagem do Brasil construída pelo artista-viajante, imagem que é criticada, reelaborada, redimensionada.

O diário se apresenta como uma narração demarcada e condicionada pela leitura de Eulália. O que conhecemos do diário foi o que Eulália leu. Presenciamos a cena de leitura, o ato de escuta, a entrega da história. Estando Venâncio no sanatório, Eulália lhe faz uma visita, e ele a interroga sobre o diário, querendo saber se ela o leu. Ao voltar para casa, Eulália sentiu-se em falta com Venâncio, por não ter lido o diário. Estando já no seu quarto, pediu a Odete “que a deixasse sozinha. Precisava antecipar com urgência

algumas orações, em função de um favor especial que pediria a Deus” (PIÑON, 1984, p. 405). Odete sai do quarto, Eulália inicia a leitura do diário e, com ela, também o leitor do romance começa a ler. Ninguém sabe o conteúdo. No entanto, a única que fica sem saber é Odete. Qual é a razão, o sentido e o motivo por que Odete fique sem saber o conteúdo do prezado diário de Venâncio? Para solucionar isso, devemos conhecer com precisão o conteúdo, e, sobretudo, a razão por que Eulália parou de lê-lo, deixando-nos, a nós, leitores, ignorantes do resto do diário.

A primeira entrada é o 26 de julho de 18..., com a imprecisão marcada pelas reticências. Nesse registro, encontramos as primeiras impressões de qualquer viajante que chega no Rio de Janeiro, de barco. Temos as expectativas do encontro tanto com “criaturas com atavios raros, coloridos, pernas gigantes, membros descomunais, os dentes acavalados para fora, de tanto comerem carne humana crua” (PIÑON, 1984, p. 406), quanto do encontro com “bandoleiros, assassinos degredados. Uma escória que impôs aos nativos uma cultura moldada pela perspectiva cristã, em nome da qual se eximiam previamente de culpa ou julgamento” (PIÑON, 1984, p. 407). Temos, por um lado, uma impressão do Brasil selvagem habitado pelos indígenas antropófagos, cujo costume de comer carne humana condiciona seu aspecto físico e, por outro, uma crítica, direta e contundente, à Igreja, como instituição e como religião que tem moldado a sociedade, estabelecendo princípios e valores que ainda hoje se mantêm, condicionando os comportamentos sociais e a moralidade.

O diário começa assim: “[...] acotovelados no convés, em meio à Baía da Guanabara, queríamos enxergar a cidade, de que diziam maravilhas. O surpreendente nevoeiro impedia-nos de observar com a luneta o que se escondia além dos cais” (PIÑON, 1984, p. 406). Essa é uma cena que já conhecemos: é a mesma cena da chegada dos adolescentes Venâncio e Madruga, próximo a 1913. É também uma cena registrada pelo pintor Johan Moritz Rugendas (Figura 1), que viajou ao Brasil, em 1822, com a intenção de criar um registro visual do país. Assim, temos também uma perspectiva embasa-

Figura 1 - Baía da Guanabara



Fonte: Johann Moritz Rugendas. Lápis e aquarela 31,50 cm x 17,00 cm. Coleção Mário Vianna Dias (Rio de Janeiro - RJ).

Os personagens da História não conseguem enxergar com precisão a cidade que os aguarda, os viajantes ficam com uma visão duvidosa sobre a cidade, devido à umidade. O que conseguem observar? Os personagens, incluindo o pintor Rugendas, completam e aclaram a visão duvidosa, com a imaginação, entendida não como fantasia, mas como a “faculdade que percebe relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (BENJAMIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 135). Nesse sentido, o diário inaugura seu registro também condicionado pela precariedade da visão, pela ausência de certeza visual, propiciando o aguçamento de outros sentidos, o aguçamento da escuta, o uso da imaginação (a montagem?) para configurar o conhecimento histórico.

Rugendas é incorporado ao romance para trazer as suas obras para o texto, além de ser mais um personagem “imaginado” – relacional – do diário. Qual o sentido de trazer esse personagem para o romance? Por que, especificamente, esse artista viajante e não outro? Alguns dados sobre o trabalho e o legado de Rugendas permitem compreender os porquês dessa eleição.

#### 4.2.1 Viagem pitoresca através do Brasil

Johann Moritz Rugendas entra no relato de Venâncio para intensificar o olhar do estrangeiro, que descreve tudo o que observa com surpresa e com o estranhamento da novidade. A incorporação da perspectiva de Rugendas está em consonância com a atitu-

de crítica que assume esta passagem do romance. Percebemos que questiona a perspectiva dos recém-chegados, no início, quando explica que a mesma natureza, o “surpreendente nevoeiro” não permite a observação definida da cidade. Na tentativa de desconstruir a história, de questionar esse olhar do estrangeiro colonizador, e com a intenção de mostrar outra perspectiva, Piñon incorpora o olhar (embaçado) do europeu para contrastá-lo e reformulá-lo.

Johann Moritz Rugendas é conhecido por ser um pintor que registrou a geografia, a paisagem e os costumes da América na colônia:

Rugendas contribuiu significativamente para a gestação da imagem da América na Europa. Sua obra registra o amplo leque social da população; tanto personalidades do âmbito político e social, como, e sobretudo, as figuras anônimas do campo e das cidades, de índios, de negros e mestiços compõem seu repertório (DIENER; COSTA, 1999, p. 9).

Rugendas, com dezenove anos, viaja contratado por George Heinrich von Langsdorff, como membro da expedição científica financiada pelo império russo, entre os anos de 1822 e 1824. O propósito da viagem era documentar os costumes da América. Durante esse período, fez um percurso pelas principais cidades do Brasil e, também, por outros países: México, Peru, Argentina e Chile. Depois de discordar radicalmente de seu chefe, Langsdorff, Rugendas retorna à Europa. Ao fazê-lo, prepara um de seus materiais mais conhecidos, *Viagem pitoresca através do Brasil*, publicado em 1835, em Paris, com a ajuda do editor Edmond Engelman. Neste trabalho, reúne uma série de imagens litografadas, que ele terminara na Europa. Para isso, usou todos os desenhos a lápis que ficaram com ele, depois de ter abandonado a expedição científica, financiada pelo império russo. O álbum, que assim foi pensado no início, inclui vários textos em que explica, com detalhes, aspectos da vida no Brasil, descrições minuciosas dos espaços, da geografia e dos costumes da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Também descreve, sob o título de “Tipos e costumes”, o que ele observa da vida cotidiana dos “mulatos, dos negros, dos índios, dos europeus” que moravam nessas cidades.

A importância da obra desse artista-viajante se deve à grande circulação de seu trabalho:

Para quem cresceu no Brasil ou no Chile, as imagens de Rugendas desempenharam o papel de um abecedário para a iniciação na iconografia nacional.

Os desenhos e pinturas deste artista-viajante alemão acompanharam e ajudaram muitos dos passos da nossa primeira aprendizagem. A partir da infância, adquirimos familiaridade com sua obra, que nos surgira uma e outra vez nas ilustrações dos livros escolares ou re-

produzidos em vistosos calendários, em selos de correios ou até em caixinhas de fósforos (DIENER; COSTA, 1999, p. 11).

Rugendas, no momento da viagem ao Brasil, não era exatamente um pintor, mas um desenhista. O trabalho dessa época é constituído de desenhos a lápis que são a base para a produção das litografias que circularam na Europa e foram reproduzidas, com diferentes fins, em enciclopédias educativas, e até em “almanaques, selos de correio e caixinhas de fósforo”. Além disso, na Europa as imagens de Rugendas também foram usadas como papéis de parede. Esse uso é apresentado pela historiadora Celeste Zenha, que mostra como a facilidade da reprodução das litografias possibilitou a distribuição das imagens de Rugendas na Europa, o que contribuiu para a instauração, no imaginário, de um Brasil “pitoresco”, como é mostrado no diário do artista-viajante. Neste trabalho, Zenha destaca como, na produção das litografias, intervieram vinte e dois artistas que tinham por tarefa:

Não somente copiar as anotações dos viajantes, mas, em alguns casos, complementar com detalhes a composição dos quadros, tornando-os mais agradáveis esteticamente, ou reunindo informações, dispersas em diferentes registros, em cenas animadas, permitindo a seus consumidores o traslado para as terras que somente dessa forma podiam conhecer (ZENHA, 2002, p. 140).

A imagem que o europeu do século XIX tem do Brasil se deve, fundamentalmente, às pinturas, gravuras e litografias que estes artistas-viajantes levaram para lá: uma imagem do Brasil exótico, exuberante e alegre (Figura 2) que, em muitos aspectos, se mantém até hoje e que, com o processo da reprodução técnica, foi estetizada segundo o cânone.

Figura 2 - Costumes de São Paulo



Fonte: Johann Moritz Rugendas, 1835, Litografia, Enciclopédia Itaú Cultural.

Ao mesmo tempo em que mantinha, porém, a projeção de um Brasil exótico, essa imagem estetizada foi se modificando, ao incorporar, ao longo dos anos, os estereótipos da alegria, do samba, do carnaval e do futebol, uma imagem idealizada que nem sempre corresponde à realidade:

com uma linguagem pictórica sofisticada, que utiliza meios tradicionais do paisagismo ideal, da escola barroca, transforma as imagens da sua lembrança em um espaço idílico; composições que são muito mais a manifestação de um desejo que a ilustração do mundo natural (DIENER; COSTA, 1999, p. 19).



Deste modo, o trabalho de Rugendas se debate entre o caráter documental de sua obra, por ser uma obra produzida e pensada sob o condicionamento de uma exploração científica, e o caráter artístico, pela importância estética e artística que destaca um domínio “sofisticado” das técnicas da litografia.

Rugendas, apesar do desentendimento com seu chefe, cumpriu com a obrigação de produzir “estudos de geografia e etnografia” (DIENER; COSTA, 1999, p. 37), como o explicita seu contrato de trabalho, analisado pelos pesquisadores Diener e Costa. Assim o demonstram os inumeráveis estudos sobre a anatomia dos corpos indígenas e dos negros no Brasil e, do mesmo modo, o registro de um amplo leque de espécies de plantas, árvores e perfis montanhosos. Os corpos dos negros e dos indígenas são documentados, como era costume na época, como se fossem de espécimes animais e vegetais. Por ser um pintor de formação barroca e neoclássica, Rugendas tem algumas dificuldades nas terras brasileiras: “na América, o jovem artista se depara com outra natureza e outro homem, que não podiam caber nos seus antigos cânones” (DIENER; COSTA, 1999, p. 86) Isto é: a realidade que ele percebe parece fugir de suas capacidades. Os corpos, as expressões e as gestualidades destes “tipos” americanos distam dos corpos estáticos, pertencentes ao cânone clássico:

Como estreante na documentação de elementos tomados ao natural e considerando que sua formação até aquela ocasião havia sido estritamente acadêmica, Rugendas dedica-se a conhecer os movimentos e contornos do homem americano, fixando-os em estudos de caráter acadêmico: seu atelier já não tem paredes e seus modelos já não são estáticos. Estão naturalmente nus e realizam movimentos desconhecidos para os lápis educados na tradição clássica. E a úmida paisagem se impõe, como fascinante laboratório natural, ao amestramento do jovem artista (DIENER; COSTA, 1999, p. 86).

Estas afirmações dos estudiosos da obra de Rugendas abrem a possibilidade de questionar se o pintor logrou adaptar seu pincel, seu olhar e sua perspectiva ao mundo americano e nos fazem pensar se ele conseguiu moldar seu trabalho aos corpos negros e indígenas. Ou se, ao contrário, ele encaixou os corpos observados nos cânones clássicos. Esse questionamento pode ser estendido à recepção que o pintor teve, à época, e que contribuiu para sua legitimação. Em relação às impressões da obra do pintor à época, em 1846, o diretor da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, Felix-Emile Taunay expressa-se assim:

Nem pelo colorido, nem talvez pela facilidade com que oferecem a estrutura humana sob os seus diversos e variadíssimos aspectos, e sobretudo, pelos merecimentos superiores da composição e da

expressão, sendo o autor muitíssimo feliz nas suas linhas de equidade pelo hábito dos corpos, as paixões e afetos da alma (MELO JUNIOR, 1974, p. 22, *apud* DIENER; COSTA, 1999, p. 26).

#### 4.2.2 Nélida Piñon e a escuta das imagens

O questionamento que acabei de apresentar<sup>128</sup> é retomado na obra da Nélida Piñon, ao trazer o pintor Rugendas para o texto, como personagem da sua obra e como intertexto visual. A luneta com a qual Venâncio olha, da janela de seu apartamento, para a Baía da Guanabara, mistura o período da viagem de Rugendas à realidade de Venâncio. A luneta posiciona-o ao lado de Madrugá, Eulália e Odete e, no século XIX, ao lado de Rugendas. Assim, grande parte do diário se constrói a partir das cenas elaboradas pelo pintor. As imagens, produzidas por Rugendas, estão acompanhadas de um texto, segmentado em várias seções, que constituem as observações da viagem e enfatizam o adjetivo do nome *Viagem pitoresca através do Brasil*. As imagens, acompanhadas de reflexões e impressões dos costumes do Brasil, constituem “a história oficial” que o romance, através do diário de Venâncio, vai reformular, criticar e questionar, mas que, ao mesmo tempo, vai evidenciar o paradoxo de que as práticas registradas no diário ainda sobrevivem no presente.

O romance critica o olhar do estrangeiro e o tom, por parte de Rugendas, com que é contada a história. Nos comentários que compõem a *Viagem pitoresca através do Brasil*, encontramos algumas afirmações que explicitam a normalização da situação dos escravizados:

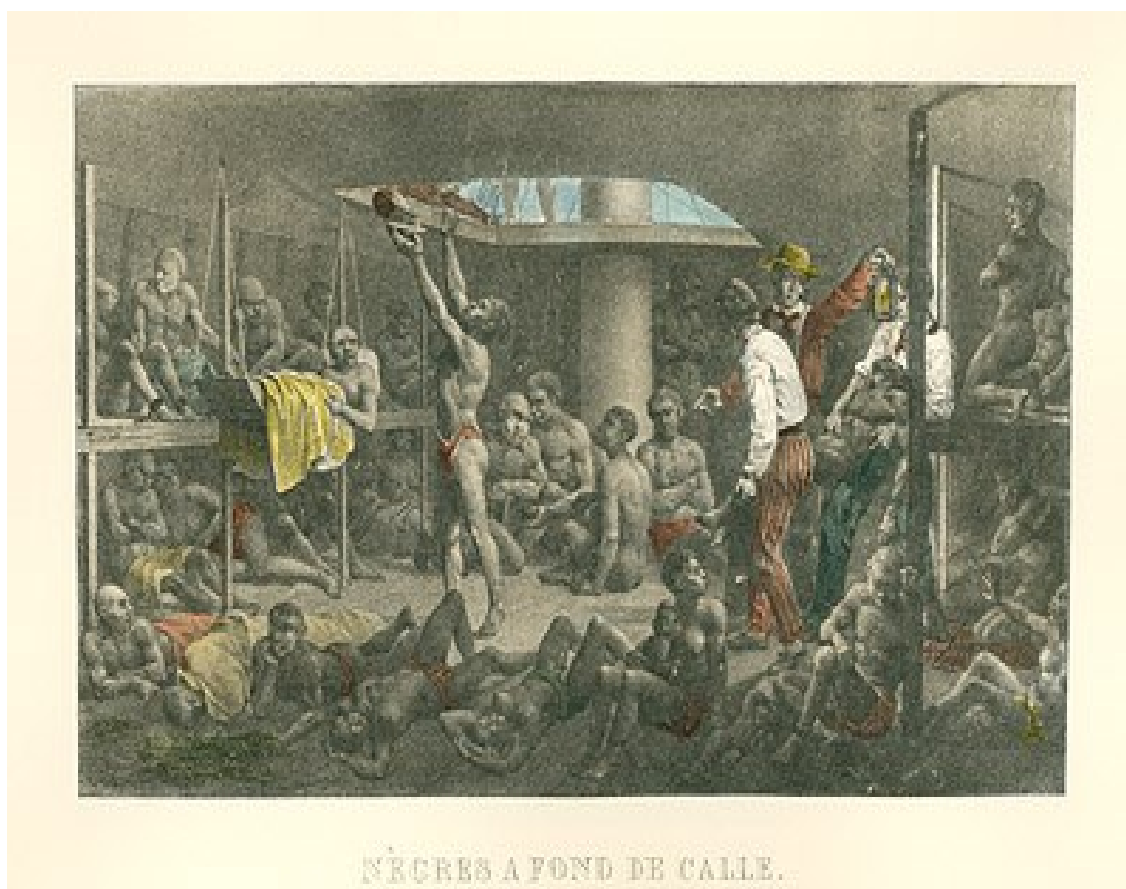
os escravos das possessões espanholas e portuguesas do novo mundo são infinitamente mais bem tratados do que os das colônias das outras nações europeias; sua sorte é, principalmente, muito preferível às dos negros das colônias inglesas, nas Índias Ocidentais” (RUGENDAS, 19--., p. 209).

Explicando o caráter “amável”, tanto da cultura portuguesa quanto da espanhola, Rugendas afirma também que “as ideias profundamente religiosas” favorecem e “tor-

<sup>128</sup> Esse questionamento fica mais claro se pensamos nos estudos dos indígenas feitos por Rugendas. A anatomia da maioria deles, compilados no livro de Diener e Costa, corresponde à anatomia dos corpos instituída pelos modelos da antiguidade: os corpos dos indígenas sendo representados como o corpo do David, de Miguel Ângelo. Os estudos dos corpos nus femininos, especificamente a *Negra com o cesto na cabeça*, corresponde ao das ninfas analisadas por Warburg e Didi-Huberman. Surge o mesmo questionamento que Didi-Huberman (2015b), em “Imagem, evento, duração”, faz em relação à imagem da piedade e da madona da cultura cristã nas fotos dos funerais muçulmanos.

nam a escravidão suportável” (RUGENDAS, 19--, p. 210). E continua: “o colono do Brasil [...] considera seu primeiro dever admitir o escravo na sociedade cristã, pois se o negligenciasse nada lhe evitaria a censura do clero e da opinião pública; os escravos são batizados na própria costa da África” (RUGENDAS, 19--, p. 231). O único aspecto considerado “terrível” é o transporte nos barcos. Apesar disso, a imagem que reproduz do interior de um barco desdiz e até contraria essa opinião, porque cria uma cena que não é coerente com as descrições que temos no texto (Figura 3).

Figura 3 - Negros no fundo do porão

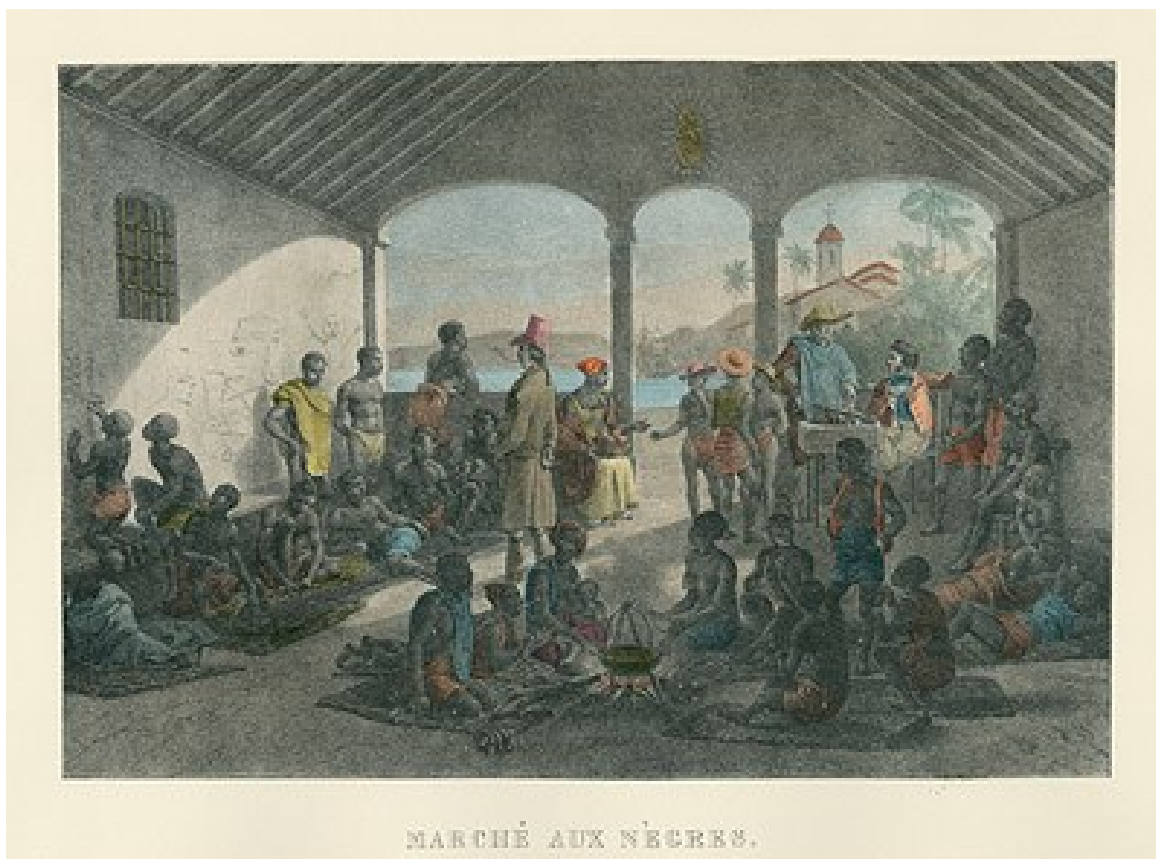


Fonte: Johann Moritz Rugendas, 1835, Litografia (colorida a mão) 51,30 cm x 35,50 cm. Enciclopédia Itaú Cultural

Nessa passagem, dedicada aos negros, Rugendas descreve o mercado situado no bairro do Valongo (Figura 4) e produz alguns desenhos que mostram a situação. Mais uma vez, o relato visual, construído com as litografias, não corresponde com o “espetáculo chocante e insuportável” (RUGENDAS, 19-- p. 234) descrito no texto. Embora o

relato descreva horrores, as imagens mostram cenas harmoniosas, compostas sob a estética condicionada pela tradição da pintura barroca e neoclássica europeia.

