

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado
Área de Concentração – Literatura Comparada



Dissertação

O narrador de memórias e a (des)construção do passado histórico em “A fantástica vida breve de Oscar Wao”, de Junot Díaz, e “Mês de cães danados”, de Moacyr Scliar

Tanane Caetano Maçans

Pelotas-RS, 2018

Tanane Caetano Maçans

O narrador de memórias e a (des)construção do passado histórico em “A fantástica vida breve de Oscar Wao”, de Junot Díaz, e “Mês de cães danados”, de Moacyr Scliar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada, do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Cláudia Lorena Vouto da Fonseca

Pelotas-RS, 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M111n Maçans, Tanane Caetano

O narrador de memórias e a (des)construção do passado histórico em "A fantástica vida breve de Oscar Wao", de Junot Díaz, e "Mês de cães danados", de Moacyr Scliar / Tanane Caetano Maçans ; Cláudia Lorena Vouto da Fonseca, orientadora. — Pelotas, 2018.

95 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Memória. 2. Narrativa. 3. Literatura. 4. História. I. Fonseca, Cláudia Lorena Vouto da, orient. II. Título.

CDD : 809

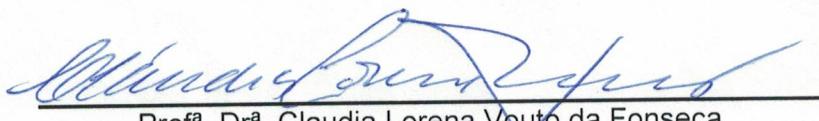
Tanane Caetano Maçans

O narrador de memórias e a (des)construção do passado histórico em “A fantástica vida breve de Oscar Wao”, de Junot Díaz e “Mês de cães danados”, de Moacyr Scliar

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

31 de agosto de 2018

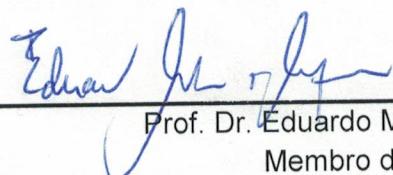
Banca examinadora:



Profª. Drª. Claudia Lorena Voutó da Fonseca

Orientadora/Presidente da Banca

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques

Membro da Banca

Doutor em Letras pela The University of Queensland - Austrália



Profª. Drª. Miriam Denise Kelm

Membro da Banca

Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

Toda a minha gratidão, primeiramente, a Deus. Obrigada por mais essa conquista em minha vida.

À minha mãe e ao meu pai, pelo amor e ternura. Suas lições não estão em livros e, por isso mesmo, não serão jamais esquecidas.

Ao meu irmão, Tainan, por todo o amor incondicional que sempre me dedica.

Ao meu amor, Ramon, por absolutamente tudo. Perdão pelas muitas horas roubadas do teu convívio e obrigada pela compreensão e pelo companheirismo.

Ao meu querido primo Carlos, pelo apoio logístico, sobretudo, no primeiro ano de Mestrado, que me acolheu em sua casa.

Aos meus parceiros de profissão, Rafael e Ariane, por me incentivarem e compartilharem seus conhecimentos. O apoio de vocês será sempre lembrado.

À Cláudia, minha orientadora, que me acompanhou em todo esse percurso, que foi minha mestre e amiga. Obrigada, Claudinha!

Aos Professores: Dr. Eduardo Marks de Marques – UFPel – e Dra. Miriam Denise Kelm - Unipampa, por aceitarem o convite de compartilhar conosco desse trabalho e por suas valiosas observações e contribuições.

Aos meus colegas de Mestrado, pelo convívio e solidariedade entre nós.

Aos colegas de trabalho, com os quais compartilhei as aflições e as pequenas conquistas de cada etapa. Em especial, aos que possibilitaram que o meu objetivo fosse cumprido.

A todos aqueles que, de perto ou de longe, num passado longínquo ou recente, embora não citados, contribuíram para este feito, emanando boas energias, alegrando-se com as minhas vitórias. A todos, sem exceção, professores de ontem, de hoje e de sempre, obrigada!

“La véritable Histoire, aujourd’hui comme hier, ne s’écrit pas chez les historien mais chez les écrivains.” [A verdadeira História, hoje como ontem, não se escreve pelos historiadores, mas pelos escritores.]

*(Pierre Barbéris, *Prélude à l’Utopie*, 1991).*

Resumo

MAÇANS, Tanane Caetano. **O narrador de memórias e a (des)construção do passado histórico em “A fantástica vida breve de Oscar Wao”, de Junot Díaz, e “Mês de cães danados”, de Moacyr Scliar.** 2018. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

O presente estudo tem por objetivo discutir acerca dos discursos da memória, que se constituem nos interdiscursos entre literatura e história, a partir da leitura das obras ficcionais *A fantástica vida breve de Oscar Wao* (2007), de Junot Díaz, e *Mês de cães danados – Uma aventura nos tempos da Legalidade* (1961) – (1977), de Moacyr Scliar, que possuem como base eventos históricos determinados e personagens que vivem neste mesmo contexto. Tenciona-se, a partir dessa leitura, considerando o referencial teórico pertinente, perpassar pelos caminhos da memória, que se intercruzam em materialidade discursiva. Para tanto, realiza-se um diálogo com alguns teóricos que discorreram sobre o assunto, sobretudo, na pós-modernidade. Tendo como premissa, principalmente, os conceitos de metaficação historiográfica, memória coletiva e ex-cêntricos, procura-se evidenciar nas narrativas uma literatura que se destaca à medida que (des)constrói os momentos históricos de maneira crítica e reflexiva.

Palavras-chave: memória; narrativa, literatura; história.

Abstract

MAÇANS, Tanane Caetano. **The narrator of memories and the (de)construction of the historical past in “The brief wondrous life of Oscar Wao”, by Junot Díaz, and “Mês de cães danados”, by Moacyr Scliar.** 2018. 95f. Dissertation (Master Degree in Letras. Concentration Area: Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

This paper aims to discuss about the speeches of the memory, that are constituted in the interdiscourses between literature and history, from a reading of the fictional books *The brief wondrous life of Oscar Wao*, by Junot Díaz, and *Mês de cães danados – Uma aventura nos tempos da Legalidade (1961) – (1977)*, by Moacyr Scliar, that have historical events and characters who live in this context as basis. From this reading, considered the relevant theoretical as reference, it is intended discuss about the ways of the memory, that cross-link whit the literary speech. For this, we realize a dialogue with some theoretical that discuss about these issues, mainly, in the postmodern context. Using, manly, concepts of historiographical metafiction, collective memory and ex-centric, this dissertation intends to evidence in this narratives, a literature that stand out as long as (de)construct the historical moments in a critical and reflexive form.

Key-words: memory; narrative; literature; history.

Sumário

1	Introdução	9
2	Os Discursos da Memória	14
2.1	A narrativa memorialística	14
2.2	A Memória	22
2.3	Literatura e História: as relações entre o discurso histórico e o discurso literário	30
3	O narrador de memórias e a (des)construção do passado histórico em <i>A fantástica vida breve de Oscar Wao</i> , de Junot Díaz	48
3.1	Entre a Memória e a História: uma fantástica narrativa de Junot Díaz ..	48
3.2	O ato de narrar: o emudecimento	56
4	O narrador de memórias e a (des)construção do passado histórico em <i>Mês de cães danados – Uma aventura nos tempos da Legalidade (1961)</i> , de Moacyr Scliar	63
4.1	A proposta romanesca de Scliar: a Literatura e a História nos tempos da Legalidade	63
5	Os discursos da memória: usos e abusos	72
5.1	<i>Metaficação Historiográfica</i> : entre a ficção e a memória	72
5.2	A voz dos ex-cêntricos: as memórias narradas por um professor de escrita criativa e um contador de causos	79
6	Considerações Finais	86
	Referências	89

1 Introdução

Discorrer sobre o discurso e a memória a partir de um determinado viés implica reconhecer as diversas áreas e os muitos autores que se debruçaram sobre esse tema, tendo em vista as demandas de conhecimento da sociedade. No que diz respeito às características desses dois campos citados, podemos verificar que, em seus limiares, a ficção e a história se entrecruzam, uma vez que sempre foram áreas cujos pontos de encontro são muitos, principalmente, por terem como base comum a estrutura narrativa.

Entretanto, não nos cabe aqui delimitar qualquer um desses campos ou, até mesmo, uma discussão na seara da Teoria Literária, procurando distinguir estas áreas do conhecimento, uma vez que tal pleito poderia não ser objetivamente atingido. Da mesma forma, não nos cabe balizar as fronteiras entre formas ficcionais e não ficcionais, pois seria pouco provável alcançarmos uma demarcação, principalmente, quando se envolvem fatos e personagens reais que passam a atuar em narrativas ficcionais. Independentemente de serem baseadas em fato ou em ficção, passa a ser fundamental considerar que se trata de um produto da memória, individual ou coletiva, que um sujeito retoma para (re)contá-la.

Nessa perspectiva, nosso interesse neste trabalho é discorrer e analisar como os discursos da memória constituem-se nos interdiscursos entre literatura e história, a partir da ficção literária calcada em eventos históricos singulares e personagens que vivem neste determinado contexto¹. Tentar uma aproximação entre essas formas distintas de representação simbólica pode ser um modo de compreender como determinadas estratégias da linguagem, características do discurso narrativo e, consequentemente, dos discursos da memória, não apenas correspondem às diferentes perspectivas da história, mas, sobretudo, constituem essas mesmas perspectivas.

A pesquisa que ora se propõe emergiu das leituras e discussões fomentadas durante as disciplinas de *Literaturas e Histórias*, ministrada pelo Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques, e *Literatura e Memória*, ministrada pelo Prof. Dr. Helano Jader Ribeiro, vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade

¹ As obras que serão analisadas referem-se a períodos históricos específicos, a serem posteriormente identificados e explorados no decorrer da Dissertação.

Federal de Pelotas, área de concentração em Literatura Comparada. Durante as aulas, foi possível verificar as aproximações possíveis entre literatura e história, pelo viés da narrativa memorialística, como formas escritas de preservação e realização do passado, ao mesmo tempo em que se percebe a própria desconstrução do discurso histórico, a partir do qual é possível identificar outras perspectivas, outros discursos, que emergem e se tornam igualmente válidos na (re)construção dos discursos da memória de uma sociedade.

Justifica-se, ainda, tal pesquisa teórica, pela importância desses discursos em suas particularidades, destacando-se sua influência na literatura contemporânea, tanto pela diversidade e quantidade de textos produzidos, como pelo crescente interesse despertado em mais de uma geração de investigadores e em diferentes contextos. Além disso, este estudo legitima-se como forma de contribuição para reflexões de cunho teórico acerca do passado em sociedade, proporcionando uma maior exploração do assunto, tendo em vista que rememorar é muito mais do que lembrar no presente algum evento do passado, esse processo, na verdade, acaba por tornar-se um instrumento para reavaliações, revisões e autoconhecimento, ou seja, trazer o passado no presente torna-se um ato de reflexão crítica, que poderá interferir diretamente nos rumos do futuro.

Assim, pretende-se através deste estudo, considerando o referencial teórico pertinente, perpassar pelos caminhos da memória, que se intercruzam em materialidade discursiva, por meio de narrativas literárias ficcionais.

Para tanto, utilizaremos as obras: *A fantástica vida breve de Oscar Wao* (2007), de Junot Díaz, e *Mês de cães danados – Uma aventura nos tempos da Legalidade* (1961) – (1977), de Moacyr Scliar, uma vez que as mesmas parecem ser formas narrativas memorialísticas constituídas nas fronteiras entre o fato histórico e a prosa de ficção, a fim de fomentar a discussão sobre essa forma de reescrita da história, que muito embora ficcional, evidencia, sob uma nova perspectiva, as marcas, lembranças e memórias de uma época/nação.

Verificaremos, ao longo desse estudo, que apesar de ambos os discursos estarem marcados pelo saber dos acontecimentos que constituíram o passado das personagens, os narradores adotam diferentes modos e propósitos de narrar suas lembranças, bem como as de um coletivo. É possível perceber, ainda, indivíduos não apenas como produtores de enunciados, mas detentores de memórias, uma vez

que podemos compreendê-los como verdadeiros fabuladores, contadores de estórias, que contribuem para a constituição de um novo discurso.

Sob esta perspectiva, pretende-se refletir, na tessitura das narrativas literárias, sobre a construção dos discursos da memória na ficção, bem como a relação entre ambos, a partir de obras contemporâneas – publicadas nos últimos cinquenta anos –, considerando, também, seus contextos de produção.

Quanto à metodologia a ser utilizada, destacam-se os atuais estudos em Literatura Comparada, que têm constituído terreno fértil para os pesquisadores. Nos estudos interdisciplinares por ela propostos e propiciados, surge um lugar privilegiado para as discussões acerca das possíveis relações entre literatura, história e ficção. Dessa forma, pretende-se realizar uma abordagem crítico-reflexiva, pelo viés da Literatura Comparada, acerca do referencial teórico inerente ao objeto central dessa dissertação: os discursos da memória.

Constituindo-se como principal base desta pesquisa, a abordagem de referenciais de cunho bibliográfico, pretende-se buscar suporte, principalmente, nas teorias postuladas por Maurice Halbwachs, Linda Hutcheon, Paul Ricoeur e Hayden White. Entretanto, serão consideradas, também, as contribuições de teóricos como Marilene Weinhardt, Walter Benjamin, Beatriz Sarlo, Jeanne Marie Gagnébin, entre outros, com especial atenção na análise de textos dos autores Junot Díaz e Moacyr Scliar, diferenciando-os e aproximando-os, a fim de apontar as características que os identificam dentro dos discursos da memória.

O presente estudo será divido em capítulos que percorrerão desde o aporte teórico à análise e comparação das obras ficcionais citadas, com a finalidade de buscar pontos de convergência e divergência acerca das reflexões críticas, no que concerne aos estudos do passado.

Tal investigação se valida tendo em vista a definição apresentada por Claude Pichois e Jean-Jaques Rousseau, na qual:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de liames de analogia, de parentesco e de influências, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então, os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou várias culturas,

participando da mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (apud SANDRA NITRINI, 2000, p.30)

Da mesma forma, Tânia Franco Carvalhal (1991), em *Literatura Comparada: A Estratégia Interdisciplinar*, discorre longamente sobre a evolução da disciplina, que permitiu a transposição das fronteiras nacionais, possibilitando que a metodologia abrangesse tantos outros campos do conhecimento humano. Para ela, essa ampliação de atuação permite que a mesma deixe de exercer uma função interna, convertendo-se “em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas” (CARVALHAL, 1991, p. 9), possibilitando, ainda, as aproximações dos diferentes campos que compreendem o domínio dessa área e da necessidade que surge em relacioná-las para a compreensão dos fenômenos, ou seja, da ampliação dos domínios comparativistas para outras fronteiras:

Este novo modo de entendimento acentua, então, um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza “mediadora”, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move “entre” dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter “interdisciplinar.” (CARVALHAL, 1991, p. 10)

Neste contexto, a partir das considerações do teórico Weisstein (1988), muito embora a autora aborde e advirta que o comparatista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e outro terreno com igual eficácia, a dupla especialização proporciona o enriquecimento metodológico, dos contrastes, das analogias, que tornam possíveis essas relações, permitindo leituras muito mais ricas e esclarecedoras. (apud CARVALHAL, 1991, p. 12) A autora ratifica que a Literatura Comparada está voltada não apenas para as investigações inter-literárias, mas também privilegia confrontos que digam mais sobre os procedimentos textuais, como é o caso, por exemplo, das comparações da literatura e dos escritos históricos, pois é possível verificar, em ambos, esquemas narrativos semelhantes e semelhantes esquemas de compreensão:

Vista assim, é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar

os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não. (CARVALHAL, 1991, p. 13)

Assim, considera-se como válida a proposta de um estudo comparativo e o fato desta pesquisa constituir-se a partir de uma abordagem crítico-reflexiva, acerca do referencial teórico e bibliográfico pertinente ao tema central.

2 Os Discursos da Memória

2.1 A narrativa memorialística

Para Gerárd Genette, em seu texto *Fronteiras da Narrativa* (2011), uma visão simplificada da narrativa seria “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem [...]” (GENETTE, 2011, p. 265). Nessa perspectiva, podemos avançar e entender a narrativa como um recorte da experiência humana, uma vez que substitui a experiência direta do sujeito e a transforma em comunicação, à medida que conta algo a outro, algo que experienciou, algo que lhe contaram, algo que imaginou.

De acordo com Muniz Sodré (1988), a narrativa se constitui como sendo

o discurso capaz de evocar, através da sucessão de fatos, um mundo dado como real ou imaginário situado num tempo e num espaço determinado. Na narrativa distingue-se a narração (construção verbal ou visual que fala do mundo) da diegese (mundo narrado, ou seja, ações, personagens, tempos). Como uma imagem, a narrativa põe-se diante de nossos olhos, nos apresenta um mundo. (SODRÉ, 1988, p. 75)

Jens Brockmeier e Rom Harré (2003), também discorrem sobre a questão e afirmam que:

Em seu sentido mais corrente e geral, a narrativa é o nome para um conjunto de estruturas linguísticas e psicológicas transmitidas cultural e historicamente, delimitadas pelo nível de domínio de cada indivíduo e pela combinação de técnicas sócio comunicativas e habilidades linguísticas (...) e, de forma não menos importante, por características pessoais como curiosidade, paixão e por vezes, obsessão. (BROCKMEIER; HARRÉ, 2003, p. 526)

A capacidade de narrar é inerente ao homem, uma vez que estamos frequentemente narrando acontecimentos ou contando eventos de nossa vida, momentos de que participamos, assistimos ou sobre os quais ouvimos falar. Assim, uma narrativa representa uma sequência de acontecimentos interligados, que são transmitidos pelo narrador no compor de uma história. Quem narra, “escolhe o

momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito" (PELLEGRINI, 2003, p. 64).