Figura 4 - Mercado de escravos



Fonte: Reprodução fotográfica autoria desconhecida, 1835, Johann Moritz Rugendas Litografia (colorida a mão) 51,30 cm x 35,50 cm. Enciclopédia Itaú Cultural.

Essas inconsistências são apontadas pela crítica construída no romance de Néli-da Piñon, no diário de Venâncio: “igual a tantos outros que aqui atacam, Rugendas imergiu na utopia. Alimentada, porém, pela paisagem tropical e o sol. A seu ver, o Brasil constituía-se no paraíso perfeito” (PIÑON, 1984, p. 411). O diário reitera como o trabalho visual de Rugendas, além de não retratar com fidelidade o que aconteceu no Brasil, não permite o surgimento de alguma ideia crítica:

visto de perto, o seu trabalho no papel soa-me idílico, estático, cercado de sombras delicadas. Sem detalhes anárquicos, a despertarem reflexão crítica. A miséria distante dos traços régios. Sem dúvida, realiza uma mera sociologia de salão, que suscita amenos debates em torno dos desenhos.

Por respeito a Rugendas, jamais lhe perguntei onde vira escravos com ar de estátua e limpos como aqueles (PIÑON, 1984, p. 415).

Perante essa representação injusta da realidade do Brasil, no século XIX, o romance redimensiona o relato tanto visual como textual do *Viagem pitoresca através do Brasil*, de Rugendas. O diário reconstrói as mesmas cenas que encontramos nas litografias do pintor, aliás com uma outra perspectiva, e com outras intenções. Rememora e vivifica as cenas, fazendo com que os personagens do romance – Venâncio, Odete, Madruga e Eulália – personifiquem esta metaficção:

na próxima semana vou levar Rugendas ao Mercado do Valongo [escreve Venâncio]. Veremos como há de reagir. Ou se limitará ele a pregar na cara a expressão típica do cristão ligeiramente ofendido, capaz de a tudo esquecer? (PIÑON, 1984, p. 417).

Assim como o plano de Rugendas é “fixar a sua realidade brasileira” (PIÑON, 1984, p. 414), o plano de Venâncio é redimensionar o olhar estrangeiro e colonizador do pintor. Por isso, a ênfase em levá-lo para o mercado do Valongo, para mostrar outra perspectiva:

era sabido que o desembarque se constituía um espetáculo degradante. Alguns escravos sendo arrastados em prantos, sob o chicote, enquanto outros, com o rosto vidrado, seco, sem lágrimas, depressa aprendiam, por meio da escravidão recente, feita miséria e ignominia, dos desfalques essenciais que passariam a sofrer a cada minuto. Pois onde quer que fossem pôr os pés, este lugar sombrio, cheio de látigos e gritos lancinantes, se convertia em seu desolado lar (PIÑON, 1984, p. 418).

Essas descrições do desembarque (Figura 5) e da situação em que os escravizados chegavam ao Brasil, as encontramos nas pinturas de Rugendas, mas, como vemos, longe de evidenciar “a miséria e a ignomínia” são imagens que “normalizam” e “harmonizam” esses fatos.

Figura 5 - Desembarque



Fonte: Johann Moritz Rugendas, 1835, Litografia, Enciclopédia Itaú Cultural

O romance sempre aponta na direção contrária:

chegavam às pencas, como moscas. Com merda nos calcanhares e nas bundas feridas. Fediam a ponto de afugentar as autoridades aduaneiras, encarregadas de conferir a carga humana, a partir da própria fala, e dali encaminhá-la para os depósitos, não longe dali. Onde se dava a separação dos negros por sexo. E, conseqüentemente, as despedidas das famílias (PIÑON, 1984, p. 418).

Dessas situações inumanas, Odete vai ser a protagonista:

Odete encontrava-se entre os negros da fila de frente, os primeiros na lista do leilão. Esguia, de porte altivo, era certamente uma mina aristocrata. Mais elegante que qualquer um de nós. Sua origem, a perder-se no tempo, sobrepuja-nos. Quando chegamos à terra nossas famílias ainda comiam carne crua, enquanto que a sua, na Costa de Marfim, refinara-se na criação de deuses singulares (PIÑON, 1984, p. 419).

Ao focalizar o mercado, o diário de Venâncio registra o estado em que se encontram os escravizados esperando ser leiloados, enquanto os homens (Rugendas, Madruga e Venâncio) estão possuídos pelo “desejo sórdido”, provocado pelos corpos nus. Entre eles, personificando uma mulher recém-chegada da África, o de Odete chama a atenção. O olhar masculino, que sexualiza o corpo da mulher negra, é recriado no diário de Ve-

nâncio, mais uma vez, para intensificar a perspectiva dominadora estetizada nas imagens criadas por Rugendas. O argumento de Venâncio sobre a sexualidade e o corpo de Odete é interrompido pela intervenção de Eulália, que a escolhe como escrava. Esse gesto é marcado, de forma paradoxal, pela atitude solidária de Eulália em relação a Odete, como no trecho:

Com passos firmes [Eulália] aproximou-se de Odete, descuidada do feito, responsável por aquela peça. E, sem hesitação, jogou-lhe sobre os ombros a mantilha que trazia consigo, a despeito do calor. Com tal gesto de proteção, proibia-nos o desejo sórdido, o membro teso, que aviltava a escrava e a própria Eulália, em irrestrita solidariedade de uma à outra. O gesto magnífico impressionou a todos, tinha o sentido de comando. Havia que comprar a mulher sem discussões (PIÑON, 1984, p. 420).

A partir desse momento, Eulália e Odete são inseparáveis. Dirigem-se à casa e, depois de alimentar e vestir Odete, Rugendas dedica-se a pintá-la, a registrar em seu caderno o corpo da escrava recém-comprada. Sabendo já com detalhe o conteúdo do fragmento lido do Diário, voltamos à cena de leitura. Nas últimas linhas lidas, encontramos um jogo semelhante aos de Cortázar, em que a personagem Eulália lê o que está acontecendo, como no conto “Continuidade do parque”<sup>129</sup>. A cena lida é a seguinte:

Eulália me olhou [disse Venâncio], como se quisesse falar. Percebi-lhe a crispação no rosto. Acaso algum segredo feria-lhe a alma? Recolhi do chão algumas folhas caídas a esmo e as ofertei, à guisa de flores, sem uma palavra. Ela agradeceu. Eu, porém, não sabendo qual seria o próximo passo. Queria que eu lhe explicasse...

Eulália interrompeu a leitura. Agora chega, disse a si mesma. Temia que as outras páginas pudessem embará-la. [...] Eulália guardou o diário na gaveta. Não iria mais lê-lo (PIÑON, 1984, p. 431).

Eulália deixou de ler o diário porque teme encontrar nele alguma declaração de amor proibida. Em mais de uma passagem, a atração amorosa de Venâncio por Eulália é sugerida. Eulália fecha o diário e tenta ocultar e silenciar essa possível declaração. Ao fazer isso, nega também a Odete a oportunidade de conhecer o registro histórico que

<sup>129</sup> “Continuidade dos parques” é um conto de Júlio Cortázar, no qual um personagem está lendo a história de um assassinato. O conto descreve com detalhe a leitura que a personagem está fazendo, sem explicitar que nós estamos lendo o mesmo conto que a personagem lê dentro do conto. A cena inicial do conto descreve o espaço, o estúdio, em que a personagem entra para ler. A cena final descreve o mesmo espaço no momento em que entra a assassina. Enquanto a personagem do conto lido dentro da ficção é assassinada, a personagem leitora é assassinada também. É um jogo em que a ficção e a realidade se misturam com uma ideia de continuidade, daí o título do conto (CORTÁZAR, 1956, p. 6). Uma imagem que tem o mesmo princípio de composição do conto é *Mãos que desenham (Tekenen litho 28,2 x 33,2 cm januari 1948)* do artista gráfico M.C Escher, que podemos achar no site do museu do artista: <https://www.escherinhetpaleis.nl/topstuk/tekenen/>.

Venâncio fez. Odete entra no quarto novamente e, depois de uma breve conversa, intui que Eulália leu o diário de Venâncio, como se observa no trecho: “Amanhã Venâncio virá. [...] Ele é um homem bom, preocupa-se em excesso com o mundo, esquecendo-se dele mesmo. Sobretudo, preocupa-se com o Brasil. E você, Odete, preocupa-se com o Brasil?” (PIÑON, 1984, p. 432). A pergunta incomoda, ao mesmo tempo em que revela uma das críticas mais contundentes que achamos na passagem analisada anteriormente. Nessa direção, Odete é privada do conhecimento, o poder não se importa nem com educar, nem com ouvir, nem com preservar as histórias pessoais.

O diário questiona a educação na colônia e também o pouco interesse por promover conhecimento entre as classes subalternas. Na entrada do 1º de setembro de 18..., o diário faz alusão à Biblioteca Real de Lisboa, que Dom João trouxe junto com seus outros pertences, e alude ao desinteresse e aos “escassos leitores” interessados (PIÑON, 1984, p. 409). Na entrada do 9 de janeiro de 18..., encontramos uma crítica mais direta em relação às “políticas” da educação:

E o Imperador, quando afinal poderá ser visto? Ninguém sabe dizer. Anda ele tão ocupado com seus afazeres! Jamais se descuida de sua reputação de sábio. Uma sabedoria que atende à Botânica. No entanto, no país deste sábio, procurei e não achei uma única universidade. E nem se tem amplamente disseminado o ensino de forma gratuita. Até hoje não imprimem seus próprios livros. O povo, porém, se conforma. Convencidos de que a vida é, de fato, a maior maestra. O que poderia fazer uma similar de Oxford ou de Heidelberg pelo Brasil, que o Brasil, através de sua fornalha humana, não pudesse providenciar para si mesmo! (PIÑON, 1984, p. 424).

Essa ideia de permanecer na ignorância é reproduzida no romance pela mesma Eulália, quando nega a Odete a possibilidade de conhecer sua história, a história do diário da qual ela foi protagonista. Assim, o romance reitera o assunto da ignorância em vários níveis: Apresenta de maneira crítica e direta, na voz de Venâncio, uma ficção para conseguir explicar, e também para ele mesmo entender, o país em que vive; mostra o descuido com as instituições educativas na época imperial e questiona se essa situação mudou de alguma forma um século depois. No entanto, o questionamento é muito mais potente e direto, porque deixa em evidência o modo como Eulália, mulher branca e rica, priva Odete, mulher negra e pobre, da história. De uma história em que ela mesma é protagonista anacrônica e, ao mesmo tempo, empregada “doméstica”, no século XX, e escrava recém-chegada da África, no século XIX.



Para os negros, as possibilidades de formação e de acesso à educação ou à informação ainda são limitadas ou quase nulas. Isso surge no romance de maneira sutil quando, no início da cena de leitura, Odete é privada de participar, de escutar, de conhecer. Mas, no final da passagem do romance, ela é impelida a contestar a pergunta sobre se ela se importa com o país. Uma pergunta difícil para alguém que sempre foi excluído do conhecimento da história, mas que, ao mesmo tempo, faz parte desse Brasil que ignora o outro e que preocupa a Venâncio:

Envergonhada, Odete não sabia onde pôr as mãos. O que havia no Brasil que merecesse tantos cuidados ou uma resposta firme, naquela hora? Acaso deveria falar de Getúlio, de Chico Alves? Como se fosse de fato possível alguém falar do seu país, dele dizer coisas parecidas ao que se diz, por exemplo, a uma pessoa de quem se gosta?

—Não sei, dona Eulália. Acho que sim. Só que não sei bem como o Brasil é. É sempre difícil entender o país da gente. A senhora não acha? (PIÑON, 1984, p. 432).

Evidenciar a ignorância é suficiente? Pensando na posição da escritora Nélida Piñon, nos anos 1980, em um contexto ditatorial, o discurso crítico do romance chega só a algumas elites, porém, é um discurso que estava ainda à procura de uma escuta e que se valeu da capacidade crítica da imagem para questionar a sobrevivência da desigualdade social. O caráter imagético, trazido pelo diário de Venâncio, ao se reportar temporalmente a uma forma comumente utilizada pelos exploradores na América Latina, é como o relato de viagem, e aponta para o caráter anacrônico a que se refere Didi-Huberman.

Enquanto Nélida Piñon oferece este questionamento da história, esta crítica às estruturas de poder que têm desenvolvido estratégias de dissimulação da violência contra os negros, tanto simbólica quanto física, no mesmo ano de publicação do romance, 1984, Leila Gonzalez, ativista, teórica e crítica, vinculada ao movimento negro brasileiro, publicou um artigo que oferece uma perspectiva ampla sobre os estereótipos da mulher que o racismo brasileiro criou. Nesse artigo, Leila Gonzalez encaminha seu argumento não só para denunciar o racismo, como também para explicar como esse racismo é dissimulado pelo uso do sentido de “democracia racial”<sup>130</sup> e como ele se expressa por

<sup>130</sup> O termo “democracia racial” refere-se a um fenômeno social e político que surgiu nas primeiras décadas do século XX e se manteve presente em diferentes discursos até a atualidade. Inicialmente, “democracia racial” se reporta à igualdade de condições para todos os habitantes do Brasil, sem que se leve em conta sua origem étnica. O termo democracia racial foi tratado teoricamente por Gilberto Freire em *Casa Grande & Senzala*, para se referir aos processos de “mestiçagem” que caracterizam a formação da cultura brasileira. No entanto, o termo “democracia racial” traz toda uma discussão que enco-

meio de um sexismo também encoberto. No texto, Gonzalez focaliza como a mulher negra tem sempre o ofício de “cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta” (GONZALEZ, 1984, p. 226). Como vemos, a figura de Odete faz parte deste estereótipo, e sua representação no romance está em consonância com outras formas de representação da figura da empregada doméstica.

Gonzalez afirma que “se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira, a gente saca que, em suas manifestações mais ou menos conscientes, ela oculta, revelando, as marcas da africanidade que a constituem” (GONZALEZ, 1984, p. 226). O romance de Piñon, com a intenção de projetar uma imagem plural do Brasil, tenta destacar alguns aspectos que, em manifestações culturais conscientes, geralmente são ocultados, silenciados.

O trabalho de um setor da crítica literária evidencia a necessidade de sistematizar a produção literária afro-brasileira e de mostrar os problemas sociais que nela transparecem. Alguns pensadores, desde os anos oitenta, têm se interessado em reformular o cânone, para incorporar e tornar visível uma produção literária constituída por textos “afro-identificados” (DUARTE, 2011a, p. 37). Em outras palavras, textos em que a negritude seja enunciada e exaltada e, não somente, representada por escritores brancos. A participação dos afrodescendentes na produção artística e literária brasileira é inegável. Baseando-me em GONZALES (1984) e DUARTE (2011), é possível verificar que os discursos da “democracia racial” e a perspectiva hegemônica da cultura brasileira têm contribuído para o apagamento da produção afrodescendente. Um exemplo disso são os *Cadernos Negros*, uma publicação que, embora seja autofinanciada, circula desde os anos setenta, ainda que de forma limitada. Na mesma situação, temos a obra de Carolina Maria de Jesus, cujas primeiras edições são dos anos sessenta. Apesar de esquecida por muitos anos, sem reedições de suas obras, nos últimos anos ganhou um novo destaque. Contudo, ainda hoje se debate se o que escreveu é literatura ou não, indicando a resistência ao reconhecimento do trabalho intelectual e estético de uma mulher negra.

A recepção crítica da produção afrodescendente também tem sido limitada, mas não inexistente. O trabalho do crítico Eduardo de Assis Duarte, intitulado *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011), constitui um espaço de reconhecimento desta produção. Este trabalho historiográfico e crítico posiciona e torna visíveis

---

bre politicamente e ideologicamente os discursos de alguns dos segmentos das elites brasileiras que ocultam o racismo e as diferenças étnicas, como explicitam Leila Gonzalez (1984) e Eduardo de Assis Duarte (2011).

textos de todas as épocas, para abrir novas perspectivas das enunciações afro-brasileiras que envolvem o racismo e a desigualdade social.

Nas relações entre patrões e empregados, representadas na literatura, a de Odete e Eulália, evidencia-se a situação laboral da mulher, sempre condicionada a ser empregada doméstica, faxineira, cozinheira, lavadeira, mãe cuidadora, ou todos isso ao mesmo tempo, como fala Leila Gonzalez. Essas relações têm despertado também o interesse de alguns pesquisadores, cujas leituras se distanciam da crítica tradicional, por focalizar outras temáticas. No caso das representações das empregadas, temos a pesquisa de Sonia Roncador, intitulada *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*, publicada em 2008. Nesse livro, Roncador faz um percurso pela representação destas profissionais, ao longo de todo o século XX. Nesta pesquisa, encontramos referências importantes que analisam, nos anos pós-abolicionistas, a inserção das “criadas”. Depois, a reflexão sobre as figuras da mãe preta e da mucama, que Leila Gonzalez analisa. Por último, apresenta um debate sobre a “representação das empregadas domésticas”, nas crônicas da Clarice Lispector. A pesquisa de Roncador é uma leitura que se diferencia da recepção crítica de Clarice, por resgatar o aspecto social que, para a crítica tradicional, está “ausente”. Clarice é sempre acusada de não se preocupar com problemas sociais, “focada nos pequenos dramas da burguesia brasileira” (FRANCIS, 1977, p. 43). Porém, depois de analisar personagens como Ana, do conto “Amor”, Margarida Flores, do conto “Um dia a menos”, ou Janair, do romance *A paixão segundo G. H.*, a pesquisa de Roncador afirma que: “Ao explorar literariamente os aspectos psicológicos do “ressentimento”, da “humilhação” e da “alienação” da doméstica, Lispector parece querer reivindicar para essa categoria uma posição mais central na ficção brasileira” (RONCADOR, 2008, p. 143). Contudo, em outras pesquisas, como a de Patrícia Ferreira de Lima (2020), são analisados outros personagens que fogem do estereótipo da doméstica, como a “doméstica que faz análise”, “a empregada que lê”, ou a empregada que foi com a Clarice para os Estados Unidos e “ficou lá porque encontrou a vida boa” (FERREIRA, 2020, p. 207). Todas essas leituras e releituras da figura da empregada doméstica, negra na maioria das vezes, presente nas produções literárias, dialoga com a personagem Odete, de *A república dos sonhos*.

Odete, longe de ser infantilizada ou silenciada no romance, aparece como uma figura central, do mesmo modo que os outros personagens brancos. Ela é a “doméstica”, sim, mas uma doméstica cuja história de vida é contada. O romance mostra como a cultura afro esteve na configuração da sociedade brasileira. Apesar disso, o romance não é

escrito por ela. Nélide Piñon propicia a criação de um espaço, dentro da ficção, para que a Odete conte a sua própria história, sempre deixando claro qual é a posição de cada personagem. Esse tipo de relação é explicado por Patrícia Hill Collins, no contexto estadunidense, quando fala da “*mammy*” (COLLINS, 2019, p. 142), para mostrar que, mesmo tendo um vínculo afetivo forte, e até certa autoridade na casa, a mulher negra conhece seu lugar, sempre serviçal e obediente.

Lembremos o capítulo em que Breta descobre que Odete inventou uma família para si. Essa passagem enfatiza a reconstrução imaginada de uma memória afro-diaspórica, que foi apagada. Lembremos a cena final do capítulo da leitura do diário de Venâncio, em que ela é impelida a opinar sobre a história do Brasil. A pergunta que Eulália faz a Odete, como foi mostrado anteriormente, deixa a descoberto como o sistema de poder tem despojado os negros das ferramentas necessárias para construir uma opinião própria, levando o dominado a se identificar com o dominador, como explica Gonzalez (GONZALEZ, 1984, p. 224).

Para Leila Gonzalez, toda essa discussão tem, nas décadas dos anos 1970 e 1980, uma presença importante. Entretanto, fica ainda um “resto” na linguagem, que a incomoda e a leva a refletir como o corpo da mulher é sexualizado e a desmontar a constante negação da presença da África na cultura brasileira. Partindo de uma dialética entre memória e consciência, Gonzalez descreve como a memória expõe o que a consciência quer ocultar. Em outras palavras, a “democracia racial” oculta duas formas de violência, mascaradas em dois estereótipos construídos, em que se encaixa sempre a mulher negra, a saber: a mulata, que expressa a hipersexualização, e a doméstica, que exprime a sobrevivência da escravizada. Ambos os estereótipos nasceram da figura colonial da mucama, escravizada cujos serviços domésticos se estenderam a serviços sexuais.

Além destas duas figuras, Gonzalez destaca como a figura da mucama também virou mãe, mãe que cria, que cuida e que atende, e sobretudo a mãe que lega a linguagem pela qual, no Brasil, se fala “pretuguês”:

E por falar em pretuguês, é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém do tronco linguístico bantu que “casualmente” se chama bunda). E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim. De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é

tudo brasileiro, e de ascendência europeia, muito civilizado, etc. e tal (GONZALEZ, 1984, p. 238).

Esse mesmo percurso, que vai da escrava até a mulata, para chegar a uma explicação da presença da África no Brasil, por meio da linguagem, aparece no romance, no diário de Venâncio. Na cena em que Odete é comprada surgem as seguintes reflexões:

Cada um de nós [Venâncio, Madruga e Rugendas] olhou Odete por razões pessoais. A mim, atraiu-me seu traseiro rijo e harmonioso. Nunca vira antes um tão belo. Recentemente aprendêramos que a palavra bunda, com que se designava parte do corpo, tinha origem africana e apenas começara a lograr substância erótica na língua portuguesa. O simples fato de se dizer bunda já fazendo a boca salivar (PIÑON, 1984, p. 419)

Essa sexualização do corpo negro é questionada pelo próprio Venâncio:

Diante de Odete, prestes a ser leiloada, medi minha liberdade de amá-la. Se, de fato, podia amar uma escrava negra. Se não estaria o coração, contra minha vontade, sujeito àqueles critérios hierárquicos que previamente nos interditam o sentimento. Impondo-nos, em contrapartida, a nós brancos e dominadores, apenas desejo selvagem, irresponsável e predatório? (PIÑON, 1984, p. 420).

O discurso do romance reproduz o funcionamento do sistema, para fazer uma crítica dele. O romance mostra a perspectiva do discurso branco e dominador, com a voz de Venâncio, um estrangeiro – não um brasileiro –, sobre a presença da cultura negra, africana no Brasil, na língua, além de expor como o olhar para o corpo da mulher negra é sempre sexualizado. Nesse olhar de Venâncio, mostrado no diário, assim como no relato da Odete, quando inventa a família, se apresenta o resultado da lógica escravocrata. Indicam-se os modos violentos e desumanos com que os africanos foram trazidos para o Brasil e os efeitos desse deslocamento forçoso. Esses efeitos, como expõe Leila Gonzalez, permanecem em todos os cantos da cultura brasileira, sobretudo na linguagem. Os efeitos destacados no romance evidenciam a persistência da desigualdade ao longo da história gerada pelo despojo. Nesses aspectos, a proposta estética da Nélida Piñon espelha o discurso crítico de Leila Gonzalez.

O romance monta e desmonta imagens do Brasil, deixando em destaque a sobrevivência dessas desigualdades a partir da perspectiva crítica de alguém que observa. O ensaio da Leila Gonzalez, apesar de fazer o mesmo, o faz com a perspectiva de quem vive e experimenta o racismo. Temos aqui a potência do “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017), atravessado por inúmeras questões.

O romance de Nélida Piñon e o ensaio de Leila Gonzalez insistem em refletir, na década de 1980, sobre as formas da sobrevivência das práticas culturais ainda herdeiras da época escravocrata. São as mesmas práticas que ainda vemos reiteradas hoje, com frequência, nos jornais: pessoas sendo tratadas como escravizados, com a sistemática exclusão da população negra das instituições educativas, com o racismo nos esportes, na televisão, no cinema, com os contínuos assassinatos, por parte da polícia, da população das favelas, predominantemente negra.

Aquele discurso que minimiza os estragos da escravidão, presente no relato de Rugendas, diante do qual se posiciona o romance, se repete ao longo do século XX, quando, em diferentes momentos, se criaram estereótipos para acompanhar as estratégias políticas. Como explica Lília Schwarcz, nos anos trinta, publicações como *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, reiteram as ideias da “boa escravidão” e o legado que deixou. A resignificação do “mestiço”, que deixou de ser o malandro para significar a união do país e constituir um símbolo da democracia, nos anos quarenta, aparece potencializada no samba. Composições musicais celebraram a “mestiçagem”, o “homem trabalhador” e o “corpo da mulata”. No cinema, especificamente no longa-metragem de Disney, *Alô, amigos*, isso ocorre com a criação do personagem Zé Carioca.

Esta produção audiovisual se configura também, coincidentemente, como um diário de viagens. A equipe dos estúdios Disney viaja pela América do Sul, a pedido do presidente Roosevelt, em 1943, para promover sua “política de boa vizinhança”. Trata-se de uma viagem muito similar à que realizou Rugendas, com resultados um tanto similares também: uma produção visual que criou estereótipos com a finalidade de mostrar o Brasil e a América do Sul ao mundo. Em ambos os casos, tem-se uma imagem manipulada e condicionada pelo contexto político mundial, que é criticada, no romance da Nélida Piñon, por esconder e encobrir o racismo, a desigualdade e as práticas inumanas que sobrevivem ao longo das décadas. O texto de Lília Schwarcz explica que, embora exista uma legislação que pune esse tipo de práticas e desigualdades na esfera pública, elas ainda são comuns na esfera privada:

O racismo aparece, dessa maneira – e mais uma vez –, como uma expressão de foro íntimo, mais apropriado para o recesso do lar, quase um estilo de vida. É como se os brasileiros repetissem o passado no presente, traduzindo-o na esfera privada. A extinção da escravidão, a universalização das leis e do trabalho não teriam afetado o padrão tradicional de acomodação racial; ao contrário, agiriam no sentido de camuflá-lo (SCHWARCZ, 2012, p. 54).

Essa camuflagem, que lembra a sociedade da dissimulação da Venezuela, não atinge algumas esferas, como a da educação, segundo a minuciosa pesquisa de Lília Schwarcz, que se baseia em dados estatísticos: os negros sempre estão em desvantagem, estudando em escolas de questionável qualidade, o que impede seu futuro ingresso na universidade. Além disso, no âmbito da educação, tem-se ainda, no livro de Schwarcz, um assunto que se vincula ao diário de Venâncio. É a história da escravidão e a história afro-brasileira, que não foram incorporadas ao sistema escolar até o dia 9 de janeiro de 2003, com a modificação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei n. 10.639 (SCHWARCZ, 2012, p. 70). A lei institui a obrigatoriedade da “História e Cultura Afro-brasileira”. Em outras palavras, os negros viveram, no Brasil, como a Odete do romance: sendo os atores principais da história, mas excluídos da escuta. Ficaram, como Odete no romance, fora do quarto (PIÑON, 1984, p. 405) e tiveram que aguardar a entrada até o início do século XXI, quando “os senhores” os mandaram entrar. Fico pensando na possibilidade de que a lei, que torna obrigatório o estudo da cultura e da história afro-brasileira, nas escolas, também seja ignorada, do mesmo modo que o foi a lei do trabalho, a qual, segundo Schwarcz, foi burlada na intimidade, no espaço privado, fazendo com que certas formas de escravidão ainda sobrevivam.

#### **4.3 Montagens e remontagens dos tempos ditatoriais**

Outro aspecto muito significativo, criticado no diário de Venâncio, é a instituição militar. A história do soldado, analisada no capítulo anterior, focava o assunto a partir da perspectiva individual, evidenciando também a educação precarizada das classes menos privilegiadas e o abuso de poder. No diário de Venâncio, é criticada a instituição militar. Na data 8 de março de 18... encontramos uma afirmação da Eulália do século XIX: “Foi educada para temer os militares. São eles que mudam para pior a face da terra” (PIÑON, 1984, p. 413). Esta é uma frase que se conecta, diretamente, com o contexto de publicação do romance: a ditadura militar (1964-1985), que é um período turbulento da história do Brasil, aparecendo, no diário, de maneira tangencial. Venâncio remete à origem dessa instituição que, durante o século XIX, defendeu o território brasileiro e que, com o passar do tempo, nos anos sessenta e setenta, marcou a história do

país como uma das épocas mais obscuras por todas as violações dos direitos humanos que praticou.

A criação da Guarda Nacional aparece, no diário de Venâncio, datada em 4 de agosto de 18... No texto, ele explica que ela nasceu do temor do desmembramento linguístico e geográfico do Brasil:

a despeito do ato que deu criação a esta milícia receber adeptos e igualmente críticas ferozes, constata que a Guarda Nacional, de fato, restabeleceu a ordem pública. Merecendo assim a simpatia da multidão. Sobretudo por abranger em seu corpo as populações mestiça, negra e de origem índia que, por via do uniforme ou do recrutamento, ascendiam na escala social. Por isso, ganhando ela substância, ainda que sem respaldo da lei, a lhe embargar o crescimento nos estautos (PIÑON, 1984, p. 429).

No livro *Brasil: uma biografia*, Lília Schwarcz e Heloísa Starling comentam uma frase de Saldanha Marinho, um político do século XIX que influenciou toda a geração dos modernistas: “Essa não é a república dos meus sonhos”. Uma república que, segundo a descrição de Schwarcz e Starling, “não só negava o argumento racial e seu derrotismo, como a mestiçagem e a presença dos negros aqui viravam características fundamentais: uma verdadeira fortuna” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, pós-escrito 7977). Uma “fortuna” que homogeneiza e tenta, forçosamente, falar de um país no singular, anulando arbitrariamente as diferenças, ignorando e perpetuando, ao mesmo tempo, a segregação dos escravizados, das mulheres, dos estrangeiros, tudo sob a lógica de uma suposta democracia racial.

*A república dos sonhos*, de Nélide Piñon, aponta para o sentido contrário. Aquelela imagem do Brasil que Breta, neta de Madrugá e narradora em parte do relato, se propõe a fazer, pluraliza-se cada vez mais. O romance oferece uma visão plural em que o Brasil se refrata, produzindo não uma, mas sim diversas imagens do Brasil que convivem e, às vezes, se superpõem, como se observa:

— Onde afinal se encontra o Brasil? [se pergunta Breta] haverá um só artista capaz de reconciliar numa síntese perfeita as visões e as imagens que fazemos do Brasil? Ou o destino de um país contraria qualquer unidade, inclina-se pela fragmentação? De forma a que cada habitante apresente a sua versão pessoal do Brasil. E jamais se explique o espírito deste país acorçado há centenas de anos dentro da lâmpada de Aladim! (PIÑON, 1984, p. 307).

Trata-se, conforme o trecho, de imagens inacabadas que começam a se delinear no passado e que ainda estão em construção. Por essa razão, a narradora e seu avô revi-



sitam o passado e recolhem os “restos” ou “os cacos” e, a partir deles, reconstróem a narrativa. A proposta narrativa de Piñon utiliza diversas estratégias textuais para reunir, em uma só página, tempos e espaços distantes, como vimos em relação à obra de Ruggendas. Nas conversas entre a neta e o avô, essas viagens ao passado, para repensar o presente e a política, sempre surgem.

O romance configura um espaço em que se articulam os restos desse passado recente do Brasil que, “em tempos de comemorações declamatórias ou de embates ideológicos, torna-se indispensável resgatar” (VECCHI; DALCASTAGNÈ, 2014, p. 12), instaurando como que uma espécie de monumento. O romance, publicado em 1984, ainda na ditadura, abriga um repertório de perspectivas sobre o passado recente, mas com a particularidade de que sempre estará condicionado pela perspectiva de um estrangeiro que decidiu morrer no Brasil, um estrangeiro que herdou uma obsessão pela memória de seu antepassado, o galego Xan, e que transmite para a geração seguinte, deixando, nas mãos de Breta, sua neta, essa obsessão pela memória familiar e pela história do país.

Esta obsessão pela memória, assim como o contato do passado com o presente, que aparece no romance, contrasta totalmente com a lei de anistia que silenciou a história, e com a constante censura a que foram submetidos intelectuais e jornalistas nos anos setenta e oitenta. Essa obcecação pela memória também mostra como a ideia de expor um acontecimento traumático e violento, reiteradamente, pode contribuir para naturalizá-lo. Ao teorizar sobre o ressentimento, Maria Rita Kehl explicita: “O ‘esquecimento’ da tortura produz, a meu ver, a naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil” (KEHL, 2010, p. 124). Não só o esquecimento da tortura, mas também de toda e qualquer violação dos direitos humanos, poderíamos acrescentar.

Diante dessas oposições e perigos do esquecimento e da memória em relação à reiteração das catástrofes, no presente ou no futuro, posso pensar que o romance de Né-lida se alinha na “justa medida” do esquecimento e da memória, pois, como diz a narradora do romance: “esquecer fazia parte do patrimônio universal” (PIÑON, 1984, p. 79). Essa mesma ideia é a que atravessa o livro *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricœur:

O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele? [...] uma memória sem esquecimento seria o último fantasma, a última representação dessa reflexão total que combatemos obstinadamente

em todos os outros registros da hermenêutica da condição histórica? [...] (RICŒUR, 2007, p. 424).

Encontrar a medida justa e o equilíbrio entre a memória e o esquecimento é equivalente à abertura das formas de enunciação descentradas, como as que achamos no romance de Nélide Piñon, que interrogam constantemente o passado e os mecanismos de legitimação e que, ao mesmo tempo, modelam uma: “[...] delicada articulação entre o discurso da memória e do esquecimento e o da culpabilidade e do perdão” (RICŒUR, 2007, p. 104). Este posicionamento de Paul Ricœur me faz pensar em outras propostas que vêm de outras áreas do saber humanístico, como a psicologia. Nesse contexto, valho-me da afirmativa de Maria Rita Kehl: “quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras” (KEHL, 2000, p. 127). Mas esse debate entre memória e esquecimento, assim como o condicionamento da lei de anistia, como um esquecimento obrigado, é explicado por Jean Marie Gagnebin, argumentando, com Nietzsche, que existe uma:

dimensão feliz do esquecimento, uma alegria e uma leveza que permitem fazer as pazes com o passado, geralmente depois de um longo, dolorido e generoso processo de elaboração, leveza e alegria que possibilitam não carregar mais o passado como uma pedra nos ombros, mas reaprender a dançar e a inventar outras figuras de vida no presente (GAGNEBIN, 2010, p. 179).

É importante deixar claro que esse “esquecimento feliz” tem que ser voluntário e que, pelo contrário, a imposição de esquecer, como única forma de lembrar, gera “uma sobrevivência imediata do conjunto da nação enquanto tal, mas não garante uma coexistência em comum duradoura” (GAGNEBIN, 2010, p. 180). Esse tipo de medida, muitas vezes, pode ser reconhecido como o “melhor dos males”, mas, sem dúvida, “não é nenhuma solução durável, mas só uma pausa para reconstituição posterior do estabelecimento de uma verdadeira ordem político-jurídica” (GAGNEBIN, 2010, p. 181).

Nélide Piñon traz à tona, com certo caráter testemunhal, os acontecimentos dos períodos ditatoriais do Brasil, alternados com passagens que recriam o processo de modernização. No romance, vemos o esforço por criar esse espaço de equilíbrio, entre o esquecimento e a memória, mediante a engenhosa estratégia de criação de imagens plurais do Brasil, imagens que deixam em evidência como, na história do Brasil, sobrevivem as desigualdades. Assim, o romance de Nélide se destaca por elaborar, narrativa-mente, os períodos dos regimes ditatoriais do século XX, mas também a época da es-

cravidão. Essa elaboração, como menciona Maria Rita Kehl, contribui com a elaboração do trauma (social) e com a não tolerância da violência no presente.

Um dos personagens que exhibe o abuso de poder, na ditadura militar, é Tobias, o caçula de Eulália e Madruga, que herdou de seu padrinho Venâncio uma profunda preocupação com o país e, também, uma inclinação por lutar contra as injustiças do regime:

Desde 68, Tobias aventura-se na defesa de alguns presos políticos. As mães o procuravam no modesto escritório da Rua Primeiro de Março. [...] A lhes suplicarem, com os dedos entrelaçados, alívio para o sofrimento infligido aos filhos.

— Nossos filhos estão sendo assassinados, Dr. Tobias, e ninguém se importa. Como se ninguém acreditasse nas nossas denúncias. Terminou de vez a justiça no Brasil?” (PIÑON, 1984, p. 37).

Tobias participa do que Nélida chamou de legião dos vencidos: sujeitos que nunca param de lutar e de resistir, embora saibam que suas ações estão condenadas ao fracasso. Os diálogos entre ele e seu padrinho Venâncio se tornam uma exploração da configuração dos modos de pensar o Brasil. Essas longas conversas servem, à escritora Nélida, para debater sobre a configuração das estruturas de poder no Brasil. Esses mesmos diálogos se apresentam como passagens ensaísticas que, além de oferecer uma versão da história para contrastar opiniões, exploram possíveis respostas e explicações sobre o autoritarismo no Brasil. Tobias, sempre frustrado por não conseguir quase nada do que se propôs, aparece assim: “Refugiado nos bares até tarde, via-se incapaz de compreender o país herdado graças ao pai imigrante” (PIÑON, 1984, p. 38). Segundo a perspectiva dele, é impossível identificar o momento exato em que:

dera-se a ruptura entre o sonho de uma nação, em crescimento, e a prática de sua realidade. Uma dissensão sem dúvida tão dramática, que mergulhou a sociedade num cotidiano abúlico e amesquinhado, a ponto mesmo dos efeitos desse rompimento, que acarretam consequentemente a perda dos vínculos éticos, repercutirem até hoje por todos os estratos (PIÑON, 1984, p. 38).

Neste debate, a voz de Tobias se posiciona com um olhar crítico, sempre em oposição ao poder, sempre em defesa dos oprimidos e sempre definindo o Brasil com um sentido pessimista: “O Brasil vem mantendo para si mesmo a cada hora. E não existe pior elite que a nossa. Ela condena os fracos e os miseráveis ao extermínio e ao exílio. O exílio do silêncio e da não participação da vida social. Da privação dos direitos humanos” (PIÑON, 1984, p. 38). Cada intervenção de Tobias deixa claro como os mecanismos de poder estão, constantemente, acentuando a desigualdade e, particularmente,

como o regime militar suspende os direitos da cidadania. Esse período é apresentado, no romance, como um período cruel e com algumas contradições: “São tempos cruéis, Tobias, em compensação, observe a prosperidade. Nunca se compraram tantos aparelhos domésticos, roupas e adornos, quinquilharias. Até parecem índios. E é isto o que faz a classe média não acreditar nas torturas e nas prisões” (PIÑON, 1984, p. 40). Este comentário, emitido por Madruga, aponta para o contraste entre a prosperidade de uma classe relativamente à inconformidade de outra, que leva à manifestação, ao protesto e à consequente ação repressora do regime militar.

A ditadura militar vem a ser narrada, também, a partir das experiências de Breta e de Tobias, ambos jovens vinculados ao âmbito universitário e acadêmico. Particularmente, com Breta, temos o posicionamento de Madruga, que busca resguardar sua neta, uma constante preocupação que mostra quão repressora foi a ditadura com os jovens: “Por isso temi perdê-la na virada histórica. Outra vez o Brasil circunscrito à ditadura, desta vez militar. De caráter aparentemente brando, no início. Até desaguar em conflitos abertos, nos quais envolviam-se jovens” (PIÑON, 1984, p. 264). Consciente dessas ameaças, Madruga se questiona preocupado: “Como controlar Breta, orgulhosa do seu estatuto de universitária, inconformada com as consequências do golpe. Sobretudo porque havia agora, a partir de 68, prisões indiscriminadas e torturas vis. Os jovens caindo na clandestinidade, quando não seguiam para a morte. Não havia constituição que os protegesse” (PIÑON, 1984, p. 264). As preocupações com a neta levam Madruga a imaginar sempre o pior: “Passei a ter noites insones. Imaginava Breta presa, a lhe infligirem maus-tratos no corpo. Não ousando pensar o pior. Fazia cogitações sobre o preço de sua liberdade. Haveria dinheiro que a arrancasse da tortura, do confinamento? Preservando-lhe a alma e a pele tenra?” (PIÑON, 1984, p. 266). Essa mesma preocupação leva Madruga, junto com Miguel, a organizar uma fuga para Breta. Assim, ela vai se exilar na França. Todo o processo de exílio é narrado no romance, do planejamento à saída do país, a viagem e os dias de solidão em Paris.

Do mesmo modo detalhado, encontramos as vivências da família de Madruga, nesse período da ditadura militar. Nos deparamos, também, com passagens do romance em que se contextualiza e se explica o panorama político, logo antes do golpe, com Jango na presidência:

Estava claro para eles que o presidente ameaçava alterar a essência do próprio regime. Ao instigar greves, enquanto articulava-se com grupos sindicais e operosos setores da esquerda, já em franca atividade. Tendo à frente destes movimentos homens de liderança popu-

lar como Brizola e Arraes. O país à beira da desestabilização social e econômica.

Aliás, como consequência desta grave crise, os marinheiros começavam a demolir os princípios básicos da hierarquia militar, invertendo a ordem rígida da caserna. A presidência da República, portanto, servindo de palco para a propaganda de um modelo social a se implantar no país e voltado para esquerda. Uma nova Cuba no continente, desta vez atingindo um país do porte do Brasil. O começo, enfim, da anarquia, que gerava no seu bojo insegurança e inquietação.

Logo teremos uma ditadura. Seja de esquerda ou de direita. Pode-se ver pelo cheiro. É o cheiro de sempre, não mudou nada, disse Madruga (PIÑON, 1984, p. 129).

Na citação se evidencia a grande crise em que está o país, a inconformidade da classe trabalhadora e a ameaça de um período que, sem dúvida, afetaria a vida social e os privilégios econômicos da família de Madruga. A referência explícita à revolução de Cuba, no texto, deixa em evidência como essa narrativa quase demonizou a esquerda e responde a uma estratégia dos Estados Unidos por frear qualquer expansão da ideologia comunista. Essa perspectiva é manifestada por personagens como Madruga que, desde que chegou, tinha como objetivo construir uma grande fortuna. Sua ideologia e seu posicionamento evidenciam a defesa de seus privilégios, muitas vezes alinhados a uma elite conservadora, que defende o capitalismo. É diferente do pensamento de personagens que pertencem a outra geração, como o caso de Breta e Tobias, que veem a política com uma perspectiva mais crítica.

Madruga sempre se sente ameaçado. Num capítulo em que se conta a vida cotidiana dos migrantes jovens, Venâncio e Madruga, contextualizado num passeio pela Cinelândia, Madruga, por meio de um amigo, Sendo Silveiro, um deputado com uma breve carreira política, começa a receber, em primeira mão, algumas notícias que geram a suspeita do golpe de 1930.

Por um lado, essas mudanças políticas eram aplaudidas por Venâncio. As mudanças deixavam-no “Emocionado com a possibilidade de se extinguirem os privilégios sociais. Sobretudo que viesse o país a sofrer uma dramática mobilização política, a ponto de propiciar uma ruptura com os modelos e as práticas vigentes” (PIÑON, 1984, p. 145). Por outro lado, em oposição ao entusiasmo de Venâncio, temos o posicionamento de Madruga:

Tantas mudanças teriam afetado a vida dos migrantes, uma gente desprovida de recursos legais, de um fórum a que apelar, em caso de necessidade ou de urgência. Bastava a eles, para infernizar-lhes a vida, um fiscal da fazenda corrupto ou ressentido. Ou uma autoridade policial, para seus nomes ingressarem na lista dos migrantes com

ordem de expulsão do país, e sem direito a apelação (PIÑON, 1984, p. 145).