Segundo o teórico francês Roland Barthes, em sua obra *A aventura semiológica* (1987),

A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida. (BARTHES, 1987, p. 103-104)

Complementando o pensamento de Barthes, o linguista francês Patrick Charaudeau, em *Linguagem e discurso* (2009), entende que a narrativa é uma atividade posterior à existência de uma realidade que se apresenta necessariamente como passada (mesmo quando é pura invenção) e, ao mesmo tempo, essa atividade tem a propriedade de fazer surgir, em seu conjunto, um universo, o universo contado, que predomina sobre a outra realidade, a qual passa a existir somente através desse universo (CHARAUDEAU, 2009, p.154).

As histórias são parte rotineira de nossa vivência, sejam aquelas contadas por um vizinho ou o enredo de um livro. Estas, são relatos da experiência do ser humano, expressam seu conhecimento e contribuem para o enriquecimento das memórias de um povo. Não obstante, estas memórias, enquanto narrativas, podem ser entendidas não apenas como manifestações simbólicas de formas ideológicas, mas, por um viés poético, como uma produção de significados e produções de signos mediados pela necessidade do ato de narrar o seu próprio universo, suas recordações, suas lembranças. O ato de rememorar é um meio para compreender o mundo e dotar a experiência de sentido.

Pierre Nora (1996), em sua obra sobre os lugares da memória, reconhece uma característica que identifica as sociedades que experimentam padrões de mudanças céleres: "o medo de que tudo está na iminência de desaparecer acompanhado com a ansiedade sobre o significado preciso do presente e a incerteza sobre o futuro, investe até a mais humilde testemunha, o mais modesto

vestígio, com a dignidade de ser potencialmente memorável" (NORA, apud CASADEI, 2010, p. 8). Assim, para o autor, "a resultante obrigação de lembrar faz de todo homem o seu próprio historiador" (NORA, apud CASADEI, 2010, p. 10). Podemos inferir que o teórico faz alusão ao grande número de narrativas que se propõem a (re)contar o passado, das quais emergem os diferentes e diversos grupos sociais, posicionando os sujeitos diante da necessidade do rememorar, que o instiga a todo o tempo, como uma ordem: lembre-se.

Pensando a partir da produção literária, a seleção dessas experiências e a forma como se narra é parte do trabalho do autor/narrador, ao passo que a história desponta como uma realidade verossímil. Neste viés, a escrita é o produto de uma atividade essencial que transforma o passado, reorganizando-o no tempo e criando sua representação. É necessário ainda reconhecer que uma narrativa pode ser escrita ou contada de várias formas; o que determina o enredo é o ponto de vista de que se parte. Portanto, é justamente devido a estes vários pontos de vista e formas de narrar as memórias, que a história, enquanto ciência e campo acadêmico, tem sido revista, revisitada e modificada, a partir do presente e de novas problemáticas que surgem.

Costa & Gondar (2000) entendem que a memória "não é apenas um conjunto de imagens fixas que devemos compreender ou transmitir, mas algo que retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado" (COSTA & GONDAR, 2000, p. 9). A memória, premissa da narrativa memorialística, traz à tona estes outros olhares, as novas reflexões. Nessa perspectiva, é técnica que, segundo Milton Hermes Rodrigues, transforma-se em "experiência vivida e revivida no território da temporalidade, onde se apresenta principalmente como discurso de retrospecção. Esse discurso, que podemos chamar de memorial, ou de memorialístico, se processa como tema e como técnica narrativa" (RODRIGUES, 2010, p. 839).

Conforme discorre Alfredo Bosi (1997), nas narrativas memorialísticas, "o ato de narrar paga tributo ao deus Chronos" (BOSI, 1997, p.20), uma vez que não nos é permitido falar em história sem tocar na ideia de tempo e da vida em sociedade, principalmente, porque o tempo possui, nestas narrativas, um enorme destaque. Por este viés, o memorialismo incorre num verdadeiro malabarismo temporal, no qual o narrador desafia o leitor em constantes idas ao passado e vindas ao presente, e, até mesmo, progressos para um tempo futuro. A escrita da memória acaba por se lançar

à rememoração para também pensá-la pelos seus avessos, partidas e chegadas, rememorando ressentimentos e esquecimentos, através das falhas, dos espaços vazios de uma história, das folhas em branco e das lacunas que ficaram sem respostas.

Mostra-se importante observar na análise da narrativa como essa fusão temporal, ou seja, a ligação entre passado, presente e futuro, conecta-se com as concepções existenciais presentes nela. Segundo o crítico Anatol Rosenfeld (1996),

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, cada momento contém todos os momentos anteriores. [...] Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 1996, p.82)

As narrativas advindas da materialidade do discurso oral e memorialístico tornam-se um dos meios de acesso na busca do homem pela significação da sua existência no e com o mundo, tendo em vista a permanente relação social que estabelece com os outros indivíduos diariamente em seu ambiente.

Paul Ricoeur (2007), em sua obra *A memória, a história, o esquecimento*, discorre sobre a memória afirmando que

a busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo (Santo Agostinho dixit), ao “sepultamento” no esquecimento. Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar. (RICOEUR, 2007, p. 48)

Neste processo de (re)lembrar, (re)viver e (re)contar, podemos reconhecer que muitos desses discursos da memória estão presentes nas narrativas ficcionais, sobretudo, não apenas por possibilitarem uma luta contra o esquecimento, até porque esquecer as memórias, as histórias de um povo representaria a sentença de morte do passado desta sociedade, mas por permitir diversas e novas perspectivas,

uma vez que podemos considerar que as formas de se contar a história de um grupo social, ou até mesmo, de uma nação, apenas podem ser interpretadas e apreendidas de modo fragmentado e sob a ótica de vários pontos de vista.

A luta contra o esquecimento, bem como a relação e a aproximação entre literatura e memória também são discutidas por Jeanne Marie Gagnebin, na introdução de *História e Narração em Walter Benjamin* (2007), que ao relembrar a aventura de Ulisses na obra *Odisseia*, observa que a narração consiste na necessidade de Ulisses de retornar para a sua casa e, paradoxalmente, realizar esse retorno para poder viver a odisseia e produzir o relato. A narrativa ocidental, conforme discorre a autora, se constitui a partir da rememoração, “da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio ou no esquecimento” (GAGNEBIN, 2007, p.3). O narrar, nessa perspectiva, constituiu uma forma eficaz de lutar contra o esquecimento, contra a morte, sendo esse ponto capaz de aproximar literatura, memória e história, uma vez que as mesmas são movidas pela necessidade de contar visando o não esquecer. No entanto, Gagnebin afirma que, muito embora ainda hoje a literatura, bem como o próprio ato de rememorar, enraíze-se no cuidado de lembrar, nem por isso a narração deixa de ser interrompida pelo esquecimento, pela morte: “esquecimento que seria não só uma falha, um ‘branco’ de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração” (GAGNEBIN, 2007, p.3). Lembrar e esquecer, para a autora, acabam por fazer parte de um mesmo processo.

Tais considerações sobre a memória e o ato de narrar nos possibilitam retomar as postulações de Walter Benjamin. Em seu ensaio *Experiência e Pobreza* (1933), o autor discorre sobre a perda da experiência, surgida a partir do aperfeiçoamento da técnica oriunda do capitalismo, marcando o fim das grandes narrativas construídas a partir de um modelo tradicional, no qual havia a transmissão, relacionada tanto a uma experiência pessoal, até um conhecimento mais generalizado que pudesse ser partilhado pelos demais. Assim, no momento em que essa memória se perde, a narrativa, que antes era um elo entre o passado e o presente, o individual e o coletivo, não existe mais para Benjamin:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções de mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim, uma nova barbárie. (BENJAMIN, 1996, p.115)

Em seu ensaio clássico sobre o narrador - *O narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* –, Benjamin se refere a um *emudecimento*, ou incapacidade de narrar, oriundo não apenas do embate técnico da modernidade, mas do choque da guerra. Benjamin afirma que “com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1996, p. 198). Tal concepção difere do narrador das obras de Nikolai Leskov, o grande modelo de narrador de Walter Benjamin, que atribui o título ao autor russo não por sua literatura romântica ou nostálgica, mas pela profundidade com que apresenta a cultura popular e a alma de seu povo. Sua narrativa se apresenta ligada à tradição oral e suas histórias são retiradas das experiências humanas, diferente das narrativas na modernidade capitalista, nas quais a arte de narrar, de transmitir conhecimento, de pessoa a pessoa, entra em declínio, no momento em que a experiência coletiva se esmaece e abre espaço à experiência solitária e individual.

Assim, ele entende que a arte de narrar está morta na sociedade contemporânea, elencando vários motivos para este desaparecimento, como o fato do homem não ter mais experiências para contar, o advento do romance com a publicação em livro, a demonstração de como o sujeito está isolado entre outros. A sabedoria, para Benjamin, é atributo dos bons narradores, esses têm que saber dar conselhos. É por este motivo que o narrador morre com o surgimento do romance, uma vez que este admite apenas a forma escrita, o ouvinte se transforma em leitor, tão solitário quanto aquele que o escreveu, e não se atreve a apresentar-se como aquele que pode orientar ou aconselhar:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que

não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1996, p. 201).

Para o autor, o narrador também perde sua capacidade de aconselhar, pois os indivíduos também não escutam mais uns aos outros; é possível perceber essa eventual morte do narrador nos romances, como um processo típico da modernidade, que estimula o individualismo em detrimento à coletividade.

Segundo Beatriz Sarlo, em sua obra *Tempo Passado* (2007), Benjamin expressou não só uma perspectiva pessimista, mas melancólica, pois se perdeu não apenas o relato do vivido, o lembrar, mas a própria experiência como fato compreensível: o que aconteceu na Grande Guerra provaria a relação inseparável entre experiência e relato; e também o fato de que chamamos experiência o que pode ser posto como relato, algo vivido que não só se sofre, mas se transmite (SARLO, 2007, p. 26). O choque, o trauma, teria tornado impossível a experiência transmissível, assim como a experiência em si mesma.

Entretanto, Sarlo, ao discorrer longamente sobre o testemunho, contrariando Benjamin, considera possível a restauração de um relato significativo da experiência, entendendo que “o sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos da memória seriam uma ‘cura’ da alienação e da coisificação” (SARLO, 2007, p. 39). Para ela, todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência, num movimento de devolução, conquista e direito à palavra, propiciando um movimento de *cura identitária* por meio da memória social ou pessoal (SARLO, 2007, p. 38). Além disso, considera que o choque da violência de Estado não pareceu um obstáculo para construir e escutar a narração da experiência sofrida. Nesse caso, Sarlo faz referência às grandes ditaduras, na América Latina em especial, que assim como a Grande Guerra, também representaram uma ruptura de épocas, considerando que estas transições democráticas não emudeceram em função da enormidade desses rompimentos, uma vez que tão logo surgiram as condições da transição, “os discursos começaram a circular e demonstram ser indispensáveis para a restauração de uma esfera pública de direitos” (SARLO, 2007, p. 47).

A teórica enfatiza que, nas últimas décadas, a história se aproximou da memória e aprendeu a interrogá-la. Recorrendo às palavras da autora Elizabeth Jelin, Sarlo ratifica que “a memória é uma fonte crucial para a história, mesmo (e especialmente) em suas tergiversações, em seus deslocamentos e negações, que colocam enigmas e perguntas abertas à pesquisa” (apud SARLO, 2007, p. 125). Nesse movimento, já não é mais possível sustentar uma *Verdade*, uma vez que florescem, por meio do surgimento de uma infinidade de testemunhos, verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos pouco acessíveis à simples introspecção. Segundo ela, a expansão das histórias orais e das micro-histórias é suficiente para provar que esse tipo de testemunho obteve uma acolhida tanto acadêmica como midiática. Ainda, entende que quando acabaram as ditaduras no sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado. Nestes casos, a memória é um bem comum, um dever² (como se disse no caso europeu) e uma necessidade jurídica, moral e política. Assim, tomaram a palavra as vítimas e seus representantes, ou seja, os narradores:

Os crimes das ditaduras foram exibidos em meio a um florescimento de discursos testemunhais, sobretudo porque os julgamentos dos responsáveis (como no caso argentino) exigiram que muitas vítimas dessem seu testemunho como prova que tinham sofrido e do que sabiam que outros sofreram até morrer. (SARLO, 2007, p. 46)

Muito embora as postulações de Sarlo nos remetam, principalmente, aos testemunhos originados da experiência vivida face à violência do Estado no caso das ditaduras e, se assim podemos inferir, tratam-se de discursos não ficcionais, cabe destacar que outros textos, igualmente válidos, surgiram na contemporaneidade, por meio das narrativas literárias ficcionais. É notório que encontramos, hoje, diversos exemplares de representação da ditadura militar na literatura, com toda a complexidade que a temática pode trazer, auxiliando, inclusive, numa melhor compreensão do passado, uma vez que podemos verificar que os

² Nesse trecho, a autora faz referência ao “dever da memória”, termo originado no início da década de 1950 e transformado na década de 1970, devido a um “processo de ressignificação do discurso memorial ligado ao holocausto dos milhares de judeus que viviam na França” (HEYMANN, 2006, p.4). Nesse contexto, a memória assume significado de justiça, no qual os sobreviventes do Holocausto foram chamados ao tribunal nos casos em que julgavam pessoas relacionadas ao estado nazista.

registros da época não têm o poder de estabelecer uma narrativa histórica única, considerando as diferentes visões e posições políticas envolvidas, ou a multiplicidade das verdades existentes, conforme assinala Sarlo.

Tais narrativas ficcionais se reportam ao momento histórico que se empenham em representar, numa tentativa de resgate da memória. Movimento de grande relevância para sociedade contemporânea, uma vez que permite refletirmos sobre o passado, buscando construir um futuro mais promissor. Nessa perspectiva, a literatura pode ser entendida como importante fonte histórica, visto que possibilita o acesso ao imaginário de um determinado período do passado. De acordo com Warley Alves Gomes, “a história apresenta estreitas relações com a ficção, principalmente no que toca à escrita histórica” (GOMES, 2011, p. 89). É possível inferir que mesmo que tenham metodologias e exigências diferentes, “tanto a ficção como a História possuem capacidade para partilhar e cruzar formas de percepção e conhecimento sobre o mundo” (CALHEIROS, 2012, p. 1).

Entretanto, antes que iniciemos a discorrer sobre a relação entre literatura e história, é necessário que exploremos algumas questões relativas à memória, considerando que serão de suma importância no estudo dos romances que passaremos a analisar nos próximos capítulos, tal como o contexto histórico aos quais fazem referência.

2.2 A Memória

Paul Ricoeur (2007), entende que “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40). Para ele, o que justifica a nossa preferência por uma memória *certa* é a convicção de não termos outro recurso a respeito da referência ao passado, senão esta.

Nossa existência é reconstruída constantemente por meio do trabalho das lembranças. A partir do momento em que relatamos algo sobre a nossa vida, por exemplo, procuramos estabelecer laços coerentes ligados a acontecimentos-chave. No desenrolar desse trabalho, o sujeito define seu lugar social e sua relação com o outro. Essa reconstrução baseia-se, muitas vezes, no que Ricoeur define como

reminiscing. Este, conforme discorre o autor, “consiste em fazer reviver o passado evocando-o entre várias pessoas, uma ajudando a outra a rememorar acontecimentos ou saberes compartilhados, a lembrança de uma servindo de *reminder* para as lembranças da outra” (RICOEUR, 2007, p. 55).

Para o cientista Iván Izquierdo (1998), a memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro de quem sou). Para ele, há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades. Seguindo suas postulações, podemos perceber que o autor vincula o conceito de memória à noção de experiência:

Nós, humanos e animais, adquirimos memórias através das experiências, através do perceber e/ou fazer que denominamos experiências. A aquisição de memórias é o que se conhece como aprendizado. Aprendemos memórias. A vida é um contínuo aprendizado; a vida é um contínuo fazer e desfazer memórias. É óbvio que o número de memórias possível é pelo menos igual ao número de experiências possíveis, e que, destas não há duas iguais; na verdade, seu número é incalculável, já que não no infinito. Uma experiência pode ser a percepção de um fato externo (uma flor); um fato interno (uma dor); um conjunto de fatos ou eventos (nossa infância), de fatos e conceitos (a medicina, a religião), uma partitura (algo visual) que armazenamos como sons e voltamos através dos movimentos (tocando piano, por exemplo). (IZQUIERDO, 1998, p. 99)

A memória torna-se o armazenamento e evocação da informação adquirida através da vivência no mundo, e a aquisição dessas lembranças transforma-se em aprendizado. Não há, assim, memórias sem aprendizado, nem há aprendizado sem experiências. Da mesma forma, podemos inferir que cada indivíduo não experiencia sozinho, assim como, a constituição da memória é, em cada indivíduo, uma combinação aleatória de experiências dos diferentes grupos nos quais ele sofre influência e se inter-relaciona.