Com esse medo, sempre recomendava a seu amigo que tivesse muito cuidado com o que falava nos cafés e na rua, pois estava consciente de que sua estadia no Brasil, por sua condição de migrante, estava em risco. Mas, no meio da crise econômica, também estava consciente de que “a burguesia brasileira, quase toda de lastro luso, preferiria negociar com ibéricos, tomando-os mesmo como exemplo de trabalho e probidade, em detrimento do nativo pobre, de mistura branca, negra e indígena” (PIÑON, 1984, p. 147). Essa é uma época em que, segundo Schwarcz (2015), o ambiente cultural propiciava e implementava uma campanha a favor do estereótipo do Brasil mestiço, aquele descrito por Freyre, em *Casa-grande & senzala*, publicado em 1933. Para Venâncio, que já na década de trinta era um conhecedor da história do Brasil e da vida política, o golpe e a revolução desses anos foram os primeiros acontecimentos que modificariam as estruturas anteriores: “não lhes restando outra saída senão o mergulho integral em um regime por meio do qual se construísse uma nova sociedade” (PIÑON, 1984, p. 154).

Venâncio é um personagem obcecado pela história do Brasil e da Espanha, seu país natal. Enquanto lia as notícias da guerra civil espanhola, “vivía de perto a ditadura imposta por Getúlio” (PIÑON, 1984, p. 192). Não conseguia andar tranquilamente pelas ruas, ao contrário: “Percorria as ruas atento aos esbirros de Filinto Müller, distribuídos em cada esquina e nos bares, em vigilância. Enviando para a prisão da rua Frei Caneca, a pretexto de sanear a nação, homens como Graciliano Ramos e Hermes Lima” (PIÑON, 1984, p. 195). Assim como alude a esses nomes, refere-se seguidamente a Elise Ewert, esposa de Arthur Ewert, e a Olga Benário, ambas deportadas e enviadas a campos de concentração nazistas.

A poética do romance é narrar o fato histórico, configurando-o como uma imagem, como uma cena vivenciada e experimentada pela família de migrantes, apresentada como um debate entre os mesmos personagens que questionam cada evento político e histórico e tomam posição. Essa tomada de posição propicia o surgimento da associação entre o presente e o passado, o que faz dela, muitas vezes, uma memória dolorida, uma memória emotiva. Tudo no romance aponta para configurar um espaço que articula o passado com o presente, a fim de impossibilitar a reiteração de eventos traumáticos no futuro, visando a evidenciar as fatalidades e os estragos de regimes autoritários.

Em outras palavras, valendo-se dessas imagens carregadas de eufemismos, o romance desconstrói o passado e reconfigura novas imagens, desmonta as imagens de Rugendas, e as monta novamente, num novo painel, onde ficam expostas, ao lado das imagens da ditadura militar. A memória dessa época, associada à lei de anistia no romance, se apresenta com um jogo de desmontagem, montagem e remontagem, que gera, no texto, aquele ritmo de que fala Didi-Huberman e que nos convida a “escutar a imagem”, a compreender essas visualidades em nosso presente.

#### 4.4 Relatos de viagens: Ana Teresa Torres, sismógrafa da violência

O que tem acontecido nos anos do socialismo real? Qual é o legado dos comunistas ao longo de seu reinado? Então, o passado daqueles países parecia ser o nosso futuro, o da Venezuela, quer dizer (TORRES; PANTIN, 2020, p. 6).

A história do século XX, na Venezuela, é particular, podendo-se dizer que é prematura. A segunda metade do século XX latino-americano se caracteriza por ter, na grande maioria dos países, sistemas políticos ditatoriais. Mas, no ano de 1945, a Venezuela inicia o período de democracia, interrompido só entre os anos de 1953 a 1958. Foram quarenta anos de democracia com presidentes eleitos popularmente. Enquanto Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai, Brasil, Peru e Cuba, para nomear alguns países, tiveram em algum momento, desse período, ao menos um sistema de governo ditatorial liderado por um militar, a Venezuela tinha um sistema democrático que permitia a eleição de líderes civis, uma realidade oposta à primeira metade do século XX, em que figuras militares, como Juan Vicente Gomez (1908-1935) e Marcos Pérez Jiménez (1953-1958) lideraram o país.

Essa época de democracia, que se inaugura com “El pacto de Punto Fijo” assinado pelos partidos políticos mais importantes como *Acción Democrática*, Copei (*Comité de Organización Política Electoral Independiente*) e *Unión Republicana Democrática*, tinha como objetivo manter a democracia. O Partido Comunista Unido da Venezuela não participou do *pacto de Punto Fijo* e sua atividade, nas décadas de sessenta e setenta, foi de oposição aos partidos que chegavam ao poder. Nessas décadas, o Partido Comunista Unido da Venezuela teve uma intensa atividade de resistência e manifesta-

ção, e muitos intelectuais dessa época se posicionavam ao lado do partido, mas suas propostas nunca chegaram a ter protagonismo na vida política venezuelana.

Nesses anos, a renda petroleira foi a melhor já registrada em toda a história da Venezuela e a modernização, que tinha avançado significativamente na ditadura de Pérez Jimenez, continuou nesta época. O poder aquisitivo e a mobilidade social apresentavam índices altos. Do ponto de vista cultural, temos a fundação da Biblioteca Ayacucho<sup>131</sup> e o prêmio Rómulo Gallegos.<sup>132</sup>

A riqueza desta época suscitou também desigualdade. A dependência exclusiva da renda petroleira gerou instabilidade econômica, ameaçando sempre a população com a possibilidade de entrar em uma crise econômica. Nesse contexto, apareceu a cultura do excesso, sintetizada no lema “*está barato, dame dos*”. Em 1983, houve uma queda no preço do petróleo, que impactou a economia do país e, a partir dessa data, se evidencia a desigualdade.

Em 1988, Carlos Andres Pérez é eleito e, para remanejar a economia nacional, toma uma série de medidas. Entre elas, o aumento do custo dos serviços públicos, o que trouxe um grande desgosto do povo, propiciando a revolta social conhecida como o *Caracazo*. Essa manifestação aconteceu entre 27 de fevereiro e 8 de março de 1989 e teve como resultados 276 mortos e grandes danos materiais, evidenciando a inconformidade do povo com o governo. Tudo isso, junto com a alternância de apenas dois partidos políticos AD e COPEI, fez com que, em 1992, surgisse um golpe de estado encabeçado pelo comandante do exército venezuelano Hugo Chávez Frias. O golpe não se consolidou: o povo, no momento, não apoiava nem o presidente nem os golpistas. Mas as declarações esperançosas de Hugo Chávez, na televisão, em cadeia nacional, o fizeram ganhar popularidade, que aumentou com o passar do tempo, até que, em 1998, o elegeram presidente.

---

<sup>131</sup> A Biblioteca Ayacucho é o um projeto editorial que surgiu na Venezuela em 1974. O projeto foi desenvolvido pelo poeta venezuelano José Ramón Medina e pelo crítico uruguaio Ángel Rama e contou sempre com o apoio financeiro do governo. Nesta biblioteca se encontra publicada uma extensa mostra do pensamento e da literatura latino-americana. A Biblioteca Ayacucho está organizada em várias coleções, entre as quais se destaca a coleção clássica, com mais de 250 números de clássicos latino-americanos, com prólogos, estudos preliminares e cronologias que oferecem uma valorização e uma contextualização das obras.

<sup>132</sup> Foi criado em 1964, na Venezuela, com o objetivo de premiar os melhores romances escritos na América Latina. Posteriormente, se expandiu a todas os países de língua espanhola. O prêmio pode considerar-se uma instância legitimadora do *boom* latino-americano. Foi organizado pelo Centro de Estudos Latino-americanos Rómulo Gallegos (CLARG). As últimas edições têm gerado uma intensa polêmica, por serem consideradas pouco objetivas e também porque os vencedores não receberam o valor oferecido (100.000 dólares), fazendo com que o prêmio perdesse o prestígio que tinha nas décadas anteriores.



A volatilidade da economia nos anos 1980 e 1990, junto com o desgaste do sistema democrático, que acabou sendo um sistema bipartidário, propiciou um incômodo geral no país. Esse incômodo gerou um ambiente político que exigia uma mudança radical, porque existia um vazio, no dizer de Ana Teresa Torres. Houve uma desvalorização da moeda e, paralelamente, uma desvalorização no nível cultural e social, pois a grande promessa de ser um país moderno se desvanecia junto com a moeda nacional (TORRES, 2010). O povo não se sentia representado e Chávez aproveitou essa situação de vazio. Depois do golpe de 1992 e de ter passado dois anos na prisão, Chávez foi liberado, em 1994, pelo presidente Rafael Caldera. Iniciou, então, uma intensa promoção de seu partido e de sua ideologia.

Para as eleições de 1998, Chávez organizou sua campanha eleitoral com a intenção de chegar à presidência. Depois de vencer essas eleições, buscou implementar no país o que chamou de “*Revolución Bolivariana*” ou “o socialismo do século XXI”. Trata-se de um plano de governo que se propôs a modificar as estruturas políticas sociais e econômicas do país, argumentando sempre que tinha que lidar contra a desigualdade instaurada nos governos anteriores. Mas, para isso precisava mudar a mentalidade do povo, ativando um recurso antigo na política venezuelana, o discurso de Bolívar. Nesse caso, entretanto, misturado com o socialismo e com o comunismo, alinhado com o pensamento castrista, e o de outras esquerdas latino-americanas. Esta é uma mistura às vezes incompreensível para os expertos em política e constitui um “modelo” que ainda está sendo aplicado na Venezuela.

A presença do pensamento de Bolívar no discurso de Chávez é analisada por Ana Teresa Torres, no livro já comentado, *La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la revolución bolivariana* (2010). Segundo Torres, a apropriação do pensamento bolivariano fez com que Chávez revivesse o mito da independência na Venezuela contemporânea. O lema do discurso de Chávez é que temos que nos libertar, ser independentes da oligarquia, da burguesia e do império. Com a intenção de repetir o gesto emancipador de Simón Bolívar, interpreta o pensamento de Bolívar para fundar a *Revolución Bolivariana*. Explica Ana Teresa:

Hoje o discurso político resume os quarenta anos de democracia liberal (1958-1998) como o exercício da repressão, da pilhagem e a destruição da riqueza petroleira, e constrói uma alegoria nostálgica da Independência. Um *remake* do passado esplendoroso que catapultará o país direto para a glória que sua história merece. Não é este projeto uma invenção do presente; pelo contrário, é um desejo que palpita no fundo da venezuelanidade há duzentos anos. Hugo Chávez tem si-

do seu melhor intérprete e o seu executor mais audaz através de sua proposta política: a revolução bolivariana (TORRES, 2010, p. 9).<sup>133</sup>

Esses quarenta anos de democracia, ao serem assumidos como o inimigo do qual temos que nos libertar, tornam esse inimigo equivalente à monarquia espanhola no século XIX e também à *oligarquia criolla*, que apoiava esta monarquia. O surgimento desse inimigo, no discurso, exige que alguém ostente o papel de herói. No caso, o herói que marcou a história venezuelana e que lutou contra a monarquia e a oligarquia foi Simón Bolívar. O herói, que libertou cinco países, se tornou mito. Bolívar é um mito. Um mito literário, pelos textos que o elogiam; é um mito religioso, porque é comparado com Jesus; é um mito filosófico, pois seu pensamento influenciou na configuração das repúblicas; é um mito porque, em cada cidade venezuelana, grande ou pequena, existe uma praça com uma estátua sua, conhecida como “a praça Bolívar”; é um mito porque existe uma “Sociedade Bolivariana”, fundada em 1842, com o objetivo de estudar o seu pensamento; é um mito porque, nas escolas, existe uma disciplina chamada “cátedra bolivariana”, na qual se estuda sua vida, sua obra e seu pensamento; é um mito, porque ele é o pai da pátria que morre na Colômbia, traído pela oligarquia, o que gera uma sensação de culpa histórica e, ao mesmo tempo, de abandono paterno.

Então, quem pode assumir o papel desse herói que lutou contra a monarquia e que virou um semideus digno de culto? Torres explica que Bolívar é um significante vazio que pode ser intercambiável pela pátria, pelo povo, e até pelo mesmo Chávez, assim o revelam os slogans eleitorais, onde se repete “Chávez somos todos”, “Chávez é o povo” e, em consequência, “Chávez é Bolívar”. Nesse sentido, a revolução bolivariana se desenvolve como uma alegoria nostálgica da independência.

Essa revolução bolivariana modificou as estruturas da Venezuela e, assim como outras revoluções no continente, incide sobre a produção cultural e literária. Aliás, o papel do intelectual, no século XXI, mantém esse posicionamento crítico que avalia e confronta o poder, ainda que não com tanta força, como nos séculos anteriores, mas com o dever de formular questionamentos como os que atravessam a obra de Torres.

---

<sup>30</sup> Hoy el discurso político resume los cuarenta años de democracia liberal (1958-1998) como el ejercicio de la represión, el pillaje y la destrucción de la riqueza petrolera, y construye una alegoría nostálgica de la Independencia. Un remake del pasado esplendoroso que catapultará al país directamente hacia la gloria que su historia merece. No es este proyecto una invención del presente; por el contrario, es un deseo que late en lo profundo de la venezolanidad desde hace doscientos años. Hugo Chávez ha sido su mejor intérprete y su más audaz ejecutor a través de su propuesta política: la Revolución Bolivariana.

As perguntas da epígrafe, que introduzem este item, são formuladas pelas escritoras Ana Teresa Torres e Yolanda Pantin, no projeto memorialístico que tem como título *Viaje al poscomunismo*. Trata-se de um texto que revela a necessidade de compreender esse fenômeno político liderado por Chávez, chamado “*Revolución Bolivariana*”. Essas inquietudes de Torres me permitem fazer um percurso por outros livros da autora, nos quais, como Nélide Piñon, deixa em evidência a reiteração do passado no presente. Diversas temporalidades, que incluem o século XVII, com *La escribana...* ou as duas primeiras décadas do século XXI, com *Viaje al poscomunismo*, mostram as sobrevivências da precariedade na obra de Torres. Aliás, essa precariedade persiste em espaços e tempos distópicos, como no romance, já comentado, *Diorama* (2021), em que emergem algumas sobrevivências que tentam ser “escutadas” em nosso presente, em nossa atualidade.

O título *Viaje al poscomunismo* envolve um jogo temporal. O prefixo “pós” nos joga para o que vem depois, – um futuro? – e nos faz pensar, de alguma forma, no anacrônico. Por um lado, a ideia da viagem nos desloca ao imaginário da ficção científica. Essa viagem ao pós-comunismo é uma viagem ao futuro? A resposta é sim, embora seja uma revisão da situação espacial e urbanística, das mentalidades e até das atividades econômicas dos países que tiveram o comunismo como sistema de governo. Por outro lado, a situação na qual se encontram esses países, na primeira década do século XX, coincide com a situação atual da Venezuela (o ano 2020, data da publicação). É nesse sentido que são viagens ao futuro, ainda que, infelizmente, não sejam viagens de ficção científica.

Longe disso, é um relato de viagem ao estilo do século XIX, ou ao estilo dos cronistas das Índias, carregado de descrições quase científicas e com a intenção de registrar o que é olhado com alguns dados e indagações históricas, demográficas e geográficas. O relato da viagem dessas épocas, como forma ou como gênero, retorna na escrita de Ana Teresa Torres com um ar anacrônico, para expressar o que consegue ver, junto com Yolanda Pantin, nesses países que compartilham, com a Venezuela, a história de um regime totalitário.

Assim como os cronistas das Índias ou como os viajantes, cientistas e artistas, do século XIX, entre os quais está Rugendas, cujo relato foi analisado na seção anterior, junto com a viagem de Venâncio de *A república dos sonhos*, que articularam relato e imagem em seus textos, Torres e Pantin associam relato e fotografia, para mostrar, em uma viagem, o que pode ser o nosso futuro, como venezuelanos.

O que se destaca, numa primeira aproximação, é a insistência nos prédios, nas ruas, nos museus, nas praças, nos palácios e na paisagem natural, todos eles espaços condicionados pelas marcas de um passado cheio de ocupações, violências, bombardeios, invasões e muitas reconstruções. No entanto, cada descrição mostra a incidência das ações políticas nas cidades. Desse modo, o interesse de Torres e Pantin é registrar as formas de pensar, a vida quotidiana, os afazeres ordinários, as relações do povo com os governos e com a história, enfim, a mentalidade dos cidadãos. Pantin registra, visualmente, a paisagem urbana e conserva algumas lembranças da viagem e dos lugares, como os ingressos aos museus, panfletos, folhetins. Toda essa informação serve de apoio às escritoras quando decidem, anos depois, escrever as memórias da viagem. Sem essas pequenas lembranças, seria bem mais complicado reconstruir as viagens. Além disso, Ana Teresa e Yolanda não entendem nenhuma língua eslava. A única via de acesso, à forma de pensar dos cidadãos do pós-comunismo, são seus guias turísticos, que as levam aos diferentes lugares, de modo que elas obtêm uma perspectiva, sempre filtrada, por meio do pensamento destes guias que falam inglês ou, às vezes, espanhol ou francês.

Os efeitos do pós-comunismo, que Ana Teresa Torres e Yolanda Pantin destacam, podem ser organizados em três pontos: um, vinculado aos efeitos da mentalidade da nova geração e articulados à economia; outro, aos efeitos do que no livro é chamado de “capitalismo reinterpretado”; e, por último, aos efeitos no espaço. Todos eles, em algum momento, são contrastados com a Venezuela contemporânea. Destes três destaques, interesse-me por focalizar o espaço, porque nele se evidencia um vínculo com as visualidades e o visível, com a memória e, especificamente, com a espaços precários, com os espaços de recordação e com os espaços de tortura que emergem, de diferentes formas, em outros romances de Torres.

O texto, enquanto relato de viagem, destaca de diversas formas a imagem e o visual. Enquanto Torres comenta o caráter histórico e memorial dos prédios, das ruas, dos museus e dos monumentos, Pantin procura as cenas cotidianas que se apresentam naqueles espaços. Relato e imagem se retroalimentam. Além desse vínculo, ao longo do texto, surgem referências de filmes e livros. No momento da escrita, as imagens desses filmes se confundem com as imagens da viagem. Por ser uma viagem turística, as autoras visitam pontos destinados a essa atividade. Monumentos, esculturas, praças, museus e memoriais são paradas obrigatórias, que organizam a sequência do relato e que apare-

cem no texto, muitas vezes, referidas não só pela experiência da viagem, mas também pelo amplo repertório cinematográfico de Torres:

Além da escrita da viagem, estas páginas são a leitura posterior de algumas viagens empreendidas alguma vez. A lembrança de um filme que assistimos faz algum tempo, nas quais muitas imagens podem ter-se misturado e confundido com as originais. De qualquer forma, esta é a crônica do pós-comunismo, segundo Ana Teresa Torres e Yolanda Pantin (TORRES; PANTIN, 2020, p. 8).<sup>134</sup>

Como todo relato de viagem, o livro está estruturado segundo o percurso. Neste caso, em cinco partes, cada uma com seus respectivos itinerários da viagem, que são desenvolvidos, com detalhes, ao longo do relato. A primeira, entre 8 e 26 de agosto de 2002; a segunda, de 27 de março a 13 de abril de 2005; a terceira, entre 23 de agosto e 7 de setembro de 2008; a quarta, de 12 a 16 de junho de 2009; e a última, entre 15 de agosto e 1º de setembro do 2010. Nestas viagens, todas ao longo da primeira década dos anos 2000, as escritoras visitam mais de trinta cidades, as quais são descritas como cidades da memória. Por todo lugar se acham monumentos ao passado, monumentos a líderes políticos, como Lenin, e também à época dos czares, além de monumentos de diferentes religiões e memoriais das catástrofes. É uma memória sobreposta, antiga e contemporânea, ao mesmo tempo. Embora o que tenha chamado a atenção das escritoras tenha sido a insistência e a reiteração das estátuas, é a presença, nos discursos, da ideia de ocupação, invasão, traslados, destruições e bombardeios o que marca a diferença fundamental com o ocidente. A Europa Oriental é surpreendente, para as autoras, pela quantidade de reconstruções que têm acontecido nesses países:

Na Europa Ocidental, 1945 é uma data distante, aqui [na Europa Oriental] as feridas são visíveis na volta da esquina. Esta história precisamos tê-la presente, embora não possamos lembrá-la, com exceção dos principais acontecimentos, e também não conseguimos compreendê-la com plenitude. O que significa ocupação, por exemplo, ou reconstrução de uma cidade bombardeada? Nós nunca o temos vivido nesses termos somente aproximações da revolução venezuelana em que agentes estrangeiros têm tomado as decisões chave, ou destruições massivas através da deterioração planejada e a indolência (TORRES; PANTIN, 2020, p. 12).

---

<sup>134</sup> “Más que la escritura de un viaje, estas páginas son la lectura posterior de unos viajes alguna vez emprendidos. El recuerdo de una película que vimos tiempo atrás en la que muchas imágenes pueden haberse mezclado y confundido con las originales. Sea como fuere, esta es la crónica del poscomunismo según Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin.”

Considerando as distâncias do acontecido na Europa Oriental, desde a Segunda Guerra Mundial, e na Venezuela, com a revolução bolivariana do século XXI, Torres olha para a Venezuela contemporânea a partir daqueles espaços cheios de histórias de devastações. Esses efeitos estão visíveis nas cidades e se reiteram nos filmes citados pelas autoras. No caso da Europa Ocidental, é patente a destruição com a violência da guerra; no caso da Venezuela, temos uma destruição dissimulada, que se mascara numa política de estado que abandona seu dever para com as cidades e com os cidadãos – essa destruição a encontramos detalhadamente em seu livro anterior, publicado em 2018, *Diario en ruinas (1998-2017)*, no qual surgem as mesmas imagens de precariedade.