Tal perspectiva coletiva em relação à memória, podemos reconhecer nos escritos de Maurice Halbwachs, sociólogo francês, discípulo de Durkheim, que escreveu seus principais trabalhos entre as décadas de 20 e 40. Em sua obra *A Memória Coletiva* (1950), o autor afirma que “para se lembrar, precisa-se dos outros” (apud RICOEUR, 2007, p. 130). Cabe destacar que ele não só foi o estudioso que cunhou o termo *memória coletiva*, como também foi o primeiro a pensar em uma

dimensão da memória que extrapola o plano meramente individual. Para Halbwachs o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência; a memória é sempre construída em grupo, mas é também, sempre, um trabalho do sujeito:

[...] se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros de um grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p. 51)

O teórico afirma que não só nunca rememoramos sozinhos, como, de fato, a memória se esvai quando nos afastamos do grupo que estava a ela ligado. A partir de seus estudos sobre as memórias da infância, Halbwachs comprehende que nós não somos capazes de armazenar as nossas lembranças e pensamentos da primeira infância, pois, neste estágio, “nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto não somos ainda um ente social” (HALBWACHS, 1990, p. 38).

As memórias não estariam concretizadas nos corpos dos indivíduos, mas na sociedade à sua volta, por meio dos diversos grupos sociais que a compõe. Podemos compreender tal concepção, uma vez que, para recordar, os sujeitos necessitam utilizar convenções sociais que não são concebidas por ele, pois “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, e que emprestou de seu meio” e, da mesma forma, de outros indivíduos que possam legitimar suas lembranças, já que “um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças de outros” (HALBWACHS, 1990, p. 54).

Nessa esteira, Halbwachs entende que:

Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. (HALBWACHS, 1990, p. 27).

A memória individual nada mais é do que a memória formada pela vivência de uma pessoa em diversos grupos sociais. É a soma das várias memórias coletivas que se alocam no ser e representam a sua parcela particular daquilo que experiencia. O sujeito participa, dessa forma, de dois tipos de memórias, sendo a individual a combinação das inúmeras coletivas. Para compreendermos melhor suas postulações, podemos recorrer ao relato realizado por Santos, na ocasião da viagem do teórico a Londres pela primeira vez:

[...] ao ir a Londres pela primeira vez, embora sozinho, visitou diferentes lugares e pessoas. Ao retornar a Paris, trouxe com ele diversas lembranças de Londres que se remetem apenas à sua "perambulação" pela cidade, enfim, a fatos, imagens, tragédias que não teve com quem partilhar. Será possível, pergunta-se ele, que, ainda assim, as lembranças que tenho de Londres sejam só minhas? Não estariam os escritos de Dickens em minha mente quando visitei Londres pela primeira vez? Não estariam estes escritos comigo em minhas recordações? A associação entre dois contextos distintos foi feita através de um livro, ou seja, da escrita, da informação. (SANTOS, 1998, p. 4)

Assim, para Halbwachs, as memórias de um indivíduo nunca são apenas suas, considerando que nenhuma lembrança pode existir separada da sociedade. Segundo o teórico, a faísca da rememoração pode ser uma imagem e como tal permanecer ou pode se tornar uma lembrança viva. Estas condições dependem da presença ou da ausência de outros indivíduos que se constituem como grupos de referência. Para ele, os grupos de referência são os grupos aos quais o sujeito já pertenceu e com os quais estabeleceu uma comunidade de pensamentos, identificou-se e mesclou seu passado. Os grupos são para o indivíduo não necessariamente uma presença material, física, mas uma possibilidade que o mesmo tem de acessar os modos de pensamento e a experiência comum. A

vitalidade das relações sociais desses grupos concede vitalidade às imagens, que constituem a lembrança, e esta é originada a partir de um processo coletivo, que está sempre inserido num contexto social específico.

Halbwachs acredita que a lembrança é reconhecimento, pois detém o sentimento do já visto, e reconstrução, porque não é uma repetição linear dos acontecimentos e experiências do passado, mas um resgate destes atualizados, num contexto de preocupações e interesses atuais, bem como porque é diferente, se destaca das massas dos acontecimentos e experiências evocáveis, localizada num tempo, num espaço e num conjunto de relações sociais.

Paul Ricoeur dedica algumas páginas de uma de suas obras³ para discorrer sobre o autor Halbwachs e suas postulações. Ao passo que se questiona:

a memória é primordialmente pessoal ou coletiva? [...] Por que a memória haveria de ser atribuída a apenas a mim, a ti, a ela ou ele, ao singular das três pessoas gramaticais suscetíveis quer de designar a si próprias, quer de se dirigir a cada uma a um tu, quer de narrar os fatos ou os gestos de um terceiro numa narrativa em terceira pessoa do singular? E por que essa atribuição não se faria diretamente a nós, a vós, a eles? (RICOEUR, 2007, p. 105)

Podemos verificar que o autor parece responder estas questões a partir das postulações do sociólogo francês. Segundo Ricoeur, “deve-se a Maurice Halbwachs a audaciosa decisão de pensamento que consiste em atribuir a memória diretamente a uma entidade coletiva que ele chama de grupo ou sociedade” (RICOEUR, 2007, p. 130). Ainda, destaca que é a partir de uma análise util da experiência individual de pertencer a um grupo, e na base do ensino recebido dos outros, que a memória individual toma posse de si mesma:

As mais notáveis dentre essas lembranças são aquelas de lugares visitados em comum. Elas oferecem a oportunidade privilegiada de se recolocar em pensamento em tal ou tal grupo. Do papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança passa-se assim gradativamente aos papéis das lembranças que temos enquanto membros de um grupo; elas exigem de nós um deslocamento do ponto de vista do qual somos eminentemente capazes. Temos, assim, acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros que não nós. Portanto, é por seu lugar num conjunto que os outros se definem. (RICOEUR, 2007, p. 131)

³ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. 4. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Entre a memória individual e a memória coletiva o vínculo é íntimo, imanente, as duas espécies de memória se interpenetram. Nós existimos também em relação ao outro, e, ao nos projetarmos ao passado, recompomos não apenas a nossa história, mas a história do outro, de nossos antepassados, de nossa linhagem. A narrativa do rememorar, do narrar sua história, do refletir-se na história do outro, reascende a chama mais primitiva no indivíduo contemporâneo, que muitas vezes vê-se atrelado à massificação das experiências e ao esvaziamento dos sentidos advindos com a modernidade capitalista.

Avançando nas postulações de Halbwachs, a memória coletiva, para o autor, tem papel fundamental nos processos históricos, não apenas por dar vitalidade aos objetos culturais, evidenciando momentos históricos significativos e, assim, preservando o valor do passado para os grupos sociais, mas por ser a guardiã desses objetos culturais que transpassam as eras e que, dessa forma, podem se tornar significativas fontes para a pesquisa histórica.

A concepção de Halbwachs acerca do lugar da memória coletiva nos processos históricos foi sintetizada por Franco Cardini (1988):

[...] a grande protagonista da história é a memória coletiva, que tece e retece, continuamente, aquilo que o tempo cancela e que, com a sua incansável obra de mistificação, redefinição e reinvenção, refunda e requalifica continuamente um passado que, de outra forma, correria o risco de morrer definitivamente ou de permanecer irremediavelmente desconhecido. (CARDINI, 1988, p. xii)

Cabe destacar que Halbwachs identifica duas características principais que diferenciam as memórias coletivas das memórias históricas. Para ele, a memória coletiva apresenta-se como uma corrente de pensamento contínuo, não artificial, que retém o passado que ainda está vivo, ou é capaz de viver na consciência de um grupo, limitando-se neste. As memórias históricas apresentam-se de maneira contrária, já que são construídas de muitas divisões e cortes temporais artificiais, se colocando acima dos grupos. A outra característica diz respeito à existência de diversas memórias coletivas, ao passo que cada grupo possui uma história, enquanto as memórias históricas se mostram como universais.

Segundo o autor, a memória histórica é compreendida como a representação de um passado “sob uma forma resumida e esquemática”, com seus nomes, datas e

fórmulas que resumem toda uma gama de detalhes, como “o epitáfio dos fatos de outrora, tão curto, geral e pobre de sentido como a maioria das inscrições que lemos sobre os túmulos”. Ainda, acrescenta: “é que a história, com efeito, assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas” (HALBWACHS, 1990, p. 55). Para ele, as informações oferecidas pela história apenas produziriam um sentido significativo se fossem correlacionadas a alguma vivência pessoal, do sujeito ou de seu grupo mais imediato, ligado pelos vínculos entre as gerações.

Nessa esteira, Ricoeur comprehende que o fenômeno da memória transgeracional, que estrutura profundamente a teoria de Halbwachs, é

que assegura a transição entre a história aprendida e a memória viva. [...] não se trata ainda de um procedimento da historiografia como são o tempo calendárico e os arquivos. Trata-se de uma experiência forte, que contribui para ampliar o círculo dos próximos, abrindo-o em direção a um passado que, ao mesmo tempo em que pertence àqueles de nossos ancestrais ainda em vida, nos põe em comunicação com as experiências de uma outra geração que não a nossa. (RICOEUR, 2007, p. 406)

Para o autor, o sociólogo francês ressalta o papel das narrativas recebidas da “boca dos mais velhos da família”, ampliando o horizonte temporal que a noção de memória histórica consagra. Entretanto, se é a partir das narrativas dos ancestrais que o vínculo de filiação vem se enxertar na imensa árvore genealógica, as suas raízes acabam por se perder no solo da história. Sobre isso, podemos apreender que, obviamente, a memória coletiva pode, por vezes, se confrontar de modo incisivo com a racionalidade da história feita pelos historiadores. Muito embora a memória coletiva e a memória histórica não possam, legitimamente, reivindicar para si a verdade sobre o passado, “a história só pode pretender escorar, corrigir, criticar, ou até mesmo incluir a memória enquanto memória coletiva. Esta constitui o contraponto apropriado da história” (RICOEUR, 2007, p. 130).

Tomando como premissa as reflexões propostas até o momento, é importante que compreendamos a memória dentro de processos discursivos, dos quais emerge uma memória histórica coletiva, a partir de um todo de imagens que circulam no corpo social e individual dos sujeitos em sociedade. Para conceituar memória dentro do discurso, tomamos Jean-Jacques Courtine (2006), que em sua obra *O*

Tecido da Memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem, comprehende que

a memória que nos interessa aqui é a memória social, coletiva, em sua relação com a linguagem e a história. É nesse sentido que evocamos que a memória coletiva fosse compreendida no seio dos meios sociais nos quais ela se constitui e relaciona família, grupos religiosos, classes sociais, ou analisada nas formas individuais do sonho e da afasia, é sempre a linguagem que está, para Halbwachs, de maneira explícita ou implícita, no coração dos processos de memória. (COURTINE, 2006, p. 2-3)

Podemos compreender, então, que a memória, uma vez que se utiliza da linguagem, da narração, para fixar sua materialidade, é que nos permite construir enunciados, repetindo-os, modificando-os, deslocando-os, esquecendo-os, inscrevendo-os em uma memória histórica individual e coletiva.

Seguindo ainda as postulações acerca das relações entre memória e discurso, Paul Ricoeur (2003), entende que:

A memória coletiva não está privada de recursos críticos; os trabalhos escritos dos historiadores não são os seus únicos recursos de representação do passado; concorrem com outros tipos de escrita: textos de ficção, adaptações ao teatro, ensaios, panfletos; mas existem igualmente modos de expressão não escrita: fotos, quadros e, sobretudo, filmes (pensemos em *Shoah* de Claude Lanzmann, em *A Lista de Schindler* de Spielberg). (RICOEUR, Conferência “Memory, history, oblivion”, Budapeste, 2003)

Em analogia à ficção, escrever/narrar é, também, recordar para muitos autores. Reconhece-se que o escritor possui na narrativa a ferramenta para modelar, (re)construir, (re)lembrar, por meio de sua criação estética que, por diversas vezes, se vincula a elementos históricos. O relato das memórias é comprehensivelmente estratégia narrativa recorrente na literatura contemporânea.

Entretanto, nestas obras, é necessário reconhecer que o espaço da memória, também, é recriado lacunamente, permeado por páginas em branco, por meio de vozes imprecisas, à deriva. Para Maria Angélica Melendi (2006), em seu artigo *Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes*,

Neste início de milênio, um desejo de memória impregna nossa cultura através de presenças e ausências, de recordações e olvidos, que se articulam através de uma relação sincrética entre documentos falsos e simulacros verdadeiros. Essa memória toma corpo e se reconhece na fascinação por aquilo que – visto, vivido ou experimentado em retardo –, a nutre intelectual e sensitivamente. O discurso da memória intensifica-se a partir dos anos 80, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos [...]. Na América Latina, alguns artistas, subjugados pelos processos ditatoriais dos anos 70, empenharam-se em criar uma arte de resistência que lograsse desvendar e denunciar, a partir da opressão viva, as armadilhas do poder. (MELENDI, 2006, p. 228-229)

Na narrativa, a relação entre memória, experiência e aprendizado é um dado fundamental. Ficcional ou histórico, não importa qual gênero estejamos indagando, a memória estará emaranhada em sua construção. Entretanto, cabe destacar que, neste estudo, o que nos interessa são as transformações pelas quais passam as informações do plano memorialístico ao plano da narrativa de ficção. Podemos verificar que, nas citadas obras ficcionais sobre as quais pretendemos discorrer, muito embora seus narradores pareçam, por meio de suas estratégias narrativas, apenas narrar memórias individuais ou de um pequeno grupo de pessoas, acabam por materializar e preservar as memórias de um coletivo, que se veem imbricadas em eventos históricos.

2.3 Literatura e História: as relações entre o discurso histórico e o discurso literário

De acordo com Celso Pedro Luft, “história é narração metódica dos fatos políticos, sociais, econômicos e culturais notáveis na vida dos povos e da humanidade em geral [...]” (LUFT, 2000, p. 369). Paul Veyne (1998), em *Como se escreve a História*, afirma que a história faz uma narrativa de eventos reais, porém, não faz reviver eventos passados, sendo, em essência, conhecimento por meio de documentos. Da mesma forma, os eventos históricos são sempre aprendidos de forma incompleta e unilateral:

A história é um conjunto descontínuo, formado por domínios, cada um deles definido por uma frequência própria. Existem épocas em que numerosos acontecimentos oferecem, aos olhos do historiador,

os caracteres de eventos diferenciais; outras, ao contrário, em que, para ele, aconteceram poucas coisas e, por vezes, não aconteceu nada (a não ser, certamente, para os homens que viveram esse tempo). (VEYNE, 1998, p. 25-26)

Segundo o autor, a história é uma narrativa de eventos reais e todo o resto resulta disso. Compreende, ainda, que sendo, de fato, uma narração, ela não faz reviver esses eventos, como também não o faz o romance: “como no romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba em uma página, e essa síntese narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos” (VEYNE, 1998, p. 18). Nessa perspectiva, é possível apreender que os eventos históricos não constituem diretamente a história, mas são moldados pelo historiador, por meio de técnicas semelhantes àquelas utilizadas pelo ficcionista.

Michel de Certeau, em sua obra *A Escrita da História* (2002), afirma que “a escrita da história é o estudo da escrita como prática histórica” (CERTEAU, 2002, p. 10). Para ele, todo empreendimento científico tem como característica a produção de artefatos linguísticos autônomos (línguas e discursos próprios) e sua capacidade de transformar as coisas e os corpos dos quais se distinguiram. O código de um escrito histórico parece definido por uma combinação de significações articuladas e apresentadas em termos de fatos.

Seguindo suas postulações, Certeau evoca Roland Barthes, uma vez que, para este último teórico, os fatos, a que se referiu, funcionam como indícios. Por meio das relações estabelecidas com estes, existe em cada acontecimento narrado um processo de significação que visa sempre preencher o sentido da história. O significado do discurso historiográfico seriam estruturas ideológicas ou imaginárias e afetadas por um referente exterior ao discurso, não acessíveis, um artifício que Barthes acredita ser próprio do discurso historiográfico, o *efeito do real*, que consiste em esconder sob a ficção de um *realismo* uma maneira necessariamente interna à linguagem de propor um sentido: “o discurso historiográfico não segue o real, não fazendo senão significá-lo repetindo sem cessar *aconteceu*, sem que essa asserção possa jamais ser outra coisa do que o avesso significado de toda a narração histórica” (BARTHES, apud CERTEAU, 2002, p. 52).

Na evocação do prestígio do *aconteceu* a propósito da história, Barthes o interliga com o desenvolvimento atual do romance realista, do diário íntimo, das crônicas, dos museus, da fotografia, dos documentários, etc. Para ele, todos estes discursos também se articulam sobre um real perdido, um passado, reintroduzindo-os como relíquia, no interior de um texto fechado, na realidade que se exilou da linguagem. Certeau conclui que o signo da história é, de agora em diante, menos o real do que o inteligível, mas não qualquer inteligível, e sim o pensável:

No discurso histórico, a interrogação a respeito do real retorna, pois não apenas com a articulação necessária entre possibilidades e suas limitações, ou entre os universais do discurso e a particularidade ligada aos fatos [...], mas sob a forma da *origem postulada* pelo desenvolvimento de um modo do “pensável”. O espaço do discurso remete a uma temporalidade diferente daquela que organiza as significações de acordo com as regras classificatórias de conjugação. A atividade que produz sentido e que instaura uma inteligibilidade do passado é, também, sintoma de uma atividade *sofrida*, o resultado de acontecimentos e de estruturações que ela transforma em objetos pensáveis, a representação de uma gênese organizadora que lhe escapa. (CERTEAU, 2002, p. 54)

Nessa esteira, Hayden White, em suas postulações, realiza uma reflexão sobre a natureza do discurso histórico, daquilo que caracteriza uma obra histórica ou um texto historiográfico. Para ele, o sentido não vem dos fatos, mas do pesquisador, do sujeito da pesquisa. Da mesma maneira, a forma da narrativa não é ordenada em imposição a estes, mas pelo historiador, que ordena os eventos de acordo com os esquemas oferecidos pela ficção, ou seja, comédia, farsa, etc. Os fatos acabam por ganhar sentido quando entram em consonância, no ordenamento da narrativa.

Nesse movimento, José Saramago, em seu artigo *A história como ficção, a ficção como história* (2000), em consonância com White, entende que a primeira tarefa do historiador seria, dessa forma, escolher os fatos, que quase sempre são sobre consensos ideológicos e culturais determinados que realmente fazem da história o ramo do conhecimento menos capaz de surpreender, para somente depois, como sua segunda tarefa, organizá-los de forma coerente, não raras vezes com uma intenção prévia. (SARAMAGO, 2000, p. 12)

Em seu estudo *Teoria Literária e Escrita da História*, White cita o teórico Jacques Barzum, o qual concebe as seguintes afirmativas:

a "história" [...] só é acessível por meio da linguagem; que nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela; que esse discurso tem que ser escrito antes de poder ser digerido como "história"; e que essa experiência, por conseguinte, pode ser tão variada quanto os diferentes tipos de discurso com que nos deparamos na própria história da escrita. (BARZUM, apud WHITE, 1991, p. 21)

Diante desta visão, White entende que a história não é apenas um objeto que podemos estudar ou nosso estudo sobre este, mas também, e até mesmo antes de tudo, certo tipo de relação com o passado, mediada por um tipo distinto de discurso escrito. E porque o discurso histórico é atualizado em sua forma culturalmente significante, como um tipo específico de escrita, que, segundo o autor, podemos considerar a importância da teoria literária, tanto para a teoria, como para a prática da historiografia.

Seguindo suas postulações, o teórico infere que o discurso histórico não produz informações novas sobre o passado, já que a posse da informação sobre o passado, seja ela velha ou nova, é uma pré-condição da composição desse mesmo discurso. Da mesma forma, não é possível dizer que este fornece novos conhecimentos, na medida em que este é concebido como um produto de um determinado método de investigação. White caracteriza o discurso histórico como interpretação e a interpretação histórica como narrativização:

[...] o que o discurso histórico produz são interpretações de seja qual for a informação ou conhecimento do passado de que o historiador dispõe. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, estendendo-se da simples crônica ou lista de fatos até "filosofias da história" altamente abstratas, mas o que todas elas têm em comum é seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se perceba seus referentes como fenômenos distintivamente "históricos". Adaptando uma frase famosa de Benedetto Croce aos nossos objetivos, podemos dizer que onde não há narrativa, não existe discurso distintivamente histórico. [...] o fato é que a narrativa sempre foi e continua sendo o modo predominante da escrita da história. (WHITE, 1991, p. 22-23)

Assim sendo, o teórico acredita que uma teoria do discurso histórico, deve, necessariamente, tratar da questão da função da narratividade na produção do texto característico. Os discursos distintivamente históricos produzem interpretações

narrativas de seu assunto e a tradução destes discursos, numa forma escrita, produz um objeto distinto, o texto historiográfico. Originam-se neste pensamento, as convencionais distinções da moderna teoria da história, entre a realidade passada, que é o objeto de estudo do historiador; a historiografia, que é o discurso escrito do historiador sobre esse objeto; e a filosofia da história, que é o estudo das relações possíveis entre o objeto e esse discurso.

O discurso histórico, segundo White, não deveria ser considerado, primordialmente, como um caso especial do “trabalho de nossas mentes” em seus esforços para conhecer a realidade ou descrevê-la, mas, em primeira instância, como uma forma de utilização da linguagem que, como a fala metafórica, a linguagem simbólica e a representação alegórica, sempre significa mais do que literalmente quer dizer, ou seja, “diz algo diferente do que parece significar, e só revela algumas coisas sobre o mundo ao preço de esconder outras tantas” (WHITE, 1991, p. 26).

É a natureza metafórica dos grandes clássicos da historiografia que, conforme postula White, *destampou* uma perspectiva sobre o estudo sobre o passado que inspira mais estudo, nos autorizando a classificar o discurso histórico como interpretação, mais do que como uma explicação ou descrição, e que nos estimula a cada vez mais realizar pesquisas e produzir outros textos e escritas. O discurso histórico utiliza estruturas de produção de significado encontradas em sua forma mais essencial nas ficções literárias, sendo a teoria literária imediatamente relevante para a teoria contemporânea da escrita da história.

Faz-se necessário considerar que o discurso literário pode diferir do discurso histórico devido a seus referentes básicos, concebidos mais como eventos imaginários do que reais, mas os dois são mais semelhantes do que distintos, em virtude do fato de que ambos operam a linguagem, de tal maneira que qualquer distinção clara entre sua forma discursiva e seu conteúdo interpretativo é impossível.

Tal perspectiva de aproximação possível é considerada pelo autor, também, em *O texto histórico como artefato literário* (1994), no qual White sintetiza suas postulações, afirmando que

[...] houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como o que elas mais manifestamente são: ficções verbais, cujos

conteúdos são tanto inventados quanto descobertos, e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências. (WHITE, 1994, p. 98)

Para ele, a história pode ser concebida e entendida como forma narrativa, prosa discursiva, dispersão sintagmática dos eventos, e assim como a literatura, um lugar para a inteligência e a criatividade. Tal qual a obra literária, a histórica é a tradução dos fatos em ficção, entendida em sua essência como criação.

Para seguir tecendo suas considerações, White cita R. G. Collingwood, que insistia em dizer que o historiador era, sobretudo, um contador de estórias, e afirmava que a sensibilidade se manifestava na capacidade de criar uma estória plausível a partir de uma gama de fatos que, na sua forma não processada, era carente de sentido. No seu empenho em compreender o registro histórico, que é fragmentado e sempre incompleto, os historiadores precisam fazer uso do que Collingwood chamava de “imaginação construtiva”. (WHITE, 1994, p. 100)

Entretanto, White destaca que nenhum conjunto dado de acontecimentos históricos casualmente registrados pode, por si só, constituir uma estória; o máximo que pode oferecer ao historiador são os elementos de estória. Os eventos são transformados em estória por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça teatral, ou seja, podemos inferir que nenhum acontecimento histórico é intrinsecamente trágico ou cômico, só pode ser concebido como tal de um ponto de vista específico ou de dentro do contexto de um conjunto estruturado de eventos, do qual ele é um elemento que possui espaço privilegiado. Dependendo da escolha do historiador, da estrutura do enredo e a própria ordem na qual um mesmo conjunto de eventos será organizado na trama, uma mesma história poderá possuir características diferentes:

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. E chamá-la assim não deprecia de forma alguma o *status* das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento. (WHITE, 1994, p. 102)

Ao discorrer sobre as questões do fazer o relato histórico, considerando que um mesmo fato pode ser narrado de formas diferentes, relevantes em um ou outro aspecto, ele conclui que há na narrativa histórica a influência literária, inerente à linguagem, e é a forma como se narram os acontecimentos que caracterizará uma narrativa histórica como sátira ou tragédia, por exemplo. Ainda, afirma que, “se há um elemento do histórico em toda a poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo” (WHITE, 1994, p. 114), pois, no relato que fazemos do mundo histórico, somos dependentes de técnicas de *linguagem figurativa*, tanto para a *caracterização* dos objetos de nossas representações narrativas, quanto para as *estratégias* por meio das quais tecemos os relatos narrativos das transformações desses objetos no tempo.

Para ele, muito embora a concepção de distinção mais tradicional entre ficção e história seja aquela em que a ficção é assinalada como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve-se reconhecer que apenas podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável. As narrativas históricas, entendidas dessa forma, figuram estruturas complexas, nas quais se imagina um mundo de experiências que existe de duas formas, um o real e outro se *revela* como ilusório:

Tudo isto é altamente esquemático, e sei que esta insistência sobre o elemento ficcional de todas as narrativas históricas desperta com certeza a ira dos historiadores que acreditam estar fazendo algo fundamentalmente diferente do romancista, visto se ocuparem dos acontecimentos “reais”, enquanto o romancista se ocupa de eventos “imaginados”. Contudo, nem a forma nem o poder de explicação da narrativa derivam dos diferentes conteúdos que ela presumivelmente é capaz de conciliar. Na realidade, a história – o mundo real ao longo de sua evolução no tempo – adquire sentido da mesma forma que o poeta ou romancista tentam provê-lo de sentido, isto é, conferindo ao que originariamente se afigura problemático e obscuro o aspecto de uma forma reconhecível, porque familiar. Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe sentido é a mesma. (WHITE, 1994, p. 115)

Seguindo suas postulações, considerando os escritos de Northrop Frye, o historiador estadunidense corrobora com o teórico literário e entende que é possível discernir história e ficção, fato e fantasia, como dois campos ontologicamente distintos, diferenciados. Muito embora, reconheça que alguns historiadores caem no

mítico, quando os mesmos se distanciam muito dos fatos. No entanto, diz o autor, todo texto historiográfico é uma codificação ou tipificação dos eventos da mesma forma que a ficção literária. Os eventos são enquadrados numa forma mítica pela urdidura do enredo. A necessidade de dar sentido acaba por mitificar a historiografia.

A essência da historiografia, ou seja, seu sentido, para White, é um efeito da linguagem, um produto do imaginário. O discurso da historiografia fala mais do historiador do que dos fatos passados. À medida que o tropo e o enredo são a base constituinte da inteligência historiográfica, a retórica revela-se mais a natureza da história do que a epistemologia. Tal perspectiva não tenciona banalizar o discurso histórico, ou tomar a ficção verbal da história como discurso destituído de valor, mas o oposto, ou seja, admitir que toda forma de conhecimento contém elementos de imaginação e ficção, que a poesia não é seu elemento contrário. White quer despertar os historiadores para o que produzem quando atribuem significado aos acontecimentos, os tropos, e como os ordenam numa forma narrativa, o enredo, mostrando-lhes o peso da linguagem na tessitura da historiografia:

O historiador não ajuda ninguém construindo uma refinada continuidade entre o mundo presente e o que procedeu. Ao contrário, necessitamos de uma história que nos eduke a enfrentar descontinuidades mais do que antes; pois a descontinuidade, o dilaceramento e o caos são o nosso dote. (WHITE, 1994, p. 73)

Nessa perspectiva, a partir da problematização do autor do status da narrativa histórica, reafirmamos as relações existentes entre os discursos históricos e literários. Para ele, como podemos verificar nos parágrafos anteriores, o discurso histórico não se opõe radicalmente ao discurso literário, uma vez que a própria narrativa do historiador é permeada pelos diferentes tipos de mitos históricos, como os românticos, os trágicos, os irônicos. Ele não acredita que exista uma verdade permanente no discurso do historiador sobre uma história, tampouco é fato de que a história por ele narrada seja a *verdade* acerca do fato, considerando que também o historiador está sujeito a ser julgado. Como já destacamos anteriormente, um mesmo fato pode ser de diversas formas narrado e, igualmente, deter significados diferentes, o que não pressupõe que um historiador tenha mais conhecimento que outro, apenas revela a forma como cada um escolheu seu objeto e como propôs contá-lo.

A narrativa histórica para White é

[...] como uma metáfora de longo alcance. Como estrutura simbólica, a narrativa histórica não reproduz os eventos que descreve; ela nos diz a direção em que devemos pensar acerca dos acontecimentos e carrega o nosso pensamento sobre os eventos de valências emocionais diferentes. A narrativa histórica não imagina as coisas que indica: ela traz à mente imagens das coisas que indica, tal como faz a metáfora. [...] as histórias nunca devem ser lidas como signos inequívocos dos acontecimentos que relatam, mas antes como estruturas simbólicas, metáforas de longo alcance, que “comparam” os acontecimentos nelas expostos a alguma forma que já estamos familiarizados na nossa cultura literária. (WHITE, 1994, p. 108)

O discurso histórico deve oferecer os pressupostos capazes de levar à compreensão dos símbolos pelo leitor, uma vez que, conforme discorre o autor, ela não fornece os ícones ou a descrição do que representa, mas as imagens que devemos apreender para sua compreensão, produzindo sentido aos eventos do passado, bem como a similaridade com estes mesmos acontecimentos.

Corroborando com White, o teórico Lionel Gossman (1990), afirma que a narrativa é extremamente relevante para a descrição de fatos históricos, assim como para a ficção:

Tradicionalmente, então, a história e a prática ficcional de contar história confrontam-se e desafiam-se em polos opostos da prática narrativa. O desenvolvimento real de cada uma, entretanto, revela grandes similaridades e algumas tensões significativas. Visto que cada uma é percebida na e pela narrativa, a forma da narrativa e o ponto de vista do mundo que as formas narrativas em particular expressam, podem muito bem ser comuns a ambas em qualquer época. (GOSSMAN, 1990, p. 233)⁴

A Historiografia seria uma construção cultural, na qual a narrativa torna-se a forma pela qual os historiadores e romancistas tecem as suas tramas:

[...] Os leitores de histórias e de romances dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles. Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou, diríamos, formalistas). [...] Mas o escopo do escritor de um romance

⁴ Tradução do autor.

deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador. (WHITE, 1994, p. 137-138)

Na perspectiva do autor, o trabalho do historiador e, também, do romancista consiste em produzir significados e representações possíveis aos eventos do passado, uma vez que “a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica.” (WHITE, 1994, p. 138)

Assim como o discurso histórico, o discurso literário também acolhe a preocupação com a verossimilhança:

Sua ficcionalidade não é detratora de seu valor de testemunho, pelo contrário, é sua condição mesma de obra literária, autoral, portadora de um discurso real, que permite ao historiador formular e responder questões importantes relativas ao passado sobre as quais as fontes tradicionais normalmente silenciam – a ficção não seria, pois, o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos pelo historiador”. (PESAVENTO, 2002, p. 117)

A historiadora Sandra Pesavento se refere aos textos literários enquanto fonte fornecedora do *algo a mais*, na medida em que considera como instrumento a oferecer presença, pois até então outros documentos amplamente utilizados pela história nos ofereciam ausências. Isso não significa que ela não reconheça a distinta natureza dos textos literários para os históricos, pois nestes o historiador “empenha-se em demonstrar que a sua versão não é apenas, poderia ter sido, mas efetivamente foi” (PESAVENTO, 2002, p. 13). Em contraponto, a autora destaca que a narrativa literária não exige a pesquisa documental, típica da atividade do historiador e que se encontra na base de seu trabalho, mas não dispensa o conhecimento daquele conjunto de informações que lhe dará o suporte para a contextualização da narrativa. Porém, a narrativa literária se permite trilhar outros

caminhos, que passam pela estética, pela poesia (LEENHARDT e PESAVENTO, 1998, p. 11).

Podemos inferir que a produção literária, mesmo fictícia enquanto obra, está intimamente ligada ao contexto de sua produção e, intencionalmente ou não, em sua trama estarão latentes os aspectos socioculturais de sua época:

A literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela representa o real, ela é fonte privilegiada para a leitura do imaginário. [...] Para além das disposições legais ou de códigos de etiquetas de uma sociedade, é a literatura que fornece os indícios para pensar como e porque as pessoas agiam desta e daquela forma. (PESAVENTO, 2004, p. 82-83)

Entretanto, como já alertado por White, caracterizar o discurso histórico como forma de criar ficção, e vice e versa, não é uma concepção recebida positivamente por historiadores e críticos literários, os quais, se concordam em alguma coisa, concordam convencionalmente que história e ficção, discurso histórico e discurso literário, ocupam-se de ordens distintas de experiência e, portanto, representam formas distintas de discursos (WHITE, 1994, p. 138-139).

O que se pretende aqui, ao discorrer sobre a aproximação entre literatura e história, não é esvaziar cada uma de suas epistemologias, de seus métodos, tampouco igualá-los ou atribuir-lhes um juízo de valor, mas como, por meio de obras ficcionais, os discursos da memória constituem-se nos interdiscursos entre estas duas disciplinas, uma vez que, gradativamente, podemos inferir que as fronteiras, se assim pudermos dizer que elas existam entre estes campos do conhecimento, singularizam-se, oscilando entre semelhanças e diferenças, aproximações e distanciamentos, na medida em que compartilham um território comum: a narrativa.

Tendo em vista as considerações acima, é possível postular que uma das formas de materializar e vislumbrar, mesmo que minimamente, a aproximação dessas duas áreas, poderia ser através dos discursos ficcionais nas narrativas dos *Romances Históricos*⁵.

⁵ Definir *Romance Histórico* constitui-se uma tarefa árdua. Entretanto, a partir dos estudos do trabalho de Luckács, Marilene Weinhardt define *Romance Histórico* como sendo aquele que não se “interessa

Marilene Weinhardt (1994), em seu artigo *Considerações sobre o Romance Histórico*, não apenas problematiza a atual tendência da aproximação dos estudos históricos e literários, na qual acredita que a literatura tenha maior vantagem, mas também questiona a relevância da verdade do relato histórico diante das novas abordagens do discurso historiográfico, pois acredita que “perdeu sua razão de ser, uma vez que todas as formas de resgate do passado são permeadas pela consciência de que a construção verbal não é o fato e não é ingênua” (WEINHARDT, 1994, p. 49). Dessa forma, percebemos em seu discurso que a limitação imposta pela linguagem, trazida por Weinhardt, nos faz refletir não apenas para o fato de que o narrador inevitavelmente evidencia um ponto de vista, uma abordagem dos fatos, uma vez que não é ingênuo, como também que, indubitavelmente, a linguagem, ferramenta da qual o sujeito se utiliza para narrar, não dá conta de traduzir aquilo que o corpo experiencia.

A autora problematiza ainda as relações entre o discurso historiográfico e ficção, uma vez que até a denominação de *Romance Histórico* passa a ser questionada na modernidade. Para tanto, recorre a Noé Jitrik, que reconhece que o conceito de romance histórico modificou-se, “dando lugar a manifestações que têm relações mais estreitas com a história da literatura e da escrita do que com a história propriamente dita” (WEINHARDT, 1994, p. 57). Além disso, muito embora a autora não se aprofunde na teorização de Linda Hutcheon sobre o pós-modernismo, que de certo modo se aproxima das observações de Jitrik, Weinhardt evidencia que a proposta da teórica será uma forma de reconhecer o romance na diferença.