Ana Teresa Torres e Yolanda Pantin encontram, no pós-comunismo, situações de abandono (Figura 6), registradas de forma narrativa e fotográfica. A experiência de um dos guias das viagens é relatada por Torres:

Robert nos fala de seu pai que, com a aposentadoria, não consegue pagar os medicamentos de que precisa e agora não conta com a atenção médica que antigamente proporcionava o Estado socialista. É preciso subornar o médico para que o cirurgião opere. Não fala mais do que isso, não podemos saber qual é sua ideologia política nem o que pensa das mudanças que aconteceram no seu país a partir de 1989, mas é óbvia a nota de ressentimento nas suas palavras. Seu pai, o operário que depois do serviço acudia aos trabalhos de reconstrução, é agora um idoso desprotegido (TORRES; PANTIN, 2020, p. 14).<sup>135</sup>

E Yolanda captura a imagem que segue:

Figura 6 - Kem, islã Solovetsky - Arcángel Vólga -Úglich- Moscú

---

<sup>135</sup> “Robert nos habla de su padre, que con su jubilación no puede pagar las medicinas que necesita y ya no cuenta con la atención médica que proporcionaba el Estado socialista. Es necesario sobornar a un médico para que lo opere. No dice más de eso, no podemos saber cuál es su ideología política, ni qué piensa de los cambios ocurridos en su país a partir de 1989, pero es muy obvia la nota de resentimiento en sus palabras. Su padre, el obrero que después de la fábrica acudía a los trabajos de reconstrucción, es ahora un anciano desprotegido.”



Fonte: TORRES; PANTIN, 2020, p. 93.

A desproteção dos idosos constitui outro efeito do pós-comunismo, uma espécie de dívida herdada pelos jovens, os quais, muitas vezes, não estão dispostos a pagar, pois isso significa sacrificarem a sua juventude e serem explorados. A fotografia, porém, reflete uma paisagem em ruínas, sendo apresentada por um homem vestido com certa elegância e sorridente, o que contrasta com o fundo, a precariedade espetacularizada, oferecida ao olho do estrangeiro. Como se vê na viagem, as autoras descrevem várias situações que mostram os efeitos do poscomunismo, dentre os quais destaquei a desproteção dos idosos, a dívida herdada pelos jovens e a foto que contrasta elegância com ruína. Como se vê, essas três questões se articulam porque expressam o despojo.

Outro registro dessas situações surge na conversa entre Ana Teresa Torres e algumas jovens, em um trem. Torres explica para elas os benefícios do estado atual com “uma breve síntese dos avanços democráticos”.<sup>136</sup> Esta explicação é refutada pelas jovens, o que Torres descreve da seguinte maneira: “contestam-me com respeito, mas o que me querem explicar é que eu não sei direito como é que são as coisas”” (TORRES; PANTIN, 2020, p. 21).<sup>137</sup> As jovens esclarecem que a realidade desses avanços democráticos é que elas têm que:

Trabalhar doze horas por dia em um restaurante por um salário mísero para manter aos aposentados até que elas o sejam também e recebam cento e cinquenta dólares de pensão. Não é pagar o meu futuro, mas sim a dívida do passado, acrescenta uma delas. A resposta me deixa surpresa, mas a entendo (TORRES; PANTIN, 2020, p. 21).<sup>138</sup>

Figura 7 - En el andén de Krasnoyarsk



Fonte: TORRES; PANTIN, 2020, p. 78.

<sup>136</sup> “una breve síntesis de los avances democráticos”

<sup>137</sup> “Me contestan con respeto, pero lo que me quieren decir es que yo no sé bien cómo son las cosas”.

<sup>138</sup> “Trabajar doce horas al día en un restaurante por un sueldo miserable para sostener a los jubilados hasta que ellas también lo sean y reciban ciento cincuenta dólares de pensión, no es pagar mi futuro sino la deuda del pasado, añade una de ellas. La respuesta me sorprende, pero la comprendo.”



O interesse pela perspectiva que a juventude tem sobre o estado atual da economia e da política suscita o tema da migração, que se torna constante ao longo do relato. A migração e os deslocamentos são enfatizados em algumas das fotografias de Pantin, onde vemos sempre mulheres em movimento como aquela foto de duas meninas que descem a toda velocidade pelas escadas numa estação de trem (Figura 7) e a da mulher que espera o transiberiano (Figura 8). As fotos evocam sempre um gesto de deslocamento, o que nos leva a pensar em Catalina, de *La escribana del viento*, e em seu relato sobre o deslocamento, que mascara a migração venezuelana das últimas décadas.

Figura 8 - Esperando el tren. Ruta del transiberiano



Fonte: TORRES; PANTIN, 2020, p. 60.

Explicam as autoras que os filhos de algumas das guias de turismo estão em outros países, como nos Estados Unidos ou na Inglaterra. Comentam também que os guias jovens, que têm bom domínio da língua inglesa, pensam que sair do país é uma boa al-

ternativa e que o conhecimento de outro idioma os favorece. O relato destaca também uma situação ainda mais dura, como a de algumas jovens que recorrem à prostituição: “Com ironia Maria [uma das guias] fez menção às *russian brides*, meninas que aceitavam contratos para casar no estrangeiro em troca de obter a residência legal, o que pode ser, também, uma forma elegante de denominar a atividade da prostituição” (TORRES; PANTIN, 2020, p. 67).<sup>139</sup> Por último, antes de passar aos comentários sobre os espaços e a memória, outro dos efeitos do pós-comunismo que sobrevive, paradoxalmente, o panorama oferecido pelos jovens é o seguinte:

E no meio do mundo soviético, um terceiro mundo, o pós-comunista, que circula sobretudo no centro, no qual proliferam os carros de luxo, os painéis publicitários da Coca-Cola, Samsung, Rolex, as joalherias, as lojas de marcas de luxo, os restaurantes impagáveis (TORRES; PANTIN, 2020, p. 62).<sup>140</sup>

Todas estas percepções e apreciações do mundo pós-comunista se completam com os comentários sobre o estado em que se acham cidades, muitas delas com uma surpreendente arquitetura que se manteve em pé, e outras que foram completamente restauradas<sup>141</sup> como se não tivesse acontecido nada, ou outras que se mantêm em precariedade, exibindo outra dimensão dos efeitos do pós-comunismo. São justamente essas cidades as que aparecem e reaparecem nos livros da Ana Teresa Torres, como mostra da sobrevivência da precariedade: “se olhamos nossa cidade a partir do Palácio da Cultura de Varsóvia, [...] não achamos nenhuma pegada construída pela revolução bolivariana em vinte anos. Acharemos, sim, os vestígios da destruição do construído durante um

---

<sup>139</sup> “Con ironía María mencionó a las *russian brides*, chicas que aceptaban contratos para casarse en el extranjero a cambio de la residencia legal, o también una forma elegante de denominar una actividad de prostitución.”

<sup>140</sup> “Y entreverado con el mundo soviético, un tercer mundo, el poscomunista, que circula sobre todo por el centro, en el que proliferan los automóviles lujosos, las vallas de Coca-Cola, Samsung, Rolex, las joyerías, las tiendas de marcas de lujo, los restaurantes impagables”

<sup>141</sup> Torres, no texto, enumera, com detalhes, os monumentos reconstruídos: “En resumen, cayeron diez mil edificios, 923 monumentos históricos (incluyendo la columna Zygmunt y parte del castillo real), 25 iglesias, 14 bibliotecas (incluyendo la Biblioteca Nacional), 145 dependencias educativas (incluyendo la Universidad de Varsovia). La población, de 1.300.000 habitantes antes de comenzar la guerra, quedó reducida a unas 12.000 personas. La primera sorpresa es que el centro histórico de Varsovia (Stare Miasto), el barrio más antiguo de la ciudad que se extiende a lo largo del río Vístula es una gigantesca obra de reconstrucción iniciada después de la Segunda Guerra Mundial. ¿Qué se reconstruyó?, le preguntamos a Robert. Todo, absolutamente todo, porque todo fue destruido. ¿Quién lo reconstruyó? La gente, dice Robert. Entonces recuerda a sus padres que los fines de semana se unían a los trabajos voluntarios; lo hicieron con sus propias manos, dice con orgullo y no es para menos” (TORRES, 2020, p. 13).

século (TORRES; PANTIN, 2020, p. 19).<sup>142</sup> Algumas cidades surpreendem as viajantes pelo assombroso cuidado e pela insistência em reconstruir tudo, uma insistência que parece ocultar os estragos do acontecido lá.

As viagens pelos países do pós-comunismo, realizadas pelas autoras, lhes permitem construir um posicionamento em tensão, evidenciado pelas falas com seus guias: o pai de Robert, o guia, defensor do comunismo, não conta com uma seguridade social; as meninas, que querem sair do país, porque seus respectivos trabalhos são usados para pagarem as dívidas do passado; personagens que exaltam os logros do comunismo e outros que mostram os estragos propiciados pelo regime. Torres e Pantin observam esses países, levando sempre em conta que são países que tiveram, como sistema de governo, o comunismo e que, no momento da viagem feita por elas, se encontram num estado de inconformidade social, com crescentes problemas de pobreza, evidenciados nos espaços percorridos. Ao observarem a Venezuela, a partir das localidades visitadas, percebem que a situação de seu país de origem é similar. Conforme a epígrafe do capítulo, a Venezuela chegou ao pós-comunismo, sem ter passado pelo comunismo.

#### 4.4.1 Sismografia, o registro da história, registro das destruições

É evidente, nessas cidades, um afã de reconstrução que pode ser também de apagamento. Em ambos os casos, essas cidades são o ponto de comparação das autoras, que se perguntam: Como algumas cidades, destruídas totalmente, foram reconstruídas por completo, sob a mesma ideologia que o governo da Venezuela defende, mas cuja política não é de reconstrução, mas de destruição? Esse questionamento aparece de uma forma mais clara nos seguintes termos: “o que é distintivo da revolução venezuelana não são as grandes obras e museus ao serviço do regime nem os projetos culturais [...] muito pelo contrário, a destruição e a deterioração do existente são de uma estética degradada que invadiu as instituições culturais” (TORRES; PANTIN, 2020, p. 34).<sup>143</sup> Essa deterio-

---

<sup>142</sup> Si miramos nuestra ciudad desde el Palacio de la Cultura de Varsovia, [...] no encontraremos una sola huella construida por la revolución bolivariana en veinte años. Encontraremos, sí, los vestigios de la destrucción de lo construido durante un siglo.

<sup>143</sup> Lo que distingue la revolución venezolana no son las grandes obras y museos al servicio del régimen ni los proyectos culturales a los que era necesario sumarse sino, por el contrario, la destrucción y deterioro de lo existente, y una estética degradada que invadió las instituciones culturales, progresivamente abandonadas de recursos y desmanteladas en la absoluta ignorancia de la tradición de las manifestaciones artísticas y literarias, y finalmente concluye en la diáspora de buena parte de los actores culturales.

ração das instituições impulsionou a migração de grande parte de intelectuais, acadêmicos, profissionais da cultura, que deixaram o país com poucas possibilidades de construir uma memória desta época, a partir de uma perspectiva interna, uma memória que, no caso dos países pós-comunistas, é conservada, resguardada nos filmes e nos livros citados ao longo do livro. A essa observação, soma-se a autocrítica e, com ela, a alusão àqueles espaços que, segundo a autora, necessariamente têm que ser espaços de recordação:

O ânimo venezuelano é apagar todo o desagradável, o que não se quer lembrar, e cada dia parece ser mais importante conservar as memórias da crueldade destes anos. Por exemplo, o centro de detenção e torturas conhecido como “a tumba”, na sede do Sebin da praça Venezuela, em Caracas, deve ser conservado a todo custo, do mesmo modo que o Helicoide, com visitas guiadas e com o respeito que merecem as vítimas. Tenho muito receio de que estes lugares terminem esquecidos, violentados e vandalizados (TORRES; PANTIN, 2020, p. 110).<sup>144</sup>

Esse temor do esquecimento não é gratuito. Ele se funda na experiência de Torres e em seu olhar crítico em relação à história. No texto comentado, Torres traz uma passagem de uma catástrofe natural, acontecida no estado de Vargas, em 1999, e que foi totalmente esquecida. Esse esquecimento ocorre também em relação aos lugares de tortura:

Penso no Helicoide como o lugar ideal para consagrar um museu da memória histórica destes anos. Mas não será assim. Quando aconteceu o deslizamento de terra que motivou a destruição do estado Vargas em dezembro do 1999, a proposta consoladora do governo de Chávez foi construir ali um novo Cancún, o que de fato não foi mais que uma cínica promessa, nem sequer foi construído nem apenas um lugar de memória para tantas vítimas. Apenas ficou uma pedra suspensa por umas cordas como monumento comemorativo em Macuto (TORRES; PANTIN, 2020, p. 28).<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> El ánimo venezolano es borrar lo desagradable, lo que no se quiere recordar, y cada día parece ser más importante conservar las memorias de la crueldad de estos años. Por ejemplo, el centro de detención y torturas conocido como «la tumba», en la sede del Sebin de la plaza Venezuela de Caracas, debe ser conservado a toda costa, igual el Helicoide, con visitas guiadas y con el respeto que merecen las víctimas. Mucho me temo que estos lugares terminarán desahuciados, violentados, vandalizados.

<sup>145</sup> Pienso en el Helicoide como el lugar ideal para consagrar un museo de la memoria histórica de estos años. Pero no será así. Cuando ocurrió el deslave que ocasionó la destrucción del estado Vargas en diciembre de 1999, la propuesta consoladora del gobierno de Chávez fue construir allí un nuevo Cancún, lo que desde luego no pasó de una cínica promesa, pero tampoco se construyó siquiera un lugar de memoria para tantas víctimas. Apenas quedó una piedra sostenida por unas cuerdas como monumento conmemorativo en Macuto.

Ao trazer esta lembrança para o texto, revive uma passagem terrível de *La escribana del viento*. Quando Ana Teresa Torres, neste relato sobre sua “viagem ao pós-comunismo”, comenta sobre a catástrofe natural acontecida um ano depois de Chávez ter chegado ao poder, deixa em evidência sua preocupação com esse acontecimento, que vai além de seu texto. Um desastre natural aparece também em *La escribana del viento*: é o terremoto de 1641. Em um dos testemunhos, escritos por Gabriel, encontramos esta descrição:

O que me esperava quando saí para a rua era a destruição de Caracas. Não sou supersticioso, mas pensei em Tovar. Nos azarou, gritei do fundo de minha voz, nos azarou. Ninguém me escutou, ninguém percebeu. Quem ia me escutar? O silencio deu lugar aos lamentos, e aos gritos dos feridos, das mulheres chamando seus filhos, dos homens chamando as mulheres, das crianças chamando suas mães. Os sobreviventes chegavam perto de mim e falavam meu nome; alguns me reconheciam. [...] escutava-se também o barulho das partes das casas que acabavam de cair e das pedras que caíam pelos riachos. Ouviase o relincho das bestas e, por último, o som afastado de um sino que tocava a rebate. Fica uma igreja em pé. E um homem que toca o sino (TORRES, 2013, p. 91).<sup>146</sup>

Esse mesmo acontecimento histórico aparece também como um signo funesto, no registro do dia 15 de dezembro de 1999, em *Diario en ruinas (1998-2017)*. Logo após descrever a cena cotidiana do que seria um dia de trabalho normal, evidencia a irregularidade da volta de seu filho, que não consegue chegar ao trabalho por causa das fortes chuvas. Nessa direção, Torres escreve:

Assistimos a TV. Lembro-me sobretudo da imagem de Enrique Mendoza, governador do estado de Miranda, com a água até a cintura, tentando tirar de um rio as pessoas que estavam sendo arrebata-das. Tive vontade de chorar. Assim que a chegada do milênio, celebra no mundo inteiro, foi para nós uma catástrofe.

O governo foi muito criticado por não ter prorrogado as eleições, por ter privilegiado o triunfo que significou a aprovação da nova constituição sobre as medidas preventivas de uma desgraça anunciada. E de tê-las suspenso com certeza muitas vidas tivessem sido preservadas, e muitas crianças não tivessem sumido, mas quem lhe tirava a Chávez aquele momento. Alguém acreditava naquilo de se a natureza

---

<sup>146</sup> Lo que me esperaba cuando salí a la calle era la destrucción de Caracas. No soy supersticioso, pero pensé en Tovar. Nos empavaste, grité desde el fondo de mi voz, nos empavaste. Nadie me oyó, nadie se dio cuenta. ¿Quién me iba a oír? El silencio dio paso a los lamentos, a los gritos de los heridos, de las mujeres llamando a sus hijos, de los hombres llamando a las mujeres, de los niños llamando a sus madres. Los sobrevivientes se me acercaban y decían mi nombre; algunos me habían reconocido [...] Se oía también el ruido de partes de las casas que terminaban por caer y de las piedras que rodaban por las quebradas. Se oía el relincho de las bestias y por fin el sonido lejano de una campana que doblaba a rebato. Queda una iglesia en pie, pensé. Y un hombre que toca la campana.

se opõe lutaremos contra ela. Não me lembro se ele o disse, mas tenho certeza de que se achou Bolívar falando-o no meio do terremoto de 1812. Foi o início da política criminal que tem colocado em primeiro lugar o controle do poder e não a vida dos cidadãos (TORRES, 2018, p. 27).<sup>147</sup>

Esses desastres naturais, articulados a um período de crise humanitária, política, social, e econômica, fazem parte do imaginário venezuelano pela frase de Simón Bolívar “se a natureza se opõe, lutaremos contra ela”,<sup>148</sup> uma frase emblemática do terremoto de 1812, em que a cidade ficou devastada tanto pelo terremoto quanto pelas guerras de independência.

Nesse sentido, a cena da devastação espacial, pelo terremoto de 1641, que aparece em *La escribana...*, surge de novo em *El Diario...* e é retomada em *Viaje al poscomunismo*. Em três períodos distintos, uma catástrofe natural antecede uma catástrofe política. Posso pensar, com Didi-Huberman, que a obra de Torres se articula seguindo a lógica de uma “sismografia dos tempos moventes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.124). Torres olha para estes eventos como se olha para uma imagem-sintoma, identificando neles reiteraões, irrupções e retornos, pontos críticos. Tudo isso é observado por Torres, como se ela fosse o sismógrafo que mede essa dinâmica da história, mas que a registra como uma sintomatologia de movimentos invisíveis que sobrevivem: “o historia-

---

<sup>147</sup> Vimos la televisión. Recuerdo sobre todo la imagen de Enrique Mendoza, gobernador del estado Miranda, metido en el agua hasta la cintura tratando de rescatar a la gente de un río que se los llevaba y sentí ganas de llorar. Así que la llegada del milenio, celebrada en el mundo entero, fue para nosotros una catástrofe.

Hubo muchas críticas al gobierno por no haber suspendido las elecciones, por haber privilegiado el triunfo que significaba la aprobación de la nueva Constitución sobre las medidas preventivas de una desgracia anunciada. Y de haberse suspendido seguramente se hubieran salvado más vidas, y se hubieran perdido menos, pero quién le quitaba a Chávez ese momento. Alguien que creía en lo de si la naturaleza se opone lucharemos contra ella. No recuerdo si lo dijo, pero estoy segura de que se sintió Bolívar diciéndolo en medio del terremoto de 1812. Fue el comienzo de la política criminal que ha antepuesto el control del poder a la vida de los ciudadanos.

<sup>148</sup> En lo más elevado encontré a don Simón Bolívar que, en mangas de camisa, trepaba por ellas [por las ruinas] para hacer el mismo examen [buscar personas heridas]. En su semblante estaba pintado el sumo terror o la suma desesperación. Me vio y me dirigió estas impías y extravagantes palabras: *Si se opone la Naturaleza, lucharemos contra ella, y la haremos que nos obedezca*. La plaza estaba ya llena de personas que lanzaban los más penetrantes alaridos. Volví a mi casa, tomé mi familia y la conduje a aquel sitio.” (2012, p. 31, grifo do autor). A frase é polêmica e muitos dos historiadores venezuelanos concordam que não é uma frase com muito sentido dentro do pensamento de Bolívar, e que foi escrita dessa maneira pelo médico para desprestigiar a Bolívar frente aos reis católicos e aos realistas. Rogelio Artez, historiador e topógrafo estudioso dos terremotos na Venezuela, explica em seu livro *Si la naturaleza se opone...* (2016) que a frase é “Lutaremos contra eles” e não contra “ela”, quer dizer, contra os espanhóis e não contra a natureza, explicação que faz mais sentido. Mas, no imaginário ficou como um desafio à natureza, como mais um delírio do Libertador, contribuindo assim com configuração do mito que é Bolívar.

dor da cultura [tem] que estar à escuta como um sismógrafo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 131).

#### 4.4.2 É preciso imaginar: uma geografia do terror na enciclopédia do desastre

Estas catástrofes políticas e naturais propiciam um espaço precário, devastado e caótico, focalizado pela obra de Torres, que, ao trazer para seus textos as imagens desses acontecimentos e ao mostrar sutilmente a sobrevivência, nos mostra como o nosso presente é anacrônico e nos adverte de que estamos destinados ao esquecimento, ao mesmo tempo em que nos salienta as possibilidades de criar os espaços de recordação, além dos textos literários.

Na história de Catalina, abunda a precariedade, o caos social e o caos urbanístico. O mesmo acontece com o *Diario en ruinas (1998-2017)*, um livro que se constitui, como a própria autora fala, numa “enciclopédia do desastre” que se inicia em 1998 e se estende ao longo dos últimos vinte e dois anos da história da Venezuela. Aparece, no mesmo sentido, em três dos livros de Torres, *La escribana del viento*, *Diario en ruinas (1998-2017)* e *Viaje al poscomunismo*, em que se comentam estas catástrofes. Também a autora insiste nos lugares de tortura, uma espécie de geografia do terror.