Nas postulações realizadas pela teórica, ao apresentar conceitos e características a partir dos estudos mencionados, podemos reconhecer sua tentativa em traçar um esboço sobre o *Romance Histórico*, que culminou na sua preocupação inicial com a atual aproximação dos estudos do discurso histórico e literário. Inegavelmente, Weinhardt também chama a atenção para as transformações nessa relação na modernidade. Podemos verificar a problemática desta, principalmente porque o instrumento que possuímos para contar e racionalizar os eventos históricos, ou seja, a linguagem, como já consideramos, possui uma pluralidade de

em repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência”. (WEINHARDT, 1994, p.51)

abordagens e pontos de vista que nos fazem questionar profundamente se essa aproximação possa ser considerada.

Nesse contexto, como devidamente referenciado por Weinhardt, faz-se necessário destacar alguns conceitos postulados por Linda Hutcheon em sua obra *Poética do Pós-Modernismo* (1991), na qual levanta questões pertinentes à história e à literatura, no que concerne aos seus distanciamentos e aproximações, uma vez que “na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico são sempre reunidos” (HUTCHEON, 1991, p. 136). Muito embora ela indique que a separação entre literatura e história tem sido constantemente questionada pela teoria e pela arte pós-moderna, reconhece que há mais semelhanças entre elas do que diferenças, já que ambas “parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

A teórica canadense nos apresenta, ainda, o conceito de *metaficção historiográfica*, no qual é possível verificar que ela não distancia essa forma de escrita do romance histórico tradicional, mas entende que, no processo de repensar os fatos do passado na pós-modernidade, este é feito de forma paradoxal:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]. Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa - seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 21-2)

Para a autora, o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua própria produção e recepção, assim como sua relação paródica com a arte do passado. Dessa forma, a partir das obras que se propõe estudar, as identifica como visivelmente históricas e inevitavelmente políticas, atribuindo-lhes o caráter paródico devido a sua forma. Cabe destacar que, tal perspectiva, poderemos verificar nas obras ficcionais a que nos proporemos discorrer nos próximos capítulos deste estudo.

Hutcheon postula sobre a natureza contraditória/paradoxal do pós-modernismo, da arte e sua teoria, que tão logo estabelece também desestabiliza, num movimento de reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. Sobre isso, ela afirma que “o passado como referente não é enquadrado, nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p. 45). Assim, podemos verificar que autora faz referência ao passado perdido que, assim que (re)encontrado, é (re)vivido, é (re)lido e modificado para ser transformado no presente.

Dessa forma, muito embora Hutcheon e Fredric Jameson tenham pontos divergentes quanto ao questionamento da possibilidade de existência ou não de um romance histórico moderno, devido a uma série de fatores que Jameson explicita em seu artigo *O romance histórico ainda é possível?* (2007), o autor sugere que deixemos tal premissa de lado, uma vez que “o que é relevante é o apetite por imagens da história e do passado em uma época em que o sentido da história sofreu tamanha atrofia que nem o passado nem o futuro têm para nós hoje em dia a urgência e a pertinência que tinham nos Séculos XIX e XX” (JAMESON, 2007, p. 201). O autor acrescenta ainda que na versão pós-moderna do romance histórico não se instauraria a dúvida, mas a multiplicidade de inúmeras versões, ponto este que parece convergir com a ideia de Hutcheon.

A teórica canadense entende que diferentemente da preocupação que se tinha no Século XVIII, em relação às mentiras e às falsidades nos discursos, a preocupação da pós-modernidade está relacionada à multiplicidade das verdades, verdades referentes à especificidade do local e da cultura, ou seja, os diferentes pontos de vista dos diferentes sujeitos que podem escrever esses discursos históricos e/ou ficcionais. Não há *a verdade* e sim *verdades*, no plural.

Outra questão levantada por Hutcheon, tendo em vista a autonomia e a supremacia da arte demonstrada por autores como Jane Tompkins, é que “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (HUTCHEON, 1991, p. 145). Hutcheon se refere aqui ao binômio *imaginação versus autoridade documental*, enquanto ferramentas constitutivas do passado, na qual a literatura se apresenta como imaginativa, imprecisa, já a história, documental, precisa.

Entretanto, verificamos que a metaficção historiográfica e a própria historiografia concebem, hoje, o testemunho (viés autobiográfico), por exemplo, como um elemento que reforça e auxilia na construção de uma memória mais crível acerca dos eventos do passado. O testemunho, neste caso, assume status e valor de documento histórico.

Nesse contexto, faz-se necessário continuar a explorar as postulações realizadas por Saramago, considerando que para o autor é

[...] legítimo dizer que a História se nos apresenta como parente próxima da Ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, automaticamente, procede a omissões, portanto as alterações da realidade, estabelecendo entre os acontecimentos relações que são diferentes porque são incompletas. É interessante verificar como certas escolas históricas recentes, duvidando da legitimidade de uma História tal qual vinha sendo feita, se abriram, na sua enunciação, a processos expressivos mais característicos da ficção. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar diante de romancistas da História, mas como resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolver-se, teve de abrir-se a imaginação. (SARAMAGO, 2000, p. 16)

Para o romancista, o historiador mantém os fatos como suporte da história, mas abandona a antiga relação entre eles, aquela de sujeição resignada ao império em que se haviam construído. Muito embora acredite que não faltará quem entenda que desta maneira a história se tornará menos científica, discussão da qual prefere abster-se, comprehende que, sempre, a melhor ciência é aquela que for capaz de proporcionar uma compreensão dupla: a do homem pelo fato, a do fato pelo homem.

Saramago admite que há uma inquietação entre os romancistas, ou seja, a certeza de que não poderão, nem sequer de um modo simplesmente satisfatório, reconstruir o passado. Entretanto, neste movimento, afirma o autor,

[...] fica-nos a viagem pelas zonas de sombra, essas por onde o romancista avança com a sua pequena candeia, iluminando recantos, procurando caminhos que a poeira do tempo escondeu, inventando pontes que liguem fatos isolados e, também, supremo atrevimento, substituindo algo do que foi por aquilo que poderia ter sido. Argumentar-se-á que se trata de um trabalho sem utilidade, uma vez que aquilo que hoje somos não é do que poderia ter sido que resultou, mas do que efetivamente foi. No entanto, se a revisitação ao passado, assim feita pelo romance, for orientada por uma intenção crítica, então a nova operação introduzirá na rede dos

fatos certa instabilidade, certa vibração, um processo de reajustamento porventura tão útil ao entendimento do nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu. (SARAMAGO, 2000, p. 14-15)

Segundo o autor, dois serão os procedimentos possíveis para o romancista que escolheu para a sua ficção as *planícies do tempo passado*: um, discreto e respeitoso, consistirá em reproduzir, ponto por ponto, os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora da fidelidade dos fatos; outro, mais ousado, levará o romancista a tecer dados históricos, apenas aqueles suficientes, num tecido ficcional que se manterá predominante. Nessa perspectiva, diz o autor, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, poderão, no entanto, ser harmonizados na narrativa (SARAMAGO, 2000, p. 15).

Continuando suas considerações, Saramago acaba por evidenciar estes dois tipos de narradores, ou seja, aquele que se comporta de modo imparcial, que narra escrupulosamente o que acontece, conservando sempre a subjetividade fora dos conflitos cuja expressão formal é o veículo; e aquele, mais complexo, que não tem uma voz única, um narrador que o leitor irá reconhecer como constante ao longo da narrativa, mas que algumas vezes lhe dará estranha impressão de ser outro.

Podemos perceber que há certa ênfase do autor neste último, o qual, não podemos negar, é o que nos interessa neste estudo, pois será este o narrador que, inesperadamente, assumirá uma voz coletiva, “que dirá nós, em vez de eu. Será, igualmente, uma voz que não se sabe donde vem e se recusa a dizer quem, ou usa de artes que levam o leitor a identificar-se com ele, a ser, de algum modo, ele” (SARAMAGO, 2000, p. 15). Nesse movimento, o romancista admite que possa ser, não explicitamente, a voz do próprio autor, considerando que este, capaz de fabricar todos os narradores que entender necessários, não se limitará a conhecer somente o que suas personagens conhecem, antes sabe e não o esquece nunca, tudo quanto aconteceu depois da vida delas; “foi adão quem inventou a bomba nuclear: ele não o sabia, mas nós sabemo-lo” (SARAMAGO, 2000, P. 15).

O romancista aprofunda suas postulações e se autoriza a dizer que, no que se refere ao seu trabalho no campo do chamado *romance histórico*, produziu uma espécie de jogo, em que o leitor diretamente participa, que o leva a aperceber-se de

uma dispersão contínua da matéria histórica na matéria ficcional, o que, não significando uma desorganização de uma ou outra, acaba por ser, ou pelo menos pretende, uma reorganização de ambas. Para ele, a ficção, que possui como tema principal os eventos históricos e que, de alguma maneira, viaja por meio desse tempo, tem um único objetivo: “o conhecimento do que em cada momento fomos nos tornando” (SARAMAGO, 2000, p. 16).

A partir dessa visão, podemos inferir que a literatura, entendida aqui como discurso literário, se relaciona com o discurso histórico, nos quais estão presentes muitas vozes. Estas vozes materializam-se nas narrativas que têm como objetivo representar o real e acabam por configurar uma maneira de mediar o mundo, atribuindo-lhe sentido. Ainda faz-se necessário reconhecer, a partir das postulações dos teóricos citados neste capítulo, que os mesmos parecem entrar num consenso de que há, de fato, relações possíveis entre literatura e história, de maneira, se assim podemos nos arriscar a dizer, colaborativa, não apenas como mais uma ou outras várias perspectivas para um mesmo evento histórico, por exemplo, mas corroborando para o entendimento e preservação desse mesmo passado. Muito embora nenhum destes teóricos se atreva, mesmo que minimamente, equiparar estes discursos ou lhes atribuir juízo de valor, como de fato não o podem, percebemos que tampouco são concebidos de formas distintas.

O importante a ser considerado, é que os discursos literários ficcionais precisam ser entendidos, também, de acordo com toda a particularidade que lhes é cabível, como formas de contar e representar o passado possível, sobretudo aqueles que evidenciam as micro-histórias, as vozes do coletivo, dos ex-cêntricos, conforme postula Hutcheon; vozes que há muito têm sido apagadas da historiografia, ignoradas, em detrimento daquilo que possa ser comprovado apenas por meio de documentos oficiais.

Portanto, a partir dos conceitos trazidos até aqui, e tendo como premissa que a palavra narrada é a melhor forma de perpetuar a memória coletiva, conforme Benjamin, quando afirma que “a *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1996, p. 211), as obras que passaremos a analisar configuram uma forma de reinterpretação da história, por meio da transfiguração artística e da criação de um universo que se caracteriza pelos anseios e dados subjetivos de seus escritores.

Mostra-se imperativo destacar que não se tenciona fazer qualquer comparação direta com o discurso histórico ou tê-lo como condição fundamental para o presente estudo, mas discutir e analisar, a partir da ficção literária, portanto, via imaginação ou invenção, como as memórias dos narradores das obras aqui propostas contribuem para a formação de uma visão coletiva, dos acontecimentos do passado, uma vez que se apresentam calcadas em eventos históricos singulares e personagens que vivem em um determinado contexto histórico.

Na obra ficcional *A fantástica vida breve de Oscar Wao* (2007), de Junot Díaz, através do narrador-personagem Yunior, verificaremos que ao contar a história individual de uma família e suas gerações, ele (re)suscita, também, a história de um coletivo. Perceberemos, ainda, não apenas a problematização do historiador tradicional, mas também a discussão das fronteiras entre ficção e realidade, literatura e história, suscitadas nas pós-modernidade. Muito embora a narrativa se desenvolva nas últimas décadas do Século XX, o narrador se apropria das trajetórias culturais e religiosas do caribenho e retrocede ao período de colonização do país, evidenciando suas raízes africanas. Ao caminhar por dentre o passado e o presente, ele revira os acontecimentos políticos que marcaram a história das personagens e de sua nação de origem. Ressaltando cada período vivenciado por elas, a narrativa realiza um resgate explicativo da história social das mesmas, que se mostram conectadas à história sócio-política da República Dominicana.

Da mesma forma, em *Mês de cães danados – Uma aventura nos tempos da Legalidade* (1961) – (1977), de Moacyr Scliar, experimentaremos como a obra redimensiona os episódios da história do Brasil, centro de sua narrativa, a partir das manchetes do jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre. No discurso memorialístico do mendigo-narrador Mário Picucha, presenciaremos a história refletida a partir do ponto de vista irônico e desordenado do protagonista, à medida que mescla sua vida atribulada a fatos/acontecimentos históricos do período.

Mesmo apresentando diferenças de construção, os textos elencados são marcados por semelhanças ideológicas, a partir do momento em que o resgate do contexto histórico e o olhar crítico se fazem presentes em ambas; na medida em que seus eixos fundamentais repousam na perspectiva histórica e na memória de seus narradores.

3 O narrador de memórias e a (des)construção do passado histórico em *A fantástica vida breve de Oscar Wao*, de Junot Díaz

3.1 Entre a Memória e a História: uma fantástica narrativa de Junot Díaz

Junot Díaz (1968), autor de *Drown*⁶, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*⁷ e *This Is How You Lose Her*⁸, nasceu em Santo Domingo, República Dominicana, e cresceu em New Jersey. Atualmente, dividindo seu tempo entre Cambridge e New York, é professor de redação criativa no MIT – Massachusetts Institute of Technology, além de editor de ficção do *Boston Review* e membro fundador do *Voices Writers Workshop*.

Em suas obras, podemos verificar que as questões que envolvem o sujeito imigrante são uma constante. Porém, o autor não evidencia apenas a jornada pela qual o indivíduo perpassa, mas a vida complexa que possui. Muitos de seus contos, por exemplo, discutem as dificuldades da vida da família de Yunior⁹ como imigrantes recém-chegados nos Estados Unidos. Nesse movimento, nos deparamos com sujeitos no exílio, de onde contam suas memórias. Outra característica evidente nas narrativas de Díaz é a forma como o autor funde o inglês e o espanhol, produzindo uma espécie de *Spanglish*¹⁰ suavizado.

Na condição de imigrante, que aos seis anos se mudou com sua família da República Dominicana para a costa de New Jersey, Díaz acredita que sua escrita parte de um esforço para traduzir “essa encruzilhada norte-americana na qual cresci

⁶ Seu primeiro livro, a coletânea de contos *Afogado* (1996), foi considerado *best seller* e premiado com o Pushcart Prize XXII (1997), o Eugene McDermott Award (1998) e o Guggenheim Fellowship (1999). Seus contos foram publicados em várias revistas de renome.

⁷ *A Fantástica Vida Breve de Oscar Wao* (2007) foi considerado um dos melhores livros de 2008, ganhando vários prêmios literários de grande destaque mundial – o John Sargent Sr. First Novel Prize; o National Book Critics Circle Award, o Anisfield-Wolf Book Award; o Dayton Literary Peace Prize; e o Prêmio Pulitzer de 2008, da Universidade de Columbia.

⁸ É Assim que Você a Perde (2012) foi finalista do National Book Award e do Sunday Times Short Story Prize.

⁹ Personagem narrador da maior parte das histórias de Díaz.

¹⁰ Spanglish é nome dado ao dialeto informalmente utilizado em regiões fronteiriças ou em grandes centros urbanos dos Estados Unidos. Tal variedade linguística, que mistura de forma pouco uniforme os idiomas inglês e espanhol, também é encontrada, em menor escala, no norte do México.

e na qual todas essas culturas entravam em contato umas com as outras" (DÍAZ, 2014)¹¹.

Tais características, reconhecemos em *A fantástica vida breve de Oscar Wao*, na qual o narrador principal Yunior¹² ocupa-se em narrar a história de Oscar e das três gerações da família dominicana Cabral, desde a Era de Trujillo¹³ até o final dos anos 1990. Na voz narrativa de Yunior, que utiliza o referencial cultural do imigrante jovem que deixou o país ainda muito cedo, presenciamos a produção de um discurso híbrido, marcado por uma grande influência do espanhol, tanto no vocabulário utilizado, como na sintaxe da narrativa. Sobre este, faz-se necessário destacar que relata uma história na qual ele não está envolvido com o passado familiar mais distante dos mesmos, estando próximo aos Cabral apenas na sua última geração, por meio da amizade com Oscar e de seu amor por Lola¹⁴. Se assim o pudermos reconhecer, Yunior revela-se como um mediador, um coletor de testemunhos, à medida que transita entre o passado e o presente e, de alguma forma, reproduz os eventos que conhece, bem como aqueles que consegue resgatar com os membros da família. Entretanto, este não é o único narrador. Díaz também dá voz à personagem Lola, que em poucas páginas, ao contar algumas passagens de sua vida, tentar traduzir seus sentimentos, sua identidade e sua difícil relação com a mãe, que é duramente marcada pelo silêncio desta última.

Seguindo em nossas postulações, verificamos que, na obra, destacam-se três eixos distintos. O primeiro diz respeito à trajetória de Oscar e do narrador principal Yunior. No segundo, ele nos apresenta a composição escolar do período, através da cultura pop, que se transforma em referência a sustentar a relação de Oscar com o mundo. O último eixo, sobre o qual nos preocupará discorrer nas próximas páginas, principalmente por permitir que revisitemos o passado por meio do olhar crítico do narrador principal, transporta para o centro do enredo as ações políticas do ditador Rafael Leónidas Trujillo Molina que, por meio da brutalidade institucionalizada, transformou-se em um verdadeiro espetro, capaz de interferir na vida das demais personagens.

¹¹ Em entrevista ao colunista John McDermott (2014), do Financial Times. McDERMOTT, John. O escritor Junot Díaz fala da imigração, machismo e de xingar em espanhol. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 julho. 2014. Ilustríssima.

¹² Personagem narrador, amigo contemporâneo de Oscar.

¹³ General que comandou a República Dominicana de 1930 a 1961.

¹⁴ Personagem irmã de Oscar.

Na primeira parte da obra, Yunior ocupa-se em caracterizar Oscar. *Nerd*, dócil, terrivelmente obeso e viciado em quadrinhos e livros de aventura, o morador de New Jersey sonha em tornar-se um grande escritor e, sobretudo, encontrar um grande amor. Contudo, em sua busca por uma normalidade, vê-se segregado pelos colegas de escola. As atividades mais simples para qualquer adolescente em sua idade parecem ser inalcançáveis para Oscar, tornando-o um sujeito introspectivo, a viver num mundo só seu. Sua sobrevivência parece estar calcada no seu relacionamento compulsivo com as fantasias das aventuras vividas nos games e na literatura de ação, compartilhada, em grande parte, com seu amigo. Ao longo da narrativa, verifica-se que os desejos do protagonista acabam por nunca tornarem-se realidade, devido ao *fukú*, conforme atribui o narrador, que se trata de uma antiga maldição que assola a família de Oscar há gerações, condenando seus parentes a prisões, torturas e acidentes trágicos.

Para falar de Oscar, o narrador precisa falar de sua família: irmã, mãe, avós. Percebe-se que a trama desenvolve-se nas complicadas relações familiares, que se revelam, sobretudo, problemáticas, originadas no silêncio, sendo necessário retornar à República Dominicana e desenterrar os demônios, para minimamente compreender o universo que nos é apresentado. Nesse contexto, nos deparamos com uma história de repressão, na qual as personagens se acostumaram a não falar, a calar, desvelando o quão problemático foi a constituição de uma identidade nacional em diáspora que, devido à ditadura, forçava a saída dos dominicanos.

Para tanto, desde o primeiro momento da narrativa, o narrador realiza um mergulho profundo no passado, problematizando importantes momentos históricos da República Dominicana, destacando-se o próprio processo traumático de colonização sofrido:

Contam que veio da África, trazido pelos gritos dos escravizados; que se tratou de praga rogada pelo povo taino, enquanto um mundo perecia e outro nascia; que foi um demônio deslanchado na Criação quando do arrombamento do portão de tormentas nas Antilhas. *Fukú americanus*, vulgarmente conhecido como *fukú* – no sentido amplo uma espécie de maldição ou condenação e, no estreito, a Maldição e a Condenação do Novo Mundo. [...] Seja lá de onde viesse e como fosse chamado, comenta-se que a chegada dos europeus a Hispaniola desencadeou o *fukú* no mundo e, desde então, estamos todos na merda. Pode ser que Santo Domingo tenha sido o porto de

entrada, o Quilômetro Zero da praga, mas agora, cientes ou não, somos todos sua cria. (DÍAZ, 2009, p. 11)

Nesse trecho, podemos perceber que, a partir do relato histórico do processo de colonização, as próprias questões de identidade são questionadas, movimento no qual, segundo o narrador, ser latino, e, por consequência, dominicano, era estar amaldiçoado. No entanto, não pretendemos, neste momento, entrar nas questões específicas de identidade, mas verificar como a história torna-se elemento basilar na narrativa, por meio das memórias de quem se propõe a narrar, transformando-se, de forma representativa e simbólica, em personagem – o *fukú*. É necessário ainda considerar que, contrariando o discurso histórico, se assim nos é permitido dizer, o método de colonização é enfaticamente criticado, dando-se a ele uma nova roupagem, passível de discussão a partir de outro ponto de vista, o do homem comum, marginalizado, que sofreu drasticamente as mazelas advindas deste procedimento.

Tais percepções do (re)contar o passado histórico, trazido na obra de Díaz, vêm ao encontro das concepções postuladas por Hutcheon e discutidas anteriormente, nas quais a autora considera que o pós-modernismo traz o passado sob um olhar crítico, diante da perspectiva da representação enquanto espelho da realidade e, ao mesmo tempo, da ideia aceita do homem enquanto sujeito centrado da representação. Assim, para a autora, a história, esquecida no Modernismo, começa a ser encarada através de um viés consciente e crítico, a partir da construção da *metaficação historiográfica*, uma vez que podemos verificar que o retorno de Yunior ao passado não é nostálgico, mas trata-se de seu rememorar por meio da ironia. Como afirma Hutcheon, “assim como não se pode voltar ao passado de maneira não problemática, também não se pode negá-lo. Isso não é nostalgia; é uma reavaliação crítica” (HUTCHEON, 1991, p. 247).

Na sequência da narrativa, como já destacamos brevemente, da mesma forma como Yunior (re)conta e (re)visita o processo de colonização da República Dominicana, ele traz para o contexto da obra outro momento tão traumático quanto este último para o povo dominicano, o período ditatorial instaurado por Rafael Leônidas Trujillo Molina. Segundo MAIA (2012), para termos uma vaga ideia da dimensão do regime,

no ano de 1937, (o ditador) ordenou talvez o ato mais terrível da história do país: o massacre de cerca de 150.000 haitianos de origem humilde que habitavam a região de fronteira, com a justificativa xenofóbica de que estava prevenindo a nação de elementos indesejados e de rebeldes. (MAIA, 2012, p. 4)

Sobre esse aspecto, além das diversas inferências de cunho histórico ao longo da narrativa, faz-se necessário destacar que o narrador principal dedica longas notas de rodapé que dão ao leitor um panorama histórico, que de certo modo tornam-se imprescindíveis para entender a narrativa: “para vocês que perderam dois segundos obrigatórios sobre a história dominicana [...]” (DÍAZ, 2009, p. 12). É por meio dessa estratégia que o narrador principal desvia o foco da história particular da família Cabral, para contemplar observações, percepções e reflexões em primeira pessoa, acerca do passado histórico. Os paratextos acabam se mesclando à narrativa, não sendo apenas mera parte constitutiva dele, mas essenciais para entendermos o caráter crítico e irônico trazido por ele no seu processo de rememorar o passado, desconstruindo a imagem canônica do historiador tradicional, uma vez que seu discurso é imbuído de carga ideológica.

Tais notas de rodapé, num primeiro momento, podem ser recebidas com certo tédio, entretanto, no decorrer do romance as percebemos como a base para a construção do próprio universo que pretende desvelar, principalmente, pelo perfil biográfico crítico que constrói do ditador:

Trujillo, um dos ditadores mais execráveis do século XX, governou a República Dominicana de 1930 a 1961, com uma brutalidade implacável. Mulato corpulento e sádico, com olhos de suíno, clareava a pele com vários produtos, gostava de sapato plataforma e colecionava acessórios masculinos da era napoleônica. [...] Foi o nosso Sauron, nosso Arawn, nosso Darkseid, nosso Único e Eterno Ditador, um personagem tão vil, grotesco e perverso, que nem mesmo um autor de ficção científica teria concebido o sujeito. (DÍAZ, 2009, p. 12)

Da mesma forma, outros personagens que constituem a narrativa são personagens históricos que, mesclados aos personagens ficcionais, a partir do narrador principal Yunior, tecem a história da República Dominicana. Estes, também, são devidamente contextualizados dentro da narrativa e nas notas de rodapé.

Tendo como premissa o exposto até o momento, é importante salientar que, muito embora o narrador parte de um microcosmo, ou seja, um núcleo particular de reconstituição/rememoração da história da família Cabral, podemos identificar o poder de alcance da ditadura na República Dominicana, que extrapola o público e chega ao privado. Assim, Yunior torna-se não apenas um antropólogo, mas também um historiador, uma vez que consegue identificar os efeitos da ditadura em uma nação, à medida que recompõe as memórias da família. Tais considerações podem ser verificadas na forma como o narrador une a genealogia dos Cabral à história e lhe dá um sentido dentro dela mesma, à medida que conta a história da família, Yunior critica duramente o período histórico, marcado pela repressão e pela tortura.

Entretanto, cabe destacar que o empreendimento do narrador principal não é tarefa simples, pois, apesar dele se preocupar em narrar a história de outros indivíduos, sua narrativa é permeada, justamente, pelo emudecimento das personagens e pela incapacidade de narrar das mesmas. Reconhecemos tal perspectiva, por exemplo, nas poucas páginas em que o autor permite que a voz de Lola seja considerada. Ao discorrer sobre os eventos recentes de sua infância e adolescência e o difícil relacionamento com a mãe Beli¹⁵, Lola parece realizar uma jornada de autoconhecimento, depositando na avó La Inca¹⁶ a esperança de que seu empreendimento tenha sucesso, por meio do rememorar, do narrar sobre sua história e de sua família. No entanto, verifica-se que logo esta tentativa é, aparentemente, frustrada, marcada pela fala entrecortada da avó e seu posterior silêncio:

Ela pegou uma foto. Este é o pai de sua mãe, explicou, passando o retrato. Era meu primo e...

Estava prestes a dizer algo, mas se interrompeu.

E foi quando senti um impacto tão forte quanto um furacão. A sensação.[...] Senti o que sempre sentia nos últimos segundos de uma corrida, quando tinha certeza de que explodiria. Ela estrava prestes a dizer algo; fiquei esperando que se abrisse comigo. Fiquei esperando meu recomeço. (DIAZ, 2009, p. 82)

No decorrer da obra, vê-se que houve, no passado, quando Beli ainda era jovem, um esforço por parte de La Inca em reconstituir o passado da família Cabral, o qual ela atribui a filha. Porém, há a recusa desta última em fazê-lo, perdendo-se

¹⁵ Hypatía Belicia Cabral, mãe de Oscar e Lola.

¹⁶ Mãe adotiva de Beli.

esse importante papel no processo de reconstrução das memórias da família. Assim, o caráter intransmissível da experiência entre gerações, tão anunciado por Benjamin e refirmado por Beatriz Sarlo, na qual identifica que “os jovens pertencem a uma dimensão do presente em que os conhecimentos e as crenças dos pais se revelam inúteis” (SARLO, 2007, p. 29), se confirma:

La Inca achava que Beli era a última esperança da família dizimada, queria que exercesse o papel principal na missão de resgate histórico, mas o que a jovem sabia sobre seus consanguíneos, exceto as histórias contadas *ad nauseam*? E, no final das contas, ela se importava? Não era uma maldita ciguapa, com os pés voltados para trás, em direção ao passado. Seus pés estão apontando para frente, dizia sempre à mãe. Para o futuro.” (DÍAZ, 2009, p.87)

Na escolha do autor, em não dar voz ao protagonista do romance, também podemos verificar a visão pessimista de Benjamim e Sarlo, já que as experiências de Oscar são filtradas pelo discurso do outro. Resta a Yunior contar a história da família Cabral que, com relativa dificuldade, recupera fragmentos para constituir a narrativa:

Bom, o dono do pedaço era mesmo um homem de negócios, mas também um lacaio, por sinal, nem um pouco insignificante do Trujillato. [...] Por causa do silêncio de Beli em relação ao assunto e do desconforto que o pessoal ainda sente de discorrer sobre o regime, os detalhes a respeito do Gângster são bastante fragmentados. Vou relatar apenas o que consegui desvendar, e o restante vai ter que aguardar o dia em que as páginas em branco forem preenchidas. (DÍAZ, 2009, p. 125)

Nesse pequeno trecho, no qual Yunior tenta recuperar parte da história de Beli, percebemos os resquícios deixados pelo período, no qual o povo fora reprimido, apagado, emudecido na história. Verificamos, ainda, a fragilidade dos dados apresentados pelo narrador que, devido à impossibilidade de encontrar fontes dispostas a narrarem suas experiências, também constrói um relato fragmentado.

Esse *emudecimento*, ou a incapacidade de narrar, como aqui exemplificado, não se restringe apenas a personagem Beli, mas é característica do coletivo, que ainda que lembre o trauma da ditadura, se vê incapaz de falar sobre o assunto, tendo em vista que qualquer tentativa de oposição ou questionamento ao regime era

punido severamente. Muitas dessas situações são ricamente narradas e esmiuçadas por Yunior durante a narrativa, como a longa reconstituição feita por ele da história do patriarca da família Cabral, Abelard, avô de Oscar:

Seja qual for a sua teoria: em fevereiro de 1946, Abelard foi oficialmente declarado culpado de todas as acusações e condenado a 18 anos de prisão. Dezoito anos! O abatido médico foi retirado do tribunal sem ter a chance de dizer uma palavra sequer. [...], nenhum desaparecimento foi mais drástico e radical do que o de Abelard. (DÍAZ, 2009, p. 246)

Muito embora o narrador principal admita ser esta “apenas uma história, sem qualquer prova concreta” (DÍAZ, 2009, p. 246), percebe-se em seu discurso que a história da família Cabral representa a história do povo dominicano, revelando disposições sociais ainda latentes. Não apenas Abelard, mas todos os outros personagens da trama tornam-se uma representação de um povo que, diante de uma história de repressão, emudeceu, acostumou-se a não falar, a calar e a encontrar respostas cada vez mais no sobrenatural¹⁷ para minimamente compreender os efeitos da ditadura na República Dominicana, a representação de um sistema, de um mal, que assolou toda a América Latina. Sob o olhar crítico do narrador principal, Díaz (re)visita o trauma histórico, o indizível¹⁸. O trauma que não parece ser dele, mas o de toda uma nação muda, que deseja apagar esse período de sua história.

¹⁷ Quanto ao elemento sobrenatural aqui evidenciado, fazemos referência direta àquilo que o narrador personifica como sendo o *fukú*, elemento mágico, ao qual o narrador atribui todo o tipo de má sorte que assola o povo dominicano desde o período de colonização do país, ressignificado, posteriormente, a partir da figura do ditador: “[...] Rafael Leônidas Trujillo Molina. Ninguém sabe ao certo se o sujeito era diretor ou representante, criador ou criatura da Maldição, mas está claro que se entendiam; como eram próximos aqueles dois! O povo – até o instruído – acreditava que qualquer um que tramassem contra Trujillo atrairia um tremendo fukú, que atingiria até a sétima geração da pessoa. Bastava ter um pensamento ruim que fosse sobre o despotismo e, zás, um furacão passaria e levaria o sujeito e sua família para o mar, zás, uma rocha cairia de repente e o esmagaria, zás, o camarão de hoje causaria os espasmos fatais de amanhã. Isso explica o fato de que todos que tentavam matar o homem sempre eram aniquilados, e os caras que finalmente lutaram contra ele tiveram mortes tão atrozes.” (DÍAZ, 2009, p. 12-13)

¹⁸ Giorgio Agamben, ao discorrer sobre a condição dos campos nazistas, adverte que, segundo o dizer de muitas testemunhas, resta sempre uma lacuna em todo o testemunho. (AGAMBEN, 2008, p. 42) Para ele, a lacuna é o resto do indizível, que fica por dizer em todo relato testemunhal. E o indizível do testemunho não depende apenas da vontade de dizer ou não do indivíduo, mas da impossibilidade de representar em palavras a experiência da violência sofrida.

3.2 O ato de narrar: o emudecimento

Ao evidenciar o emudecimento das personagens e sua consequente incapacidade de narrar, outro aspecto extremamente relevante na obra de Junot Díaz, diz respeito ao emudecimento do corpo físico e da memória como arquivo. Para pensarmos esses conceitos, faz-se necessário destacar que o narrador dedica boa parte da obra para contar a história do patriarca e seu mal entendido com o General Trujillo, origem, segundo as personagens, da maldição que assola as subsequentes gerações da família:

Mas o que foi que houve, enfim? Você pergunta. Um acidente, uma conspiração, um *fukú*? A única resposta que posso dar é a menos satisfatória: vai ter que decidir por si mesmo. A única certeza é que não há certezas. Estamos tateando no escuro. Trujillo e cia não deixaram registros escritos – não compartilhavam da fixação de seus coetâneos alemães pela documentação. E ninguém espera que o próprio *fukú* tenha deixado uma autobiografia ou coisa parecida. Os Cabral restantes tampouco ajudam muito; em todos os assuntos relacionados à prisão de Abelard e subsequente destruição do clã, prevalece no seio da família um silêncio em tributo às gerações, que torna esfíngica toda tentativa de reconstituição narrativa. (DÍAZ, 2009, p.242-243)

Nas páginas seguintes, Yunior relata a relação da família com o General Trujillo até sua prisão, sob a acusação de difamação e grave calúnia contra o ditador. Nesse trecho da obra, podemos verificar que o autor utiliza a história como matéria viva, a partir dos fatos e das figuras históricas, injetando o elemento ficcional, a fim de representar um importante momento histórico da República Dominicana, no que diz respeito ao terror ditatorial vivido pela nação.