A descrição da Caracas destruída pelo terremoto de 1641, em *La escribana...*, se apresenta no romance como um prelúdio do que acontecerá no momento do mandato do bispo Mauro del Toro. Relembrando um pouco a trama de *La escribana del viento*, tudo gira em torno da petição que o bispo Mauro del Toro fez a Pedro, o irmão de Catalina. O bispo solicita a Pedro uma fiança do dote de sua esposa Beatriz e, em troca, ele obterá a licença para cobrar os impostos da cidade. Pedro, que acaba de perder tudo por causa do terremoto, faz todo o possível para que sua esposa – que comete adultério com Gabriel – aceite assinar os documentos. Por conselho de seu tio e tutor, ela escreve outro documento anulando o anterior. Isso foi concebido como uma afronta, pelo Bispo, que arremeteu contra toda a família, torturando Beatriz no cavalete, castigando Pedro com chicotagens, aprisionando Catalina, apesar de sua gravidez, e a idosa Dona Elvira de Campos, e excomungando a todos os envolvidos no assunto. O convento, recém fundado, vira cárcere de Catalina de Campos e, depois, leito de morte para as três irmãs. A casa episcopal vira local de tortura, onde se improvisam quartos para prender prisioneiros.

O quarto onde está Pedro, fala Bernabé, “É um cubículo que não chega a ter mais de metro e meio de comprimento por outro tanto de largura, de forma que não consiga ficar em pé por completo nem lhe chegue a luz do sol e o ar entra só por algumas fissuras descascadas da palha que serve de teto” (TORRES, 2013, p. 169).<sup>149</sup> Esse tipo de descrição surge no relato, junto com algumas descrições dos instrumentos de tortura, como a polé:

consiste este procedimento de tortura em amarrar à vítima com os braços nas costas, alçando-a do chão com uma corda nos pulsos, enquanto dos pés pendem uns pesos, e mantida nessa posição por um longo tempo; agrava-se o tormento soltando bruscamente a corda que pende da polé ou garrucha; ao cair, o peso do corpo traz o perigo de desarticulação (TORRES, 2013, p. 176).<sup>150</sup>

Esse procedimento é mostrado com detalhes, para amedrontar vários escravizados e obter informações sobre a vida dos perseguidos, em especial de Catalina. As informações obtidas são sempre duvidosas, assim o sugere Barnabé, “acho que, se declarou isso na sua confissão, foi para que o tormento acabasse” (TORRES, 2013, p. 169).<sup>151</sup>

A ênfase nos locais de tortura, presentes no romance *La escribana...*, assim como as reflexões sobre atuais locais de tortura, como a prisão do SEBIN, *Servicio Bolivariano de Inteligencia Nacional*, chamada de “a tumba” e “o Helicoide”, ou a prisão de Ramo Verde, do atual regime venezuelano, aparecem no *Diario en ruinas*, para advertir sobre o seu esquecimento. Mas, no livro *Viaje al poscomunismo*, surgem com uma ênfase particular a partir da visita ao parque *Babi Yar*, na Ucrânia (Figura 8), um espaço onde foram assassinados milhões de pessoas entre o 29 e o 30 de setembro de 1941. Comenta Torres:

Nenhum cartaz o anuncia nem indicações do endereço, você chega se sabe chegar. Isso é o mais impressionante do lugar, que é um não lugar. Nos fundos uns arbustos e por trás uma construção anódina, como um armazém de depósitos fora de uso. Não há nada que indique o massacre que ali foi cometido em setembro de 1941. A União Soviética não permitia particularizar a matança dos 34.000 judeus aniquila-

<sup>149</sup> “Es un cubículo que no tendrá más de dos varas y media de largo por otro tanto de ancho, de forma que no puede estirarse completo ni le llegan la luz del sol y el aire sino por algunas ranuras desconchadas de la paja que le sirve de techo.”

<sup>150</sup> “Consiste este procedimiento de tortura en sujetar a la víctima con los brazos detrás de la espalda, alzándola desde el suelo con una soga atada a las muñecas mientras de los pies penden las pesas, y mantenida en esta posición por un buen tiempo se agrava el tormento soltando bruscamente la soga que cuelga de la polea o garrucha; al caer, el peso del cuerpo trae el peligro de descoyuntamiento.”

<sup>151</sup> “Pienso que si lo declaró en su confesión lo hizo para que cesara el tormento.”



dos entre o 29 e o 30 de setembro (a cifra oficial dos judeus exterminados é de 33.731) (TORRES; PANTIN, 2020, p. 147).<sup>152</sup>

Figura 9 - Babi Yar, Kiev



Fonte: TORRES; PANTIN, 2020, p. 145.

Esse terrível acontecimento é lembrado no livro *Babi Yar: A document in the form of a novel* (1966), de Anatoly Kuznetsov, que tinha doze anos quando aconteceu o massacre. A história da publicação é detalhada por Torres, assinalando todos os mecanismos de censura por que passou. Nesse sentido, este grande acontecimento leva Tor-

---

<sup>152</sup> “Ningún cartel lo señala o indica la dirección, llegarás si sabes llegar. Y esto es lo más impresionante del lugar, que es un no-lugar. Al fondo unos matorrales y detrás una construcción anodina, como de un almacén de depósitos fuera de uso. No hay nada que indique la masacre que allí se cometió en septiembre de 1941. La Unión Soviética no permitía particularizar la matanza de los 34.000 judíos aniquilados entre el 29 y 30 de septiembre (la cifra oficial de judíos exterminados es 33.731).”

res a pensar na Venezuela, a perguntar-se se o Helicoide ou “a tumba” vão se tornar algum dia um espaço de recordação ou um não lugar, como o *Babi Yar*. Durante o relato, Torres destaca que é surpreendente como a ausência de um memorial gera também a ausência de algum efeito:

Das viajantes, do grupo, Judith, com quem costumava falar, obviamente conhecia o tema, porque me falou ao sair: “Achei que ficaria devastada, mas não foi assim. Não senti nada”. Esse deve ser o efeito buscado com a ausência de referências que o visitante pense que é só um parque público e que não aconteceu nada lá (TORRES; PANTIN, 2020, p. 150).<sup>153</sup>

A ausência de um espaço destinado, voluntariamente, a cumprir com o objetivo de lembrar o acontecido e homenagear as vítimas é uma evidência dos esforços por apagar a memória por parte do poder:

Pergunto-me pela importância de manter a memória do mal. Além do propósito de apagá-la, acontece que o tempo inexorável vai deixando cair as camadas de acontecimentos que acabam de ocultar tudo. Qual é, então, a razão para lutar contra o esquecimento, como intitulei um de meus primeiros romances? Dizem que se se esquece a história, estamos condenados a repeti-la. Acho que é falso. A memória não impede a repetição de acontecimentos indesejáveis. O que quicá a memória possa fazer é manter a consciência histórica, da qual deriva a consciência ética e a consciência crítica (TORRES; PANTIN, 2020, p. 152).<sup>154</sup>

Esta passagem, em que se reflete sobre o sentido e as formas da memória, compartilha a mesma preocupação com algumas passagens do ensaio *Cascas*, de Didi-Huberman. Esse texto, da mesma forma que outros, citados neste capítulo, se distingue do resto da obra do autor por configurar-se como um relato de viagens. Em *Cascas*, encontramos também um viajante que conta sua experiência de visita aos campos de concentração.

O relato da viagem a Birkenau, o local de catástrofe, permite a Didi-Huberman refletir sobre como um lugar de barbárie se tornou um lugar de cultura, da mesma forma

---

<sup>153</sup> De las viajeras del grupo, Judit, con la que solía conversar de vez en cuando, obviamente conocía el tema porque me dijo al salir: «pensé que quedaría devastada pero no ha sido así. No sentí nada». Ese debe ser el efecto buscado con la ausencia de referencias, que el paseante piense, esto es un parque público, aquí no ha pasado nada.

<sup>154</sup> Me pregunto por la importancia de sostener la memoria del mal. Además del propósito de borrarla, ocurre que el tiempo inexorable va dejando caer capas de sucesos que terminan por ocultar todo, ¿cuál es, entonces, la razón para luchar contra el olvido, como puse en el título de una de mis primeras novelas? Dicen que si se olvida la historia estamos condenados a repetirla. Creo que es falso. La memoria no impide la repetición de sucesos indeseables. Lo que quizá la memoria puede hacer es sostener la conciencia histórica, de la que deriva la conciencia ética y la conciencia crítica.

que a ideia apresentada em *Imagens apesar de tudo* (2020). Neste livro, o gesto de olhar, pensado a partir do autor das quatro únicas fotografias feitas do interior dos campos de concentração, datadas de agosto de 1944, supera as imagens em si. Estas imagens, além de mostrar aquilo, considerado como “inimaginável”, enfatiza o gesto do homem que fez as fotografias “apesar de tudo”.

Em *Cascas*, expõe-se como Auschwitz tem que ser, sobretudo, imaginado, com base no sentido explicitado no livro *Imagens apesar de tudo*:

Para saber, é preciso imaginar-se. Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz, no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas *devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado. Como uma resposta que se oferece, como uma dívida contraída para com as palavras e as imagens que alguns deportados arrancaram, para nós, ao pavoroso real da sua experiência (DIDI-HUBERMAN, 2020b, p. 11).

O texto *Cascas* dialoga com essa proposta mostrada na citação, obedecendo e desenvolvendo a ordem expressa na frase de abertura do livro: “é preciso imaginar-se”. E é justamente isso o que encontramos em *Cascas*: como o relato da viagem descreve literariamente o espaço do terror, imaginando o inimaginável. Ao trazer essa descrição, Didi-Huberman se põe – e nos coloca como leitores – no lugar daquele membro de *Sonderkommando* que tirou as únicas quatro fotografias de um campo de concentração. Esse esforço de imaginar e reproduzir o gesto de olhar daquele fotógrafo nos leva a entender, a construir um saber histórico que não distingue *logos* de *páthos*. Para construir o conhecimento, é necessário implicar-se. Essa implicação gera, no entanto, um deslocamento. O *páthos* é deslocar-se, é uma emoção que move e comove, uma emoção que incomoda e subleva. O saber histórico tem de insistir naquilo que é difícil de suportar, mas que é necessário para não contribuir com sua repetição. Imaginar o inimaginável da história é necessário para produzir uma consciência crítica, de que nos fala Ana Teresa Torres, em sua obra.

O saber imaginado é compilado nos livros, objetos de conhecimento que tradicionalmente se distanciam da emoção. A etimologia da palavra livros é *liber*, que

designa a parte da casca ainda mais propícia que o próprio córtex a servir de suporte para a escrita. Nada mais natural, portanto, que ela tenha dado seu nome a coisas tão necessárias para inscrever os farrapos de nossas memórias, coisas feitas de superfícies, de lascas de celulose decupadas, extraídas das árvores, onde vêm reunir-se palavras e as imagens. Coisas que caem de nosso pensamento e que deno-

minamos livros. Coisas que caem de nossos dilaceramentos, cascas de imagens e textos montados, fraseados em conjunto (DIDID-HUBERMAN, 2017, p. 73).

Assim, diante de uma catástrofe, sempre sua representação é necessária e nunca inimaginável. Precisamos configurar um saber histórico “imaginando” tudo o que gestou nossos dilaceramentos. Negar-se a imaginar é qualificado, por Didi-Huberman, de preguiça mental. Os contextos em que foram produzidas as obras destas escritoras, nos últimos anos da ditadura militar (1964-1985), no caso da Nélida, e no regime chavista-madurista (de 1999 até o presente), no caso de Ana Teresa Torres, são determinantes nas obras. Os projetos escriturais de ambas as narradoras são um ato de resistência, em que as crueldades e os abusos de poder palpitam nas páginas, questionando e deixando em crise a noção de representação, ao redimensionar as montagens das respectivas histórias.

Genocídios, ditaduras, regimes totalitários, torturas, e uma extensa lista de violações dos direitos humanos perfilam nosso passado como uma enorme catástrofe. A representação do passado está atravessada pela dialética entre o esquecimento e a memória. O debate entre os lugares da memória e os não lugares, como o parque *Babi Yar*, comentado por Torres, são uma mostra disso. O diálogo entre história e ficção se encontra condicionado pela elaboração do trauma num testemunho que pretende expor o que foi a catástrofe. Segundo Márcio Seligmann-Silva, sempre o intérprete é o leitor do passado, da catástrofe, e se encontra com o dilema de “não desistir do conhecimento, sem trair a natureza do vivido” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9). Assim, neste debate se desenvolve uma polêmica teórica em torno do trauma, da lembrança e do esquecimento. As catástrofes excedem as possibilidades de representação. A recomposição de um evento traumático é necessária, embora sempre se exija uma expansão das possibilidades de representação, uma expansão que, no caso dos romances, levou o visual para o texto.

A recomposição do trauma, explica Seligmann-Silva, é necessária porque seu silenciamento pode interpretar-se como a tolerância a esses eventos horrorosos e propiciaria sua reiteração no futuro. A recomposição do trauma é impossível, porque os eventos estão além do limite do real. Porém, eles expandem a fronteira do real. A questão dessa impossibilidade não é uma “impossibilidade técnica”. A reelaboração pode ser desejável ou não (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 85). Nesse sentido, as autoras em estudo exploram, em seus textos, não só a problemática ancorada no presente e nos seus contextos

autoritários, mas também exploram diversos momentos da história, em que os fatos guardam analogias.

Rita Olivieri-Godet e Mireille Garcia enfatizam que, no Brasil, diferentemente de outros países da América Latina, o Estado “recusou-se a fazer o trabalho de desconstrução do simbolismo autoritário dos atores da ditadura” (OLIVIERI-GODET; GARCIA, 2020, p. 1), pois não implementou nenhuma política que propiciasse o surgimento dos “lugares da memória” (NORA, 1977). Pelo contrário, foi promulgada uma lei de anistia que tentou apagar qualquer culpabilidade por parte dos militares. No caso venezuelano, ainda é cedo para saber o que acontecerá, mas, na opinião de Torres, “o ânimo do venezuelano é esquecer o desagradável”. Contrariamente a estas atitudes, a arte, a literatura e a crítica têm produzido uma quantidade importante de trabalhos em relação a esse período da história do Brasil. E não só da ditadura militar, mas também da época de Getúlio Vargas, de 1930 até 1945, e, no caso da Venezuela, desse “ciclo do chavismo”, como definiu Miguel Gomes, e que é válido para as artes plásticas também.

No Brasil, temos uma enorme produção que se considera como da geração dos filhos. Há todo um elenco de autores contemporâneos que revisitam essa época porque, apesar de não a terem vivido, seus pais, a geração anterior, estes, sim, foram vítimas do autoritarismo. Esse *corpus* sobre a ditadura, analisado com detalhes pela pesquisadora Eurídice Figueiredo, deixa em evidência como essa problemática é uma questão vigente e que a literatura é uma possibilidade de transmissão desse saber histórico ignorado pelo Estado. Assim, a literatura pode ser compreendida como “um arquivo da ditadura”, sobretudo porque “a literatura, ao recriar o ambiente de tensão e de horror, provoca a identificação do leitor, suscita a emoção e a compreensão ao mesmo tempo” (FIGUEIREDO, 2018, p. 157). A literatura elabora essas passagens da história, duras e difíceis de digerir, de um jeito que supera e incomoda outros discursos, porque ela “percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes” (COMPAGNON, 2009, p. 50, *apud* FIGUEIREDO, 2018, p. 157). É esse o equilíbrio procurado por Didi-Huberman, quando reitera a importância da emoção, na produção de conhecimento, e destaca a importância da imaginação.

O romance de Néida Piñon, *A república dos sonhos*, é conhecido por ser um romance histórico ou uma saga familiar. Do mesmo modo, o romance de Ana Teresa Torres, *La escribana del viento*, não se configura como um romance testemunhal, mas como uma alegoria ou um conjunto de imagens que dialogam com a montagem da obra, quer dizer, com os romances posteriores de Torres. Em ambos, o autoritarismo se co-

necta com diferentes fatos que têm ocorrido e aconteceram ao longo da história do Brasil e da Venezuela.

O atlas de Warburg, apresentado neste capítulo, deixa em evidência o caráter político da imagem e da montagem, entendida como o conjunto de imagens articuladas, tendo como princípio metodológico a estratégia explicitada no livro *Falenas*, de Didi-Huberman, do qual retirei a epígrafe deste capítulo: “Borboletear consiste, sem dúvida, em descobrir as ‘coerências aventurosas’ [...] que se tramam de imagem em imagem. É fazer dançar os objetos do saber, acertar o passo a um desejo que não é o de “tudo saber”, menos ainda do “saber absoluto”, mas sim o do gaio saber” (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 59).

Esse *gaio saber* se expressa numa montagem que destaca o caráter político das imagens e nos interroga ainda pela sua materialidade, como expliquei no início do capítulo. Este conjunto de imagens, a que tive acesso por meio dos romances de Torres e Piñon, está à procura de uma escuta. São imagens que excedem as possibilidades materiais e figurativas, são imagens sopradas, narradas, imagens de ar, mas que, condicionadas pela ausência, se solidificam, viram fósseis viventes, imagens de pedra. Em todo caso, sobrevivências.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALÉM DO CALEIDOSCÓPIO

As inquietações iniciais desta tese estavam fundamentadas na suspeita de uma conexão entre a memória, o espaço e o visual nos romances de Ana Teresa Torres e Nélide Piñon. Com a aproximação da obra destas escritoras, pretendi estabelecer o diálogo com a singularidade de pertencerem a países distintos, mas de compartilharem, em seus textos, uma “pulsão visualizante”. Ambas são tão próximas, quanto distantes. Os modos de fazer literatura de cada uma envolvem um interesse pela memória, pelo passado que se faz presente, com cada palavra oferecida, com cada imagem textualizada. Aliás, as formas com que oferecem sua palavra e os modos de aproveitar o visual no texto são sempre uma mostra de criatividade.

Enquanto Nélide insiste na teatralidade do gesto e sintetiza as memórias – como uma “mônada” (BENJAMIN, 1987a) – no sorriso de Eulália, Ana Teresa tece uma rede de miragens, com as epígrafes, que refletem a história de Ana Ventura e a história da Venezuela contemporânea. Os dois modos, gestos e epígrafes, são restos, são cacos, são um lixo no sentido em que são só a materialidade disponível para ser usada novamente, reciclada, adquirindo um novo sentido, porém, sem conseguir desvincular-se de seu sentido originário. São formações que pretendem ser narrativas, letras órfãs, errantes, adotadas e adaptadas pela mão destas escritoras.

Nos romances, se destaca a vocação pela reelaboração, o que evidencia que as nossas culturas compartilham uma origem precária e que as vozes das minorias só podem enunciar a partir do despojo. Ante a impossibilidade de confiar nos discursos institucionalizados, Torres e Piñon orientam seus discursos para a performance, a escrita de si – mulher –, o teatralizado, o espaço, o sentir e a imagem, oferecendo a possibilidade de ler seus textos sob a perspectiva dos “estudos da ausência” (TAYLOR, 2011, p. 67). Subvertem as possibilidades perceptivas de seus textos, apelando à imagem. A mesma narração constrói uma imagem que exige ser ouvida, escutada, o que demanda sempre a presença da escuta do outro.

Essa condição precária das culturas expostas nos romances me levou a pensar nos textos como narrações gambiarras, por responder a lógica de atuar com astúcia frente às faltas. Contudo, essa mesma precariedade me levou a perceber, nos romances, uma estética da dissimulação, do ocultamento, uma modalidade enunciativa próxima ao catacrésico, exposto por Graciela Ravetti (2011), enquanto criam narrativas substitutivas, que deslocam os discursos. A ideia brasileira de Gambiarra se expande, se traduz e per-

mite expor realidades que estão além das fronteiras. Ao fundar-se na precariedade, a gambiarra estética palpita para tensionar a ordem para se revelar, sigilosamente, contra o sistema, e o subverte, modificando o seu funcionamento por conveniência própria. A estética da dissimulação, pensada por Cabrujas (1987), também se expande e dialoga com práticas próprias do Brasil. A dissimulação oculta, mas mostra que está ocultando. A dissimulação não se funda, apenas, na consciência da precariedade, mas na instabilidade de um constante câmbio, em um constante refazer sobre as ruínas, numa plena vivência de uma “nação acampamento” (ou também de uma “nação hotel”, cujo funcionamento está condicionado pelo transitório), onde tudo é provisório e nada permanece. Ambas, gambiarra e dissimulação são o sustento e o resultado das ficções do despojo.

O interesse de Torres pela memória está presente na sua obra, desde seu início. Porém, nos romances mais recentes, foram pensados e repensados nesta pesquisa, a configuração da memória que surge à medida em que nos conscientizamos de que somos seres do despojo. A consciência de que um intelectual tem, na hora de escrever, o compromisso de ser testemunha de seu tempo “até o final”, leva Torres a posicionar a contemporaneidade de seu país como centro de seu universo literário, como a grande maioria dos intelectuais venezuelanos tem feito. Contudo, o que merece destaque na obra de Torres é a multiplicidade de formas com que o faz, com uma produção que abarca as mais diversas expressões, rotuladas com distintos nomes, os quais, às vezes, não são suficientes para englobar o que cada obra sua oferece. Cada uma delas exprimindo formas distintas de “lidar com o tempo”.

Para Nélide Piñon, a memória é um mandato de seus ancestrais. Registrar as vivências de um migrante galego, no Brasil, faz com que a perspectiva que o romance nos oferece do país seja sempre múltipla, diversa. Mais uma vez, o país, a nação, o espaço é o centro da narração. É a perspectiva de Madruga que sempre se sente ameaçado; mas também é a do Venâncio, que vive sempre numa outra época; de Eulália que, próxima de morrer, narra com objetos e sorrisos; é a perspectiva de Breta, que ainda não escreveu o livro que acabamos de ler; e de Odete, cuja vida é a mais precária entre todos os personagens. O texto insiste em contar a memória dos fracassados, da legião dos vencidos. Cada um desses personagens é uma face do Brasil, embora fiquem muitas faces para serem mostradas. Assim, o romance é uma imagem impossível do Brasil, é uma ausência, um despojo.