Do quarteto inicial da família, Abelard foi o que mais viveu. O que é irônico, já que todos do seu círculo, incluindo La Inca, acreditaram no governo quando oficiais anunciam, em 1953, que o médico havia morrido. (Mas por que fizeram isso? Porque sim.) Foi quando ele faleceu de verdade que se revelou que estivera vivo no presídio de Nigüa naquele ínterim. Ficou preso durante 14 anos seguidos pela justiça de Trujillo. (...) Pois, se por um lado nunca matava o sujeito, por outro, nunca o deixava vivo. Apesar de Abelard ter sobrevivido, jamais voltou a ser o mesmo. Ela fez dele um vegetal. A chama magnífica do seu intelecto foi extinta. (DÍAZ, 2009, p. 249-250)

A partir da prisão do avô de Oscar e posterior morte, observamos que ocorre, nesse processo, um emudecimento, que aqui podemos entender, como involuntário, impelido pela força da repressão do governo, que controlava o corpo e a vida do povo. Nesse caso, o emudecimento acontece de dentro para fora, por meio do trauma, já que o patriarca dos Cabral, em todo o período que esteve enclausurado, esteve amortecido, apático, incapaz de empreender qualquer habilidade comunicativa. Tais questões nos levam a considerar o apagamento da memória, e sua consequente impossibilidade de narrar, naquilo que podemos entender como queima de arquivo, utilizado pelos regimes totalitários como forma de manutenção dos estados de exceção¹⁹.

Nesse contexto, segundo Heleno Jader Ribeiro, em seu artigo *O Apagamento do Corpo-Arquivo* (2015), no qual trata do movimento de extinção do corpo como arquivo dentro do contexto do regime nacional-socialista, movimento que podemos entender como próximo ao apresentado na narrativa de Junot Díaz, o corpo é “entendido como linguagem, também é escritura, arquivo” (RIBEIRO, 2015, p. 9). Na destruição do corpo, incorre, também, a destruição da memória e do próprio passado histórico.

Seguindo suas postulações, Ribeiro afirma que:

Queima de arquivo pode ser entendido comumente pela execução de uma testemunha importante e que poderia denunciar executores de um delito. Apagar o arquivo, dessa forma, é apagar as pistas do crime. Aquele que detém o arquivo, nesta lógica, detém o poder, ou a potência de mudar a história. Apaga-se o detentor do arquivo, ou o arconte (e nesse caso, arquivo e arconte se confundem), porque se acredita, através de uma transferência de valores, extinguir o próprio arquivo. (RIBEIRO, 2015, p.6)

Entretanto, é necessário ressaltar que, no caso de Abelard, há um duplo movimento de queima de arquivo, uma vez que o médico possuía centenas de livros, escritos e documentos que foram confiscados e, segundo o narrador, supostamente também foram queimados. Dessa forma, ele não teria tido o destino que teve, devido a um mal-entendido com o ditador, mas “em virtude de um livro” (DÍAZ, 2009, p. 244). Sobre o evento, o narrador ironiza os métodos utilizados pelo

¹⁹ O Estado de Exceção é uma situação temporária de restrição de direitos e concentração de poderes que, durante sua vigência, aproxima um Estado sob regime democrático do autoritarismo.

ditador quando se tratava de eliminar qualquer prova que houvesse contra ele ou contra o seu regime. Da mesma forma, os demais integrantes da família, assim como seus escritos, desapareceram sob circunstâncias duvidosas, restando apenas Beli, um bebê, de aproximadamente seis meses, que não tivera um destino melhor, ao ser vendida e, posteriormente, ser resgatada pela prima do pai.

Nesse sentido, Ribeiro entende que,

A escritura, ainda maldita na modernidade, representa perigo. Ela é associada ao vazio, ao silêncio, ao jogo, podendo, assim, resistir, subverter. Foi preciso, muitas vezes na história, destruir, apagar, eliminar o arquivo degenerado, a escritura rebelde que fosse capaz de desestruturar os fechamentos, os estados de exceção. É porque ela própria pode montar seu estado de exceção. Fez-se necessário, nessa lógica, queimar o arquivo, reduzi-lo a cinzas, ao pó. (RIBEIRO, 2015, p. 6).

A repressão dos regimes totalitários, como a representada na obra de Junot Díaz, está permanentemente possibilitando o *mal de arquivo*²⁰, a fim de que o esquecimento, o apagamento da memória e da história se efetivem. Para Jacques Derrida, em sua obra *Mal de Arquivo – Uma impressão Freudiana* (2001),

os desastres que marcam o fim do milênio são também arquivos do mal: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, “recalcados”. Seu tratamento é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo de guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas. (DERRIDA, 2001, p. 7)

Muito embora reconheçamos que Abelard tenha tentado constituir um arquivo, uma história sobre uma época tão conturbada, por meio dos quatro livros que escreveu e de sua própria memória, através da experiência vivida, a tentativa acaba por perder-se, uma vez que o regime manipula o arquivo e o destrói segundo seus próprios interesses.

²⁰ Conceito postulado por Jacques Derrida, em sua obra *Mal de Arquivo, Uma Impressão Freudiana* (2001). Segundo Sérgio Telles (2002), “a ligação entre arquivo e poder remete ao mal de arquivo, à pulsão de morte. O poder está permanentemente arquivando e destruindo o arquivo, como a própria pulsão de morte, que está permanentemente arquivando – tirando da vida, desvitalizando e registrando, e permanentemente tentando destruir o próprio arquivo, a própria lembrança”.

As perspectivas apresentadas até aqui nos remetem, novamente, aos conceitos postulados por Walter Benjamin²¹, no que se refere ao emudecimento do narrador, voluntário e involuntário – se assim podemos inferir –, da perda da experiência, de sua consequente incapacidade de narrar e transmitir conhecimento. Muito embora o teórico assuma uma postura pessimista e melancólica, é necessário observar que ele se preocupa em ver essa perda como parte do que poderia ser narrado e convertido em conhecimento, experiência, e que, consequentemente, pudesse orientar a vida daqueles que o recebiam.

Por este entendimento, verificamos que há um movimento contra o emudecimento, uma vez que o esquecimento do flagelo seria, para as vítimas, como uma segunda morte. Rememorar torna-se uma forma de reivindicar e homenagear as vidas silenciadas: “o dom de despertar no passado a centelha da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1996, p. 225).

É necessário ainda considerar, neste contexto, a própria relação entre o passado e o presente, uma vez que para Benjamin o presente clama pelo passado, não apenas como elucidação, mas como uma salvação e redenção em si mesmo. Para ele, o passado deve surgir reatualizado, iluminado, não só a si mesmo, mas também reordenando o presente e interferindo nos rumos do futuro. Da mesma forma, Derrida discorre sobre a questão do ponto de vista do arquivo:

Num sentido enigmático que se esclarecerá *talvez* (talvez, porque ninguém deve ter certeza aqui, por razões essenciais), a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos já sobre o tema do *passado*, *um conceito arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. (DERRIDA, 2001, p. 50-51)

Na obra de Díaz, reconhecemos o importante papel de Yunior, que não apenas ocupa-se em narrar a história de uma família como simples ato de

²¹ BENJAMIN, Walter. “O narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol I. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

reconstituição de um tempo passado, quando ninguém mais dentro dela própria se preocupa ou é capaz de fazê-lo, mas que reconhece nesse ato de narrar a cura dos próprios demônios, por meio da escrita e da linguagem, no presente.

Silviano Santiago, em seu ensaio *O narrador pós-moderno* (2000), a partir de um tecer de considerações sobre os preceitos de Benjamin, considera que a relação do narrador pós-moderno com a experiência seria fundada não no vivido por ele, mas no que foi presenciado, sendo o grande observador das experiências alheias:

Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção, e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como expectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. [...] A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa. (SANTIAGO, 2000, p. 51-52)

Para ele, o narrador pós-moderno é o que transmite uma sabedoria, decorrente da observação de uma vivência alheia a ele, já que o acontecimento que narra não foi tecido na substância viva de sua existência. E este, é o puro ficcionista, cuja autenticidade do seu relato advém da verossimilhança, por entender que o real e o autêntico são produtos da linguagem. Entretanto, adverte que a narrativa pode expressar sabedoria, mas esta não advém do narrador, pois é depreendida da ação daquele que é observado e não consegue mais narrar.

Tal perspectiva vem ao encontro do narrador principal da obra de Junot Díaz, como aquele que observa, não aquele que experimenta, porém de total importância, pois será dele o papel, na ficção, de falar da incomunicabilidade de experiências, através de seu olhar, e passá-las adiante através da narrativa. Para tanto, Yunior, logo no princípio da narrativa, nos apresenta o contrafeitiço para a maldição que assola a família – o Zafa. Uma espécie de cura através da escrita, materializada a partir da retomada da história, da memória da família. Revela-se uma importância substancial em falar sobre o mal, pois falar sobre ele o enfraquece: “na esperança de que o azar não tivesse a chance de se instalar, zafa 24 horas por dia. Até mesmo

agora, enquanto escrevo, eu me pergunto se este livro não é uma espécie de zafa. Meu próprio contrafeitiço" (DÍAZ, 2009, p. 16).

Da mesma forma, ao final da narrativa, Yunior tem a esperança, num futuro próximo, de tornar os membros dessa família libertos desse ciclo de azar e maldições, à medida que ainda guarda os materiais pessoais de Oscar e espera que um dia a sobrinha do protagonista se interesse pela história da família:

Um dia, porém, o Círculo se romperá. Como acontece com todos os Círculos. E, pela primeira vez, a menina ouvirá a palavra *fukú*. Sonhará com o Homem sem face. Não hoje, mas em breve. Se for filha de sua família – como suspeito que seja – um dia, já não temerá e buscará respostas. Não hoje, mas em breve. (...) E talvez, talvez, se for tão esperta e corajosa quanto espero que seja, reunirá tudo o que fizemos e aprendemos, acrescentará suas próprias visões e dará um fim a essa história. É o que eu, nos meus melhores dias, espero. Assim venho sonhando. (DÍAZ, 2009, p. 327-328)

Para o narrador principal, o ciclo apenas se quebrará à medida que o passado chegue ao presente e que as personagens extraiam da experiência o conhecimento, ou seja, não apenas tragam o passado como repetição, mas que haja uma ressignificação no presente, aprendizado, e tal movimento é feito através da escrita, do narrar sobre.

Nessa esteira, podemos entender que a obra torna-se um objeto de reflexão no momento presente, à medida que Yunior (re)visita de maneira crítica os momentos históricos da República Dominicana, estabelecendo uma ponte, na qual o leitor pode transitar, entre a memória, a literatura e a história. Entretanto, não se quer aqui delimitar qualquer fronteira entre as áreas, mas apenas evidenciar como o texto pós-moderno questiona o nosso próprio conhecimento histórico, confirmado aquilo que Hutzcheon postula, ou seja, de que o discurso pós-moderno não nos apresenta a *verdade*, mas modos diversos de encarar o real (HUTCHEON, 1991, p.202). Ainda, podemos entender que, conforme postula a teórica canadense, há um retorno consciente ao passado a fim de problematizá-lo, como já evidenciamos anteriormente. O narrador, aqui, se estabelece com uma função primordial, ou seja, a de dar voz aos esquecidos e retornar a transmitir as experiências.

A arte pós-moderna, da forma como a teórica nos apresenta, seja na pintura, na música, na arquitetura ou na literatura, traz à tona não um passado permeado por

fatos históricos, simplesmente, mas discursa e aborda um passado como o vemos no presente, dando-lhe uma nova roupagem no contexto em que são inseridos, permitindo um processo constante de autorreflexão, movimento no qual reconhecemos seu importante papel.

4 O narrador de memórias e a (des)construção do passado histórico em *Mês de cães danados – Uma aventura nos tempos da Legalidade* (1961), de Moacyr Scliar

4.1 A proposta romanesca de Scliar: a Literatura e a História nos tempos da Legalidade

Nascido em Porto Alegre, Moacyr Jaime Scliar (1937 - 2011) foi médico e escritor. Iniciou sua carreira com a publicação de *Nove do Sul* (1962), antologia na qual o jovem escritor, aos 25 anos, assina seus primeiros contos. Já nos primeiros anos do seu ingresso no mundo literário, o filho de imigrantes judeus se tornara “o contista mais produtivo do período” (BITTENCOURT, 1999, p. 77), ao empreender temas ainda relativamente inéditos na literatura que era produzida no Rio Grande do Sul, como os grandes centros urbanos, a sociedade capitalista e o indivíduo contemporâneo.

Em 28 anos, de 1972 a 2000, o autor gaúcho publicou dezesseis obras de ficção longa. Estas obras, somadas às coletâneas de contos e crônicas, os ensaios de divulgação, livros infanto-juvenis, lhe conferiram o título de escritor mais prolífico de sua geração. Com mais de setenta obras publicadas, recebeu importantes prêmios literários, como o Jabuti (1998, 1993 e 2009), o Associação Paulista de Críticos de Arte (1989) e o Casa de las Américas (1989). Com temáticas como a imigração judaica no Brasil, o socialismo, a medicina, entre outros, não foi necessário muito tempo para que Scliar fosse elogiado pela crítica literária como o “mestre da narrativa curta, o que não o impediu de vir a ser um romancista de grande qualidade, assim como um cronista de sucesso” (FISCHER, 2004, p. 120). Em 2003, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras.

Em sua ficção autobiográfica, obra infanto-juvenil, *Memórias de um aprendiz de escritor* (1984), a personagem narra como foi aprendendo a ser escritor:

Cresci ouvindo histórias. Porque tinham histórias a contar, eles: meus pais, meus tios, nossos vizinhos. Eram, na maioria, imigrantes. Da Rússia. Lá tinham vivido, como seus antepassados, em pequenas aldeias, em meio a uma lírica miséria, lendo a Bíblia, praticando a religião, e trabalhando como artesãos e pequenos

comerciantes. A ruína do império czarista, nos anos que precederam a Revolução de 1917, acarretou também a destruição deste pequeno mundo. Sucediam-se os pogroms, os massacres de judeus, apoiados pelo governo, que assim esperava desviar a atenção do povo insatisfeito. As comunidades judaicas da Europa Ocidental, mais ricas e cultas, resolveram fazer algo, e criaram uma companhia de colonização. Os navios de emigrantes, que o pintor paulista Lasar Segall tão bem retratou, cruzaram o oceano, trazendo milhares de pessoas para a nova Terra da Promissão: a América. No interior da Argentina e no interior do Rio Grande do Sul os colonos foram assentados, recebendo um lote de terra, ferramentas agrícolas, sementes. A experiência não deu certo. Não eram pessoas acostumadas às lides agrícolas; tudo lhes era estranho; além disto, a sangrenta revolução de 1923 no Rio Grande assustou os colonos e eles abandonaram as terras, dirigindo-se para as cidades. Quando meu pai chegou ao Brasil (minha mãe já nasceu aqui), a experiência da colonização judaica estava praticamente terminando. Mas as histórias ficaram. Contar histórias. Eis uma coisa que meus pais sabiam fazer particularmente bem, com graça e humor; sabiam transformar pessoas em personagens, acontecimentos em situações ou cenas. (SCLiar, 1996, p. 20-21)

Tal influência parece revelá-lo como um verdadeiro contador de histórias. Nas obras de Scliar é possível verificar que a geografia local torna-se uma referência importante, permitindo situar suas obras no universo sul-rio-grandense, uma vez que muitas de suas histórias são ambientadas no espaço urbano de Porto Alegre, sob um olhar nostálgico das ruas, costumes, linguajar e tipos humanos.

O intenso movimento do centro histórico de Porto Alegre, por exemplo, é capturado pelo olhar quase fotográfico de seus narradores, como Mario Picucha, na obra *Mês de cães danados – Uma aventura nos tempos da Legalidade (1961) – (1977)*,

Sobe a ladeira. Deixarás à direita o Teatro São Pedro – que melhor adjetivo para ele, senão vetusto? Vetusto. Famosos sopranos já cantaram nessa Casa. Mas esquece o Teatro. A esta hora não dão espetáculos. Atravessa a rua e chega à Praça da Matriz propriamente dita.

Estátua de Júlio de Castilhos. Chega-se a ela por uma escadaria ladeada por cães de bronze, sentados, as patas dianteiras estendidas. Dois cães fiéis. Da raça setter, creio. Não se trata de cães danados; são dedicados vigilantes. Infelizmente, porém, estão de costas para o monumento, de modo que não veem o que se passa atrás de si. Se vissem! Ah, se vissem! Se levantariam irados, rilhando os dentes de metal esverdeado! Porque um dragão – um verdadeiro dragão com corpo de réptil e asas – se ergue, ameaçando a figura do patriarca rio-grandense. (SCLiar, 2011, p. 50-51)

Nesse cenário, inscreve-se a obra sobre a qual nos propomos a discorrer. Nesta, Scliar revisita a historiografia literária sul-rio-grandense, à medida que se apropria das características que mitificaram o sujeito das coxilhas, dando-lhe nova roupagem, a do gaúcho desmitificado pela paródia e pela imaginação. A narrativa do autor gaúcho se caracteriza pelo seu afastamento do cenário da comunidade judaica em Porto Alegre, que até então tinha permeado suas obras, para se abrir para a discussão dos painéis sociais, numa visão horizontal de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. De acordo com Ana Cecília Água de Melo, deve-se levar em conta “que a circunscrição local do texto se abre para a discussão de um período decisivo na história recente do país, o que, na estrutura da narração, está dado na fala do gaúcho Mário Picucha ao ‘Paulista’, o interlocutor silencioso” (MELO, 2004, p. 17).

O episódio que se propõe contar é um dos mais significativos da historiografia sul-rio-grandense: a Campanha da Legalidade. Imprimindo em sua fala as oscilações econômicas decorrentes do período, a transição do homem para a cidade e a difícil crise política que afligiu o país a partir da década de 60, culminando, após, na instauração da ditadura militar, o panorama histórico é reconstruído por meio do discurso ficcional de um mendigo, que insiste ter acompanhado essas e outras histórias da atribulada vida política de Porto Alegre.