Cada um dos romances evidencia o exercício da escrita como uma ficção do despojo, em que o ritmo é imposto pela luta entre a precariedade e o engenho, a carência



e a astúcia, a falta e a presença, a cegueira e a luminosidade. Uma modalidade estética produzida pelo interesse de configurar, nas letras, uma dissimulação, uma simulação que, além de mostrar uma versão da história, a interroga. As imagens questionadoras de *La escribana del viento* procuram uma escuta, imagens nascidas de uma história antiga, do século XVII, da Venezuela colonial, mas que mostram com muita clareza o que acontece atualmente na Venezuela. As imagens do Brasil, esboçadas por Piñon, exibem problemas tão arraigados e comuns na cultura e na sociedade, que mostram não só uma reiteração em duas épocas, mas uma constante, como manifestações distintas do mesmo assunto. Escutar essas imagens oferecidas por Torres e Piñon, nas suas obras, é se reconhecer nelas.

Os espaços evocados nas obras de Piñon são o espaço do migrante, ou seja, de não pertença. O Brasil não lhes pertence. Não se sentem como pertencentes à Espanha, nem à Galiza, nem à África. Espaços de deslocados de que tentam se apropriar, mas a única forma que têm é narrando as histórias, contando para as gerações vindouras. É um Brasil ditatorial em que a sombra do poder ameaça cada movimento de alguns, ainda que beneficie incondicionalmente a outros. Uma dinâmica que se mantém no outro romance *Um dia chegarei a Sagres*, em que a Nélide resgata suas inquietudes iniciais sobre a concepção do “pecado carnal”, e reconstrói uma época habitada por personagens que parecem ser os ancestrais do Madruga ou de Eulália. Em um Portugal cristão e conservador, personagens padecem os preconceitos e a repulsa da sociedade por causa de sua sexualidade exacerbada. O desejo de um camponês, de chegar a Sagres, faz com que a narração exponha um percurso pela natureza, pelos cenários antigos, mas ainda vivos, pelas catástrofes e as ruínas de onde se originam os julgamentos que, ainda hoje, surtem efeitos degradantes, excludentes.

A reiteração do espaço, da cidade, é um ponto em comum entre as duas autoras. Para Ana Teresa Torres a urbe, que em outros contextos foi sinônimo de modernidade e de “civilização”, transforma-se, nas suas produções mais recentes, na imagem da precariedade e da ruína. Porém, a reiteração da espacialidade faz com que as narrativas de Torres se transformem em dioramas, configurações imagéticas que mostram, com jogos visuais, várias perspectivas do espetáculo de uma sociedade-catástrofe. A consciência do despojo leva Torres por um percurso nessas cidades, como um escavador benjaminiiano à procura de restos, de lixo. Porém, seu percurso por esses lugares, como pensadora, faz com que ela seja também a sismógrafa dessa catástrofe, para, depois de seu trabalho de registro, exibir as imagens que coletou, juntar os cacos e armar seu diorama, seu tex-

to. A montagem em *La escribana del viento* é inaugurada com uma cena que teatraliza a escrita porque, enquanto a “palavra soprada”, o ditado de Catalina, está sendo registrado pelo exercício da mão “inexperiente” de Ana Ventura (ou Torres?), nós somos posicionados como espectadores da cena e escutas de narração. Em síntese: “escutamos as imagens”.

Escutamos imagens antigas que surgem nas vozes das narradoras como testemunhas anacrônicas do presente. Os textos, com sua pulsão visualizante, trazem a imagem à procura de registrar uma viagem, um deslocamento, a fuga de Catalina, a viagem de Rugendas, deslocamentos que “tocam” o nosso presente. Um movimento perpétuo quase cíclico, reiterado, porém sempre inédito, um deslocamento que não só leva as personagens de um local a outro, mas os leva de um tempo para outro. Em outras palavras, a narração se desloca também no tempo: o passado narrado nos textos viaja até nosso presente, a letra viaja, com a aspiração de chegar à imagem. São jogos temporais e narrativos propiciados por uma época condicionada pela cultura visual. O relato de viagem é resgatado por estas autoras. Esse gênero, que data da época da conquista e exploração, cuja cientificidade implicava a participação da imagem, é “reciclado” por Torres e Piñon, cristalizando o caráter anacrônico e dialético de suas obras.

A cena de escrita, presente também na obra de Piñon, é protagonizada por Madruga e sua neta Breta, inaugurando no texto o visual, o sensorial e a escuta. Essa visibilidade reforça na cena de leitura, que é uma modalidade de escuta, do diário de Venâncio, no qual Piñon nos mostra como o Brasil escravocrata sobrevive no Brasil contemporâneo. Os quadros de Rugendas, focados com um olhar caleidoscópico, adquirem vozes no romance e o romance adquire visibilidade para exibir, em cada registro do diário, a injustiça e a desigualdade perpetuada.

A incorporação dos espaços de tortura e de catástrofes, pensados e expostos por Torres, torna-se um questionamento sobre as possibilidades da memória, ao mesmo tempo em que, como o faz Didi-Huberman, se inclina pela imaginação. Apesar de tudo, imaginar é, pois, a forma de manter o testemunho da experiência de seu tempo. As ficções do despojo se interrogam pelo modo de lidar com o tempo. A resposta a esta interrogação é: imaginar o passado com a memória ou imaginar o futuro com as distopias é imaginar o nosso presente.

Penso, por fim, que as obras destas autoras ainda têm muito a falar. A ênfase no espacial, em que flutuam a natureza, a política e as catástrofes, gerando numa tensão (im)previsível, poderia propiciar uma pesquisa que nos levasse a refletir sobre a preocu-

pação delas com a relação da humanidade com a natureza. Uma leitura, a partir da eco-crítica, poderia revelar outras formas de sentir e de se apropriar dos universos destas autoras. Esta é uma possibilidade que fica aberta e que pode ser muito produtiva, pois a perspectiva da memória, que elas oferecem, se funda na metáfora da ruína e do lixo, embora esta metáfora seja originalmente benjaminiana e tenha sido desenvolvida por Assmann. Ao pensar no lixo e no resíduo, as autoras trazem, para os textos, imagens que dialogam com as modalidades críticas que questionam a relação do homem com as formas de experimentar e de viver no mundo em crise, ameaçado pela catástrofe. Nos últimos romances de Ana Teresa Torres, abundam as referências implícitas e explícitas à Europa Oriental, ao cinema e às literaturas desses países, que impregnam os seus textos. O universo cinematográfico de autores dessas geografias nos oferece, nas linhas de Torres, a oportunidade de nos aprofundarmos na interação entre imagem e narração, entre literatura e cinema.

Por outro lado, tanto na obra de Nélide Piñon quanto na de Ana Teresa Torres palpita a vontade de tornar visíveis as minorias, de dar voz a elas e de escutá-las. Minhas considerações sobre a presença dos negros, na obra de Piñon, com a análise da personagem Odete, de *A república dos sonhos*, e a personagem Akin, de *Um dia chegarei a Sagres*, são apenas uma mostra do que a obra de Piñon oferece sobre o tema, ainda mais porque, em seu último romance, incorpora, de maneira enfática, uma personagem negra com uma sexualidade não binária. A voz da cultura negra também é recorrente na obra de Torres, porém, pouco estudada. Fica aberta a possibilidade de desenvolver pesquisas sobre a voz dos negros na literatura venezuelana. Além disso, o romance *Vagas desapareições* poderia ser uma entrada também para discutir temas sobre a cultura Queer e LGBT+. Torres, junto com autores como Gisela Kozak, tem trazido para seus textos as vivências destes sujeitos pertencentes às minorias.

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**. Escritos efêmeros sobre arte, cultura y literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre el gesto. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Medios sin fin, notas sobre política**. Tradução de Antônio Gimeno Cuspínera. Valencia: Pretexto, 2001.

AINSA, Fernando. Palabras nómadas: Los nuevos centros de la periferia. **Alfa (online)**, n. 30, p. 55-78, jul. 2010. Disponível em: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22012010000100005](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012010000100005). <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012010000100005>. Acesso em: 07mar. 2021.

ARELLANO, Jesús. De la poética de los desplazamientos a la narrativa performática. Espacio y Performance en La república de los sueños, de Nélide Piñon. **Voz y Escritura: Revista de Estudios Literarios**. Mérida, Venezuela, n. 27, p. 97-109, enero-dic., 2019. DOI: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46913>. Acesso em: 05 nov. 2020.

ARELLANO, Jesús. Para una poética de los desplazamientos. Espacio y política en: *A república dos sonhos* de Nélide Piñon. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 53, n. 4, p. 508-516, 30 dez. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2018.4.30649>. Acesso em: 10 out. 2021.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDURJ, 2010.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

ASSUNÇÃO, Helena; MENDONÇA, Ricardo Fabrino. A estética política da gambiarra cotidiana. **Compólitica**, v. 6, n. 1, p. 92-114, 2016. DOI:10.21878/compolitica.2015.5.2.229. Acesso em 17 mar. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a. Obras escolhidas, v. 1.

BENJAMIN, Walter. **Passagens de Walter Benjamin**. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b. Obras escolhidas, v. 2.

BERND, Zilá. **A persistência da memória**. Romances da anterioridade e seus modos de transmissão intergeracional. Porto Alegre: Besouro BOX, 2018.

BERND, Zilá; SOARES Tanira Rodrigues. Modos de transmissão intergeracional em romances da literatura brasileira atual. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 405-421, dez. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/183-405>. Acesso em: 03 fev. 2021.

BOLÍVAR, Simón, **Discursos y proclamas**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

BRICEÑO, G. José M. **El alma común de las Américas**. Mérida, Venezuela: FUNDECEN, 2014.

BRICEÑO, G. José M. **El laberinto de los tres minotauros**. Caracas: Monte Ávila Editores, 2014.

CABRUJAS, José I. **El Estado del disimulo. Entrevista realizada a José Ignacio Cabrujas en 1987, por el equipo de la revista Estado & Reforma**. Disponível em: <http://www.relectura.org/cms/content/view/362/80/> . Acesso em: 08 out. 2020.

CALVARIN, Margaret. La restauración del diorama de Luis Daguerre “perspectiva de una iglesia gótica” de la iglesia parroquial de Bry-sur-Marne. Tradução de Araceli Saéz Pedrero. [S. l.: s. n.], 2007. Disponível em: <https://www.girona.cat/sgdap/docs/snlwexncalvarin.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

CÁMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (org.) **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

CAPRILES, Alex. **La picardía del venezolano o el triunfo de tío conejo**. Caracas: Alfaeditorial, 2016.

CAVARERO, Adriana. **Relating Narratives. Storytelling and Selfhood**. Tradução de Paul A. Kottman. Londres: Routledge, 2000.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. Tradução de Ephraim F. Alves e Lucia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1997. v. 2.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminino negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSER Stelemaris. Arquivo, literatura e questões de gênero: Teresa de la Parra. In: COELHO, Haydée Ribeiro; VIEIRA, Elisa Amorim (org.) **Modos de arquivo: literatura crítica e cultura**. Rio de Janeiro: Editorial Batel, 2018. p. 389-411.

COSTA, Horácio. À margem de *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 24, n. 1, p. 1-15, Summer, 1987. DOI: <https://www.jstor.org/stable/3513315?seq=1>. Acesso em: 20 jan. 2020.

COSTA, Maria de Fátima; DIENNER, Pablo. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1999.

COUTINHO, Eduardo. Da transversalidade da literatura comparada. *In*: WEINHARDT, M.; CARDOSO, M. Mendonça (org.). **Centro, Centros. Literatura e Literatura comparada em discussão**. Curitiba: UFRP, 2011.

CUNHA-GIABBAI, Gloria. En la búsqueda de la utópica plenitud humana: *Malena de Cinco Mundos*. *In*: RIVAS, Luz Marina (coord.). **La historia en la mirada: La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil**. Guayana: Universidad Nacional Experimental de Guayana, 1996. p. 171-181.

CUNHA-GIABBAI, Gloria. La mujer venezolana hacia el nuevo milenio. *In*: **Venezuelan Literature & Arts Journal**. Atlanta, v. 1, n. 1, p. 65-75, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAZ, José. **Recuerdos de la rebelión de Caracas de 1812**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2012.

DIDI-HUBERMAN Georges. **Arde a imagen**. México: Fundación Televisa, 2012.

DIDI-HUBERMAN Georges. **Cascas**. Tradução de André Teles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN Georges. **Falenas**. Tradução de Antonio Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto do Santos, Roi Pires Cabral e Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015c.

DIDI-HUBERMAN Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: A história da arte em tempos de fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Gestos de aire y de piedra. Sobre la materialidad de las imágenes**. Tradução de Melina Bálzac. México: Canta Mares, 2020a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem, evento, duração. Tradução de Franca Huchet. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 5, n. 9, p. 12-27, 1 jun. 2015b. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/251>. Acesso em: 04 set. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020b.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. A literatura como arquivo da ditadura. *In*: COELHO, Haydée Ribeiro e VIEIRA, Elisa Amorim (org.). **Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura**. Rio de Janeiro: Batel, 2018. pp. 153-167.

FRANCIS, Paulo. Clarice: impressões de uma mulher que lutou sozinha. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 43, 15/12/1977.

FRANCO, Fabiola. Mujer, historia e identidades en Hispanoamérica: *Doña Inés contra el olvido*, de Ana Teresa Torres. **Revista de Literatura Hispanoamericana**, [S. l.], n. 35, p. 63-73, 1997.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.) **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Bomtempo, 2010. p. 177-186.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: Editora Brasilense, 1993.

GARMENDIA, Julio. **La tienda de muñecos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2008.

GARRAMUÑO, Florência. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOMES, Miguel. Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXXVI, n. 232-233, p.821-836, July-Dec., 2010.

GOMES, Miguel. Subjetividad y compromiso en la prosa argumentativa de Ana Teresa Torres. **INTI: Revista de literatura hispânica**, [S. l.], n. 87, Apr. 2018. Disponível em: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol11/iss87/4>. Acesso em: 20 out. 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje – ANPOCS**, São Paulo, p. 223-244, 1984. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod\\_resource/content/1/06%20-%20GONZALEZ%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo\\_e\\_Sexismo\\_na\\_Cultura\\_Brasileira%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALEZ%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf). Acesso em: 12 fev. 2020.

GUIMARÃES, Cao. **Gambiarras. 2009**. Série fotográfica (work in progress). 127 fotografias. Dimensões variadas.

GUMBRETCH, Hans. **A produção da presença. O que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2010.

HALBAWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Pablo: Edições Vértice, 1990.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras 1995.

JAMESON, Frederic. **Brecht e a questão do método**. Tradução de Maria Silvia Betti. São Paulo: Cosac & Naif, 2013

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Bomtempo, 2010. p. 123-133.

KLINGER, Diana Irene. **Escrita de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 205 f. 2006. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KOZAK, Gisela. Ana Teresa Torres: Testigo hasta el final. **INTI: Revista de literatura hispânica**, [S. l.], n. 87, abr. 2018. Disponível em: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol11/iss87/2>. Acesso em: 20 out. 2020.

KOZAK, Gisela. De Eisenstein a Fassbinder, de la revolución a la desesperación: *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, de Ana Teresa Torres. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. VI, n. 23, p. 77-89, 2006.

KOZAK, Gisela. *Malena de cinco mundos*, de Ana Teresa Torres: De mundos, mujeres y representación y del no caer en ciertas tentaciones. **Revista de investigaciones Literarias y Culturales**, Caracas, p. 275-295, agosto 2002/ jun. 2003.

LADDAGA, Reinaldo. Espectáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latinoamericana en las últimas dos décadas. **Comunicación & política**, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 159-178, 2006.

LAGNADO, Lisette. **O malabarista e a gambiarra**. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>>. Acesso em: 14 fev. 2018.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. [S. l.: s. n.], 2006.

LEÓN, Adriano Gonzalez. **País portátil**. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.

LIMA, Patrícia Ferreira Alexandre de Servidão e superação: um estudo acerca da presença da empregada doméstica na obra de Clarice Lispector. **Fólio - Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 12, n. 2, 2021. DOI: 10.22481/folio.v12i2.7439. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/7439>. Acesso em: 6 set. 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania e estado de exceção**. Tradução de Renata Santinni. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MENESES, Guillermo. **El falso cuaderno de Narciso Espejo**. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello, 1993. Obras completas, tomo II.

MENTON, Sigmund. **La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.



MONIZ, Naomi Hoki. **As viagens de Nélide, a escritora**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. Tradução de Horácio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

NASCIMENTO, Lilian Soier. Imigrantes: identidades em transito. *In*: VAZ, Artur Emílio Alarcon; BAUMGARTEM, Carlos Alexandre; CURY, Maria Zilda Ferreira. (org.) **Literatura e imigração: sonhos em movimento**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG - POS-LIT; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2006. p. 51-63.

NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, n. 10, jul./dez. 1993.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Gambiarra e experimentalismo sonoro**. 155 f. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2014. DOI 10.11606/T.27.2014.tde-30102014-153449

OLIVIERI-GODET, R.; GARCIA, M. Apresentação. literatura e ditadura. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 60, p. 1–5, 2020. DOI: 10.1590/2316-4018600. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30752>. Acesso em: 20 maio 2021.

PACHECO, Carlos. Ficción y realidad en esa otra escritura: o formas alternativas de narrar la historia. *In*: RIVAS, Luz Marina (coord.). **La historia en la mirada: La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil**. Guayana: Universidad Nacional Experimental de Guayana, 1996. p. 117- 141.

PARRA, Teresa de la. **Ifigenia: diário de uma jovem que escreveu porque estava entediada**. Tradução: Tamara Sender. São Paulo: Carambaia, 2016.

PARRA, Teresa de la. **Obras. Narrativa, ensayo, cartas**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PEREIRA, José. Los Dioramas de Le Corbusier. **Cuadernos de proyectos arquitectonicos**, [S. l.], n. 4, p. 81- 872013. Disponível em: [http://polired.upm.es/index.php/proyectos\\_arquitectonicos/article/view/2010/2050](http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/article/view/2010/2050).

PINARD. *Quer saber a história dessa capa?* 03 mar. 2020. Instagram: @pinard.livros. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B9SNamiDr-V/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B9SNamiDr-V/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 05 set. 2021.

- PIÑON, Nélica. **A camisa do marido**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- PIÑON, Nélica. **A casa da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 1972.
- PIÑON, Nélica. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- PIÑON, Nélica. **A força do destino**. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- PIÑON, Nélica. **A república dos sonhos**. Rio de Janeiro: Record, 1984
- PIÑON, Nélica. **A roda do vento**. São Paulo: Ática, 1998
- PIÑON, Nélica. **Aprendiz de Homero**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- PIÑON, Nélica. **Até amanhã outra vez**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- PIÑON, Nélica. **Coração andarilho**. Rio de Janeiro: Record, 2009
- PIÑON, Nélica. **Filhos de América**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- PIÑON, Nélica. **Fundador**. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- PIÑON, Nélica. **Guia mapa de Gabriel Arcanjo**. Rio de Janeiro: GDR, 1961.
- PIÑON, Nélica. **La seducción de la memoria**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PIÑON, Nélica. **Madeira feita cruz**. Rio de Janeiro: GDR, 1963.
- PIÑON, Nélica. **O calor das coisas**. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- PIÑON, Nélica. **O livro das horas**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- PIÑON, Nélica. **O pão de cada dia**. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- PIÑON, Nélica. **O presumível coração da América**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- PIÑON, Nélica. **Sala de armas**. Rio de Janeiro: Record, 1973.
- PIÑON, Nélica. **Tebas do meu coração**. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- PIÑON, Nélica. **Tempo das frutas**. Rio de Janeiro: Record, 1966.
- PIÑON, Nélica. **Um dia chegarei a Sagres**. Rio de Janeiro: Record, 2020
- PIÑON, Nélica. **Uma furtiva lágrima**. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- PIÑON, Nélica. **Vozes do deserto**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- QUINLAN, Susana. História revisitada: *A República dos sonhos*, de Nélica Piñon. **Revista Iberoamericana**, [S. l.], v. LXXVI, n. 230, p. 133-15, jan./mar. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit, FALÉ- UFMG, 2002.

RAVETTI, Graciela. Gênero y performance na narrativa latino-americana contemporânea de mulheres. *In*: DUARTE, Constância Lima; RAVETTI, Graciela; ALEXANDRE, RONCADOR, Sônia. **A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

Marcos (org.) **Gênero e representação em literatura de língua românica: ensaios**. Belo Horizonte: POSLIT UFMG, 2001. p. 31-38.

RAVETTI, Graciela. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RAVETTI, Graciela. O corpo na letra. Transgênero performático. *In*: CARREIRA, André Luís Antunes N. *et al.* **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2003.

RAVETTI, Graciela. Performance biopolítica: memórias carcerárias *In*: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando; RAVETTI, Graciela *et al.* (org.) **Mediações performáticas latino-americanas II**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p. 79- 97.

RIBEIRO, Djamila. **O que é o lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François Campinas: UNICAMP, 2007.

RICŒUR, Paul. **Tiempo y Narración**. Tradução de Agustín Neira. México: Siglo Veintiuno, 1987. **Tomos I, II y III**

RIVAS, Luz Marina (coord.). **La historia en la mirada: La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil**. Guayana: Universidad Nacional Experimental de Guayana, 1996.

RIVAS, Luz. *La escribana del viento: El presente en clave histórica* **INTI: Revista de literatura hispânica**, Providence, n. 87, Apr. 2018. Disponível em: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol11/iss87/>. Acesso em: 20 out. 2020.

RIVAS, Luz. **La novela intra-histórica**. Mérida, Venezuela: El otro El mismo, 2004.

ROCHA, Marília Librandi. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 19, n. 19, p. 131-148, 2014. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97228>. Acesso em: 28 mar. 2022.

ROCHA, Marília Librandi. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 179-202, dez. 2012. Disponível em: doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.21.2.179-202>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ROCHA, Marília Librandi. **Maranhão-Manhattan: ensaios sobre literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2009.

ROMERO, Gloria. En torno a *Vagas desapariciones*. In: RIVAS, Luz Marina (coord.). **La historia en la mirada: La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil**. Guayana: Universidad Nacional Experimental de Guayana, 1996. p. 160-171.

ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. **Revista Gambiarra**, Niterói, v. 1, n. 1, p.19-26, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gambiarra/article/view/29620>. Acesso em: 17 mar. 2021.

RUGENDAS, Johan. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

RUIZ, Patricia. La invención de una promesa: nostalgia colonial y jerarquía racial en: *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXXIX, n. 244-245, p.1103-1121, Julio-Dic. 2013.

SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Breve história do espaço na teoria da literatura. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 14, n. 19, p. 115-133, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1140>. Acesso em: 20 out. 2020.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 17, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.15.1.206-220>. Acesso em: 20 out. 2020.

SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Benjamin**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

SCHNEIDER, S. Ditadura militar e literatura “parajornalística”: desconstruindo relações. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 43, p. 111-132, 2014. DOI:10.1590/S2316-40182014000100007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9949>. Acesso em: 20 maio 2021.

SCHWARCZ, Lilian. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARCZ, Lilian; STARLING, Heloísa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEDLMAYER, Sabrina. **Jacuba é gambiarra/A Jacuba is a gambiarra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SEDLMAYER, Sabrina. Entre a forma e a finalidade, a gambiarra. **Revista Dobra. Pensar com artes**, Lisboa, v. 3, p. 1-14, 2019. <http://www.revistadobra.pt/dobra-mdash3.html>. Acesso em 17 mar. 2021.

SEDLMAYER, Sabrina. **Exemplos do precário, formas do provisório**. Curso ministrado no PÓS-LIT UFMG 2019 – 1. Programa disponível em: [https://poslit.letras.ufmg.br/arquivos/disciplinas/2019-1-LIT870\\_U.pdf](https://poslit.letras.ufmg.br/arquivos/disciplinas/2019-1-LIT870_U.pdf). Acesso em: 09 jun. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: A escritura da memória. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória, Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

SONTAG, Susan. **Contra la interpretación**. Tradução de Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Santillana, 2005.

STEPHAN, Beatriz. La resistencia de la memoria: Una escritura contra el poder del olvido. *In*: RIVAS, Luz Marina (coord.). **La historia en la mirada**: La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil. Guayana: Universidad Nacional Experimental de Guayana, 1996.

TAYLOR Diana. **O arquivo e o repertório**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Autêntica, UFMG, 2013.

TORRES, Ana Teresa. **A beneficio de inventario**. Caracas: Memórias de Altagracia, 2000.

TORRES, Ana Teresa. **Cuentos completos (1966-2001)**. Mérida: El otro, El mismo, 2002.

TORRES, Ana Teresa. **Diario en ruinas (1998-2017)**. Madrid: Alfa, 2018.

TORRES, Ana Teresa. **Diorama**. Caracas: Montoyeditor, 2021.

TORRES, Ana Teresa. **Doña Inés contra el olvido**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

TORRES, Ana Teresa. **El alma se hace de palabras**. Cinco ensayos sobre escritura y psicoanálisis. Caracas: Editorial Blanca Pantin, 2003. Col. Breves.

TORRES, Ana Teresa. **El amor como síntoma**. Caracas: Editorial Psicoanalítica, 1993.

TORRES, Ana Teresa. **El corazón del otro**. Caracas: Alfadil, 2005. Col. Alfa 7.

TORRES, Ana Teresa. **El exilio del tiempo**. Caracas: Monte Ávila Editores. 1990.

TORRES, Ana Teresa. **El oficio por dentro**. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres 2012. n. 8.

TORRES, Ana Teresa. **Elegir la neurosis**. Caracas: Editorial Psicoanalítica y Vadell Hnos, 1992.

TORRES, Ana Teresa. **Historias del continente oscuro**. Ensayos sobre la condición femenina. Caracas: Alfa, 2007. Biblioteca Ana Teresa Torres, n. 2.

TORRES, Ana Teresa. **La escribana del viento**. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres. 2013. n. 9.

TORRES, Ana Teresa. **La fascinación de la víctima**. Caracas: Alfa, 2008. Biblioteca Ana Teresa Torres, n. 3.

TORRES, Ana Teresa. **La favorita del señor**. Caracas: Editorial Blanca Pantin y Fondo Editorial La Nave Va, 2001.

TORRES, Ana Teresa. **La herencia de la tribu**. Del mito de la Independencia a la revolución Bolivariana. Caracas: Alfa, 2009. Biblioteca Ana Teresa Torres, n. 5

TORRES, Ana Teresa. **Los últimos espectadores del acorazado Potemkin**. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1999.

TORRES, Ana Teresa. **Lya Imber de Coronil**. Caracas: El Nacional y Fundación Bancaribe, 2010. Biblioteca Biográfica Venezolana, v. 120.

TORRES, Ana Teresa. **Malena de cinco mundos**. Washington, DC: Literal Books. 1997.

TORRES, Ana Teresa. **Me abrazó tan largamente**. En Dos romances. Mérida: El otro, El mismo, 2005. Col. Salvador Garmendia.

TORRES, Ana Teresa. **Nocturama**. Caracas: Alfa, 2006. Biblioteca Ana Teresa Torres, n. 1.

TORRES, Ana Teresa. **Territorios eróticos**. Caracas: Editorial Psicoanalítica, 1998.

TORRES, Ana Teresa. **Vagas desapariciones**. Caracas: Grijalbo, 1995.

TORRES, Ana Teresa. **Viaje al poscomunismo**. Caracas: Eclipsidra, 2020.

VECCHI, R.; DALCASTAGNÈ, R. Apresentação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 43, p. 11-12, 2014. DOI: 10.1590/S2316-40182014000100001. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9941>. Acesso em: 20 maio 2021.

VIVEROS, E. Perspectivismo y multiculturalismo en América latina. In: SURRALLÉS, A. y GARCIA, P (org.). **Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno**. Lima: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, 2004, p. 37-80.

WARBURG, Aby. **El atlas de Mnenosyne**. Tradução de Linda Baez Rubi. México: UNAM, 2012.

WEINHARDT, Marilene. Discurso romanesco e discurso de memórias: Leitura de *A república dos sonhos* e de *Coração andarilho*. **Letras de Hoje**, Curitiba, v. 55, n. 2, p. 160-168, 31 ago. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2020.2.36551>. Acesso em: 22 jul. 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ZANETTI, Susana. Memoria y memorial en: *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres. **Revista Iberoamericana**: Pittsburgh, v. LXXI, n. 210, p.189-201, jan./mar. 2005.

ZENHA Celeste. O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas. **Topoi**, Rio de Janeiro, p. 134-160, dez. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/yTJKg93t36KBQFFdwMs8VPC/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 04 set. 2021.

ZIRPOLI, Ilzia. **Dos textos que elas tecem: formas femininas de escrita contemporânea**. 218 f. 2012. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

ZOLIN, Lucia Osana. Representações interculturais de gênero no romance *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 40, p. 159-175, 20 dez. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2316-40182012000200011>. Acesso em: 08 set. 2021.

ZOLIN, Lucia. **Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A República dos sonhos de Nélide Piñon**. Maringá: Eduem, 2003.

## ANEXO

A imagem e a escuta como vias de escrita: uma entrevista Ana Teresa Torres

A entrevista que segue foi publicada, originalmente em espanhol, na revista *Casapais - La primera noción del exilio*, p. 203-211, 2021, Estación Pedrera, Uruguai. A tradução é minha.

O interesse de Ana Teresa Torres pela memória e pela história é evidente em alguns de seus ensaios, como “*El escritor em el siglo XXI*” e “*El escritor ante la realidad de política venezolana*”, ambos publicados no livro *A beneficio de inventario* (2002). Esse interesse se consolidou em seus primeiros romances históricos, *El exilio del tiempo*, (1992) e *Doña Ines contra el olvido* (1992), e também em seu ensaio *La herencia de la tribu* (2010). No mesmo livro, *A beneficio de inventario*, em outro ensaio intitulado “Ficções do despojo”, Ana Teresa nos explica que: “sofremos o despojo de que a existência transcorre frente a nós, mas tão rapidamente que não sabemos dela. Apenas nos toca, nos abandona”. Estar à escuta do mundo contemporâneo faz com que sintamos um constante despojo: daí o interesse pela memória.

A obra de Torres me faz pensar que as “ficções do despojo” têm uma marca discursiva-textual, a qual mostra como os narradores contemporâneos exploram outros meios e incorporam, nos seus textos, a imagem, a escuta, a cena. Ana Teresa Torres pensa esse abandono como um efeito do despojo, originado pelos mecanismos de representação do tempo das mídias e das redes, os quais têm substituído, de maneira significativa, o discurso histórico. Assim, o trabalho do romancista contemporâneo, segundo Torres, consiste em posicionar-se perante essa memória furada, erodida, despojada, para repensar a história, para reconstruí-la. Apesar da rapidez com que esses acontecimentos se apresentam, apesar das crueldades, apesar das catástrofes, é necessário “imaginar”. “Imaginar apesar de tudo”, como fala George Didi-Huberman. Ante essa memória em construção, submetida à incessante reverberação de informação, o romancista contemporâneo termina posicionando-se como uma testemunha que precisa expandir a palavra para que abarque a realidade que tenta mostrar. As perguntas que formulo, nesta entrevista, indagam sobre a expansão da palavra para outros territórios. As respostas de Ana Teresa são lúcidas e esclarecedoras, não só em relação a sua obra, mas também em relação ao fazer literário atual.



**J.A.** *Ana Teresa, o prêmio de contos de El Nacional pode ser considerado o início de sua carreira como escritora. A partir desse conto, “Retrato frente al mar”, Maria Fernanda Palacios, na introdução ao livro El oficio por dentro, comenta a relação da sua escrita com a imagem e, ao mesmo tempo, com a escuta, pelo exercício da psicanálise. Que importância têm tanto a imagem quanto o sentido da escuta na sua obra e no seu processo de criação?*

**A.T.T.** Com certeza, quando fui vencedora do prêmio de contos de *El Nacional*, em 1984, minha vida deu uma virada. Nos anos oitenta, era um concurso de muito prestígio e, para uma desconhecida, como era meu caso, uma grande oportunidade. Acho que, naquela época, quase todos os narradores queriam obtê-lo, e se se olha a lista dos vencedores, pode-se comprovar que nela aparece boa parte dos nomes da narrativa venezuelana. E falo que minha vida deu uma virada porque, na época, eu era uma mulher chegando aos 40 anos, com uma carreira profissional como psicóloga clínica e como uma psicanalista bastante especializada/carreira consolidada e reconhecida. Porém, o prêmio me fez compreender que, se eu queria seguir a minha vocação de escritora, o momento tinha chegado. E, progressivamente, fui abandonando a prática da psicanálise para trabalhar somente na escrita (trabalhando em tempo integral). Não são vocações contraditórias, nem uma foi substituída pela outra, são paralelas e ambas descobertas muito cedo, mas as duas exigem um tempo e dedicação que torna impossível, ou pelo menos o foi para mim, mantê-las ao mesmo tempo.

Em *El oficio por dentro*, precisamente, falei da imagem e da escuta como caminhos da escrita. “Quando escrevo, registro o escutado e isso tem sua origem em uma perversão que cultivo desde menina: escuto conversas alheias. Escuto o tom, o jeito como as pessoas falam as coisas no transcurso dos contatos e da rotina... Interessa-me o que dizem, mas sobretudo a maneira como o dizem. Na linguagem, delatamos a maneira de olhar o mundo, e ainda mais o mundo de cada um. Essa curiosidade infantil, cuja origem não tenho clara, é a semente do que depois se transformou em projetos de vida, em ofícios, até.

Escutar é o instrumento fundamental no ofício psicanalítico: privilegiar a escuta sobre qualquer outro método. Também citei ali o cinema, e de novo me refiro à infância: “Lembro uma vivência infantil inicial. Pensei, se me ocorreu, que eu gostaria que alguém fizesse um filme de tudo o que tinha acontecido na minha vida, desse modo, o saberia. Choquei-me com um obstáculo irreversível: se alguém fizesse um filme com todos os acontecimentos de minha vida (acho que tinha uns sete anos), o filme demora-

ria o mesmo tempo. Pensava em termos de tempo real e ignorava as possibilidades da condensação e das elipses”.

Uma vez que a palavra e a imagem são fundamentais para as minhas estratégias de invenção, devo escutar como fala a personagem, mas também vê-la na cena que se impõe e que, de algum modo, a define. Esse diálogo e essa cena são os requisitos que lhe dão passaporte de entrada nas minhas ficções. Por exemplo, no caso de *Doña Inés contra el olvido*, a personagem chamada Inés apareceu quando teve a imagem de uma idosa um pouco enlouquecida, revisando papéis velhos, à procura de um documento impossível de achar, e assim acho que poderia ilustrá-lo em todos meus romances. *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* inicia num bar, onde dois desconhecidos se encontram. Os vi com clareza sentados naquele local solitário, e, sem poder evitá-lo, viraram os narradores do romance. E também me aconteceu com personagens secundárias. Desse modo, entre a palavra e a imagem está toda a aposta.

**J.A.** *Em La escribana del viento há um acontecimento que é contado como uma peça de teatro, a tortura de Beatriz, e também Doña Inés contra el olvido parece um grande monólogo. Como é a sua relação com o teatro? Quanto de dramaturgo tem que ter um romancista e quanto de cineasta?*

**A.T.T.** Quando era muito nova, eu gostava muito e lia muitas obras de teatro. Com o tempo, isso foi adquirindo um lugar secundário nos meus gostos, o que não quer dizer que não desfrute uma boa representação dramática. O que não fiz mais, isso sim, foi lê-la. A cena da tortura de Beatriz foi escrita como uma cena teatral, sem dúvida, talvez por algo da minha aflição no interesse por trabalhar os diálogos nos romances. Acho que um romancista deveria se beneficiar da tensão, o *momentum* que produz a cena dramática, e da visão móvel do cinema.

**J.A.** *Quando se pensa a literatura das ditaduras, de testemunho, das catástrofes, é comum argumentar que a representação entra em crise e também é comum debater sobre a impossibilidade de representar a barbárie. La escribana del viento conta simultaneamente a história do século XVII e a história do século XXI. Essa estratégia tem algo a ver com a ideia sobre a crise para representar a barbárie? Georges Didi-Huberman explica que é necessário imaginar o inimaginável, que é necessário imaginar, apesar de tudo, e diz isso em relação a Auschwitz. Em La escribana del viento, achamos descrições muito explícitas de lugares de tortura, e de atos de tortura que não vemos explicitamente em seus textos de autoficção, como em Diario en ruinas (1998-2017) ou em Viaje al poscomunismo. Parece que, às vezes, é verdadeiro aquilo das crises da representação, mas outras vezes é necessário imaginar, apesar de tudo. Em seu processo de*

*escrita, o que acha que condiciona um ou outro? O que a leva a imaginar, apesar de tudo? Tem chegado a essa impossibilidade de representar a barbárie?*

**A.T.T** Não estou muito familiarizada com o conceito da representação. A única coisa que posso pensar acerca disso é que a aparição do relato e do poema, para nos explicarmos a nós mesmos, é tão antiga como a Bíblia, ou até mais, e nesse sentido as estratégias da escrita têm encontrado, de alguma forma, seu esgotamento. A imagem, particularmente cinematográfica, é bastante mais recente na história da cultura e tem ainda novos caminhos por explorar. Agora, para decidir se a barbárie pode ou não ser representada, teríamos primeiro que definir o que é representar. Segundo a frase do pensador, cujo nome não me lembro com exatidão neste momento, depois de Auschwitz não se poderia escrever poesia. Vendo hoje, essa afirmação é isso, é somente uma frase. O caso é que a barbárie se faz presente na humanidade desde o princípio e não deixa de estar presente. Então, inclino-me a pensar, não sei se ingenuamente, que a história da humanidade mostra avanços nesse sentido, mas bárbaros temos sido sempre, e a literatura e a arte têm sido os meios de representação mais importantes, eficazes, quiçá na atualidade, menos atrativos da cultura de massas, mas estamos falando de representação e não de informação e transmissão de conhecimento.

Refiro-me às perguntas acerca de alguns de meus livros. Em *La escribana del viento* (2013) fiz uma aposta bastante alta. A minha intenção era retomar uma história familiar dos inícios da Venezuela, do século XVII, e mostrar como muitas das situações repetiam-se na Venezuela contemporânea. Não uma repetição num sentido mecânico de se voltar sobre o mesmo, mas de releitura das possibilidades do poder para exercer-se barbaramente, quero dizer, à força. Não achei um problema de *representá-la*, mas enfrentava o problema de *relatá-la*, que é sempre um desafio do romancista: como relatar algo que já é conhecido? O narrador não cria novas realidades, eu acho, mas procura novos modos de relatá-las, e somente alguns escritores geniais conseguem esses modos novos. Os demais nos conformamos com fazê-lo o melhor possível.

No caso de *La escribana...* fiz uma breve pesquisa bibliográfica acerca dos métodos de tortura da Inquisição, que são os que eram empregados nos julgamentos eclesiásticos, porque queria fazer uma representação realista e, também, ajustada à informação histórica. Em outros livros, achei desnecessário. Como se torturava no stalinismo é um tema muito conhecido, sobretudo pela representação cinematográfica, assim que

qualquer descrição teria sido redundante; e, em relação às situações de tortura, na Venezuela atual, lamentavelmente, temos registros suficientes.

**A.J.** *A propósito de Noturama e Diorama, o gênero ficção distópica se enquadra na “crises da representação” ou na ideia de “imaginar apesar de tudo”?*

**A.T.T.** Eu acho que a distopia é uma maneira de imaginar, cada vez mais presente na literatura e no cinema, que vem desde os clássicos (Kafka, Zamyatin, Huxley, Orwell) até os mais recentes (Atwood, P. D. James, Mc. Carthy, Sorokin), para não falar das centenas de filmes e seriados em clave distópica. O que percebo como uma diferença, nas distopias mais recentes, incluídas meus romances citados, é a tendência de enquadrá-las no presente, e não no futuro; são histórias que acontecem num mundo paralelo e representam uma realidade que acontece ao mesmo tempo que outras, quero dizer, mundos alternativos e coexistentes. O trabalho, aqui, parece-me, é imaginar realidades que estão ali, porém obscurecidas por outras. Por exemplo, no caso de *Noturama*, muitos dos episódios que transcorrem no relato estão diretamente inspiradas em matérias dos jornais, quero dizer, tomadas do presente imediato e relatadas como se fossem cenas imaginárias. Poderia falar a mesma coisa de *Diorama*, embora nesse romance os episódios provenham de outras fontes, como as experiências de quem as relata pessoalmente nas redes sociais, incluindo minha própria visão do espaço urbano da Venezuela de hoje.

**J.A.** *Em Viaje al poscomunismo se reflete sobre os lugares de memória que teriam que ser construídos na Venezuela: esses lugares de memória agora são espaços para a tortura. No Chile, por exemplo, tem um museu e a comissão da verdade foi instaurada nos anos 90. No Brasil, pelo contrário, a ditadura militar acabou em 1985 e foi somente em 2011, que surgiu a comissão da verdade. É um tema que traz à tona a lei de anistia. Em Viaje al poscomunismo, você afirma que a construção desses memoriais não acontecerá, sugere que esses espaços devem ser lugares de memória, mas está convencida de que isso não vai acontecer. Acha que a literatura substituirá esses lugares de memória? Crê que a literatura destes anos pode constituir-se não como um “lugar de memória”, mas como um “espaço de recordação”?*

**A.T.T.** Falo que na Venezuela não se conformarão esses lugares de memória por uma sorte de pessimismo no que concerne à dificuldade em superar a tendência a negar o acontecido e a encobri-lo, mas é óbvio que não o sei, nem posso fazer uma profecia. Tomara que eu esteja equivocada quando falo que não se construirão esses memoriais, porque são fundamentais para que a memória da história permaneça no imaginário cole-

tivo. Porém, a literatura é, obviamente, um local de recordação que está presente. O romance, o conto e a crônica abundam nesses temas, porque escrever é um ato individual e não enfrenta as mesmas dificuldades e contradições que as de construir ou designar lugares físicos da memória, mas essa recordação escrita, insisto, já existe, e também começa a ser vista nos filmes.

**J.A.** *Ana Teresa, os momentos de crises oferecem aos escritores materiais para a criação. A literatura venezuelana tem propiciado um interesse internacional nos últimos anos. Você acha que existe algum aspecto vazio no qual o panorama literário atual deva começar a ser pensado com mais ênfase, alguma temática que estes tempos hiper globalizados tenha feito surgir, tomando força, e que na Venezuela esteja ficando silenciado por manter o foco na crise? Nos países como Brasil, Colômbia e Peru existe a literatura negra ou afro; em muitos desses lugares está se produzindo literatura LGBTQIA+ e indígena. Em vários de seus romances você traz algumas situações e personagens que dialogam com estas propostas. Em Doña Inés... remete a um dos assentamentos negros na Venezuela, em La escribana... uma escravizada tem voz própria e é uma personagem importante do enredo. Em Vagas desapariciones temos um personagem homossexual.*

**A.T.T.** Quando acontecem situações como a venezuelana, que mais que uma crise passageira é definida como uma catástrofe humanitária complexa, com mais de seis milhões de venezuelanos morando em outros países, é inevitável que seja isso o substrato da criação literária, especialmente nas gerações mais novas, como podemos ver facilmente, lendo seus contos e suas crônicas. É muito possível que outros temas fiquem de fora da representação por agora, e o considero inevitável. Embora a representação das minorias, que é a tendência atual, tenha estado sempre presente nas minhas ficções, as que você aponta aqui, mas estão presentes também em outros romances, como a temática da mulher em *Malena de cinco mundos* e *La favorita del Señor*, a presença migratória (em quase todas), a marginalidade (“*El vestido santo*”, conto) e outras. Certamente, não acho que isso me foi muito reconhecido. Minha escrita se dirige a um universo narrativo diverso, complexo, no qual as pessoas são muito distintas entre si, mas não o escrevi dessa maneira por considerá-lo politicamente correto, mas porque considero que o mundo é assim.