No decorrer da narrativa, presenciamos o ponto de vista unilateral do narrador personagem, estimulado pela curiosidade de um interlocutor calado e enigmático, que nada diz, mas paga para ouvir o que ele tem a falar:

(...) Recapitulando: o petionário, lúcido e eloquente, testemunha de um passado convulso, requer a Vossa Senhoria se digne aumentar a contribuição a que tem direito como indigente. Paga, rapaz. Pagando vais ouvir uma boa história.) Ah, agora sim. Agora está bem. Essa contribuição foi substancial. Sinto-me animado, pronto para começar. (SCLIAR, 2011, p. 6-7)

A atmosfera de mistério que envolve a identidade dessa personagem secundária, ou simplesmente *paulista*, como Mario Picucha decide nomear, é mantida do início ao fim da obra que, podemos inferir, atenua a atmosfera de tensão daquela conturbada década de 60: “vem cá, paulista: teu nome por acaso é Piccaiol? Não? Não é Piccaiol? É Spadavecchia? Não é? E do que te ris?” (SCLIAR, 2011, p. 19).

Dirigindo a atenção para a ficcionalização de eventos deste período, mantém-se no projeto de contar a história brasileira. Abordando os últimos dias de agosto de 1961, logo após a renúncia de Jânio Quadros, quando João Goulart assumia a Presidência do país, o autor insere na narrativa um clima de incertezas e ameaças. O narrador, em primeira pessoa, revela-se pouco confiável, devemos admitir, já que declara que seu relato será fruto da imaginação:

Mas – confia na minha imaginação. Vou te contar coisas que nunca ouviste, que nunca leste; coisas que não viste no cinema nem na televisão. Vou te contar um *causo*, sabes? Um *causo*. É o que vou te contar. Não no linguajar dos pagos, porque este infelizmente já esqueci. Mas lembro coisas interessantes, de dezoito de agosto de 1961. (SCLiar, 2011, p. 9-10)

Em meio a um entrecruzamento de notícias jornalísticas do tumultuado contexto histórico, entre dezoito e trinta e um de agosto de 1961, e das histórias pessoais do protagonista, a ficção redimensiona os episódios da história:

(A verdade é que em 1961 as coisas não andavam melhores; havia uma completa inversão de valores. Estou me lembrando agora do sábado, dezenove de agosto de 1961; estou me lembrando das manchetes do jornal: cinquenta e três mil operários em greve no Chile, Berlin dividida ao meio por um muro de concreto, Brizola fala perante aos estudantes da Faculdade Católica de São Paulo – o que era aquilo? Cambada de cornos, berrei, atirando longe a cuia do chimarrão. A Júlia veio correndo do quarto, assustada; ah, ela não era bonita de manhã. Não gostava que eu a visse à luz crua do sol nascente. Mas o meu grito a perturbara. Como não gritar, com aquelas notícias? Como ficar calmo? *Aguardem notícias sensacionais para breve* – dizia o anúncio. Que notícias sensacionais a gente poderia aguardar, naquele dezenove de agosto?) (SCLiar, 2011, p. 22)

Situando a história do Brasil no centro da narrativa, permeada por outros acontecimentos mundiais, podemos perceber que a mesma é entrecortada pelas citações do jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, na qual a miscelânea de informações jornalísticas acaba por se misturar à vida do protagonista. Nesse movimento, podemos inferir que o noticiário sustenta a narrativa, pois não só reflete os acontecimentos do momento, mas, também, o olhar crítico sobre as transformações sociais e políticas que se sucedem. Ao utilizar as notícias veiculadas

pela mídia escrita, tal mecanismo torna-se a base para estreitar os laços entre verdade e verossimilhança, num processo de espelhamento, a partir do viés da perspectiva irônica da literatura.

Considerando que a veracidade dos dados veiculados na narrativa ficcional agora parece indiscutível, pois o narrador-protagonista insiste na comprovação dos mesmos pelas manchetes em itálico do jornal: “E se tiveres alguma dúvida sobre esta e outras informações podes consultar a coleção do Correio do Povo. Eles têm aqui, na Biblioteca” (SCLiar, 2011, p. 9), a ferramenta parece dar o suporte necessário para que sua narrativa seja verossímil. Assim, a ironia se instaura nas fendas da narrativa, à medida que sugere a pesquisa do jornal local, pressupondo um questionamento sobre a *verdade*.

Também presente na análise da narrativa de Díaz, tal peculiaridade da obra nos remete aos conceitos postulados por Hutcheon, por meio da qual podemos compreender a obra de Scliar como *metaficação historiográfica*. O discurso do narrador-protagonista possui como característica recorrente a intensa reflexividade, a partir da qual nos é apresentada uma gama de saberes históricos, e o modo como chegamos até ele, é através da problematização da *verdade*, sob outro ponto de vista, aquela do cidadão comum em um universo de ações políticas incorretas. Ao (re)visitar e discursar sobre o passado, o narrador o faz, não de forma passiva, mas de maneira crítica, tal como a teórica observa como característica marcante nas obras pós-modernas.

Na trajetória de seu discurso, a visão política apresentada pelo narrador é obscura e exerce grande influência sobre ele:

[...] meu desgosto crescia à medida que eu lia as notícias. Eu estava mais amargo do que o mate, paulista. [...] Eu estava lendo o jornal. Eu estava lendo de testa franzida. Lábios apertados. Não garanto por punhos cerrados, nem por sangue a ferver, mas são bem prováveis, estes detalhes: estávamos a dezenove de agosto. (SCLiar, 2011, p. 24-26).

Nessa passagem, percebemos que a crítica é evidenciada a partir do tom escarninho da reflexão de Mário Picucha, bem como de sua expressão corporal de nervosismo e inquietação ao ler o noticiário, em relação à data do período precedente ao clímax da crise histórica.

Faz-se necessário ressaltar a imbricação dos interdiscursos da narrativa, considerando que a evolução dos fatos históricos narrados pelo protagonista corresponde, também, à evolução de sua vida. Inicialmente, o narrador parece encontrar-se nessa condição por opção, pois seu irmão é dono de fábrica em São Paulo e estes filhos de fazendeiro, demonstrando ter cultura e espírito crítico. Entretanto, no decorrer na narrativa, presenciamos uma mudança nesta condição, ou seja, de filho de fazendeiro com condição abastada, revela-se como bastardo e mendigo habitante das ruas de Porto Alegre. Da mesma forma, o princípio da narrativa testemunha um período anterior à crise política que afetou o país, simultaneamente à crise pessoal de Mario Picucha.

São discursos que se confundem na intensidade de suas manifestações, nos quais a penúria e a escassez se assemelham. Tal condição pode ser verificada no relato do dia “vinte e sete de agosto, domingo”:

Até aquele ano, até aquele 1961 – e mesmo até o agosto – eu não tinha me interessado muito por política. Eu era um leitor distraído das manchetes de jornais, só isto. Aliás, quando o *Correio do Povo* apareceu sob a porta, àquela manhã – empurrado com dificuldade, por causa do volume – e eu o puxei, não foi porque estivesse ansioso por saber das novidades; foi para dar um susto no entregador. Brincadeira de manhã melancólica. Ou não admites que possa ter tido essa inspiração lúdica? Pensas que eu, sentado na poltrona, as lágrimas me corriam? As lágrimas me corriam, sim; mas eu quis me divertir um pouco. Puxei o jornal, abri a porta, triunfante.

Não havia ninguém ali. O corredor estava vazio. Desconcertado, fechei a porta.[...]

Um domingo tranquilo, parecia. Mas não era, paulista. Era um domingo sombrio.

Greve de quinze minutos, em todo o território cubano, pela renúncia do Presidente Quadros. Sindicatos cariocas decretam a greve em favor da legalidade constitucional. Estudantes gaúchos em greve geral.

Acho que foi naquele domingo, paulista, que as coisas começaram a mudar, que o vento começou a soprar de outras bandas. Foi de repente que eu senti a dor no lábio, o lábio que eu estava mordendo. Passei a mão na boca, veio com sangue. O que era aquilo, paulista? (SCLiar, 2011, p. 122-123)

Nesse trecho, verificamos que o próprio narrador reconhece o início de seu declínio social. Estabelece-se na narrativa, assim, duas vertentes que se entrelaçam. Por uma delas, percebemos a crise na economia agropecuária do Rio

Grande do Sul. Tal perspectiva contribui para desmistificar o passado glorioso sul-rio-grandense, formado, principalmente, por grandes estancieiros, detentores de grandes propriedades rurais. É possível apreender esta condição, quando via lembrança Picucha retoma o tempo em que a família vivia e tirava o seu sustento do campo, aparentemente, em condição abastada, dignos de senhores de terras, porém, a condição da família logo revela uma realidade diferente:

Meu pai era um homem sombrio. E forte. E frio. (Pedra. Corda. Prata). Falava pouco. Falava pouco, e cavalgava muito. Fecho os olhos e vejo-o cavalgando – agora não com a peonada, agora com meus dois irmãos.

[...] Era uma fazenda grande (o pecuarista não pode viver com o resultado de uma pequena propriedade até 500 hectares, que dá seis a sete por cento de lucro sobre o capital empregado – isto diziam a dezoito de agosto de 1961, sabes? Com razão. Meu pai tinha pouco mais de 500 hectares – e mal dava para galopar. (SCLiar, 2011, p 12)

Da mesma forma, na ocasião em que seu irmão, Artêmio, procura Mario Picucha, numa tentativa de fazer com que ele não mais explore financeiramente seu pai, já que os empreendimentos no campo estão a passar por uma crise sem precedentes:

– O pior é a situação da estância. Estamos encalacrados. Se a gente não conseguir um empréstimo, não sei como é que vai ser.

(O que é que eu devia dizer? Sabes, paulista?)

– Bom... Não deve ser difícil... – ponderei. – Dando as terras como garantia... E os bois...

– É difícil. É muito difícil.

Encostado a uma parede, a cabeça tombada. Ficamos em silêncio uns tempos. De repente:

– Os peões passando fome! – ele gritou. – Sabes o que é isto?

Aquela gente passando fome! (SCLiar, 2011, p. 96-97)

A outra vertente, diz respeito à política brasileira que entra em colapso, e que resultará na instauração da ditadura militar logo em seguida. Se o protagonista se vê obrigado a morar na via pública, tendo como alento apenas o seu poncho, vestígio dos tempos de bonança da tradicional família dos pampas gaúchos, o país também

está condenado a uma fase de escuridão e incertezas. Nessa esteira, o protagonista acaba por constituir a grande paródia daquele 1961, representativo da fraqueza, da pobreza das forças, mas que, via narrativa, tenta se opor à estas mesmas forças.

Não podemos deixar de inferir que tal movimento criativo do autor pode estar diretamente relacionado ao contexto de escritura da obra. Publicada em 1977, em meio à plena Ditadura Militar no Brasil, a obra poderia estar fadada à censura, ou destino pior, necessitando destes artifícios para expressar seu real propósito, ou seja, permitir a revisitação crítica do passado recente. Percebemos que a narrativa contém, em sua superfície, a história de um indivíduo, aparentemente insignificante, de teor nitidamente, se assim podemos dizer, fantasioso e que não corresponde ao real. Entretanto, emerge de seu interior uma história em vertiginoso declínio, paródica, em relação aos eventos históricos que deseja contar.

A própria escolha do narrador de contar os fatos de 1961, e não da própria ditadura, pode revelar mais uma manobra de fuga, na tentativa de evitar esse embate com a censura. Tal concepção é apoiada no fato de que durante esse período, o povo brasileiro experimentou um verdadeiro *milagre econômico*, de um país em processo de desenvolvimento, porém, revela-se apenas como uma *superfície brilhante*, a fim de sublimar toda a podridão experienciada, principalmente, por seus opositores. Não se pretende aqui discutir os bastidores inóspitos do período da ditadura brasileira, mas evidenciar que, da mesma forma, presenciamos um passado, aparentemente glorioso, que ao descortinar-se revela-se decadente, como uma espécie de profecia daquilo que, depois, os discursos históricos se ocupariam em narrar.

Assim, o deslocamento temporal é inevitável, pois não há dúvidas que o regime impactou diretamente na vida e na produção literária do período, no qual se experimentava uma tentativa de *castração* da comunicação por meio da arte. Se outrora cabia ao escritor a decisão sobre o que escrever, neste contexto, não o era mais possível, exceto, através destes mecanismos. Ainda, é necessário reconhecer a genialidade da obra, já que para que possamos comprehendê-la dessa forma, é necessário um distanciamento temporal, pois, muito provavelmente, apenas o leitor de hoje está apto a imprimir esse entendimento, tendo consciência que a mesma apenas faz sentido no momento em que foi publicada.

Como podemos perceber, a obra de Scliar, no entrecruzamento do discurso histórico e literário, possibilita uma leitura renovada e crítica deste evento, que antecedeu o regime de exceção brasileiro, revigorando o debate sobre questões como a democracia e a política, via narrativa de ficção.

5. Os discursos da memória: usos e abusos

5.1 *Metaficação Historiográfica: entre a ficção e a memória*

Compilando as questões postuladas até aqui, principalmente no que se refere ao entrecruzamento entre os discursos históricos e literários, verificamos que muitos foram os teóricos que se dedicaram a este tema, cada qual com suas concepções, concebendo-os enquanto estruturas narrativas. Como podemos inferir, apoiados nas concepções de Ricoeur, tanto a intencionalidade histórica quanto a verossimilhança da ficção literária respondem à aporia da temporalidade por meio de sua poética da narratividade: “a ficção inspirar-se-ia tanto na história quanto a história na ficção” (RICOEUR, 1994, p. 125). Para ele, o que sucede entre as narrativas literárias e históricas é uma inspiração mútua, uma referência cruzada. Já que o artifício da metáfora é essencial à narrativa histórica, para fazer com que a referência aos indícios diga sobre o passado, os vestígios constituem parte fundamental do dinamismo referencial da narrativa de ficção.

Ao entender que a história reclama para si certa ficcionalização, Ricoeur afirma que esta estaria a serviço do intento historiográfico de representação do passado e do leitor ou ouvinte, à medida que permite a ele ver como aquilo ocorreu. É da história que a ficção extrai parte de sua força e, como ela, trata do acontecido. A ficção, por sua vez, narra algo como se estivesse contando, de fato, algo que ocorreu. Assim como a história, a ficção se ocupa do tempo que passou, mas diferente dela, pois fala sobre algo que poderia ter ocorrido, pertencente somente ao narrador, presente apenas nas memórias dessa voz. Entretanto, por mais irreais que sejam esses eventos, é no discurso literário que a narrativa faz o que a história também almeja, ou seja, preservar a história dos indivíduos.

A ficção pode ser concebida como conhecimento válido, conforme discorre Aristóteles (1966). Inclusive, para o autor, este é um discurso mais filosófico que aquele propiciado pela história. Ele afirma que a ficção é capaz de revelar mais de nós a nós mesmos, pois fornece possíveis interpretações do real, por meio de experiências existenciais imaginárias, e autoriza o poeta a incluir os sucessos reais em suas fábulas. Neste contexto, o poeta é o criador de representações e nada lhe

impede de que inclua referências externas, presentes ou passadas. Assim como sua atuação não tem limites fixos, ele abrange o campo do possível:

Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas. (ARISTÓTELES, 1966, p. 79)

Tais concepções corroboram com o que já discorremos anteriormente, acerca das relações entre os discursos históricos e literários. Cabe ressaltá-las novamente, pois são essas inferências que podemos reconhecer nas ficções literárias que são objeto desse estudo. Enquanto obras pós-modernas e pertencentes a outro conjunto, definido por Hutcheon como *metaficação historiográfica*, como já as reconhecemos anteriormente, verificamos que as mesmas, ao trazerem estas referências externas, realizam uma profunda revisão crítica de conceitos comumente acreditados como verdades incontestáveis, como do sujeito, da história e da narrativa:

A *metaficação historiográfica* incorpora todos esses três domínios (literatura, história e teoria), ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficação historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Os eventos históricos, questão-chave no pensamento pós-moderno e presentes nas narrativas analisadas, tornam-se alvos de releitura e reescrita, uma vez que retornam a fim de confrontarem a natureza problemática do passado, como objeto de conhecimento para nós no presente: “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p. 122).

Nesse movimento, é possível apreender o importante papel que os narradores principais desempenham na construção das tramas sobre as quais discorremos. Assim como é imperativo dizer que os dois podem ser inferidos como

verdadeiros *fabuladores*, contadores de histórias, que têm prazer em contar, inventar. Muito embora seus textos sejam permeados pelo conhecimento histórico, ambos os discursos são assumidamente ficcionais, que se propõem a produzir literatura:

Só que, daí, eu estaria mentindo. Admito que enfeitei o texto com um monte de fantasia e ficção, mas acontece que este é, supostamente, o relato *real* de *A vida breve e fantástica de Oscar Wao*. [...] Esta é a sua chance. Se optar pela pílula azul, prossiga, pela vermelha, volte ao Matrix. (DÍAZ, 2009, p. 283)

Nessa passagem, ao discursar sobre a vida amorosa de Oscar, verificamos que o narrador, evidentemente, reconhece tratar-se de uma história inventada, entretanto, paradoxalmente, percebe-se que há um questionamento sobre a verdade. Não seria esta uma história real do povo dominicano, frente à ditadura e o preconceito racial, entre outras questões, muito embora Oscar e sua família sejam apenas personagens *usados* para contar, ou melhor, ressignificar estes eventos históricos?

De maneira semelhante, Picucha se revela um narrador pouco confiável:

Outro eu matei com – não com arco e flecha feitos de varetas de guarda-chuva, não – com uma zarabatana. Pedaço de cano, seta feita com osso e plumas do segundo pombo e – vem a mim, terceiro pombo! Gostaste, paulista? Outro pombo eu peguei com uma funda – uma funda que fiz com borracha de uma câmara velha e o osso de peito do terceiro pombo como forquilha. Não. Minto. A câmara não era velha, não. Roubei-a de um carro que estava estacionado aqui. Do porta-malas. Não. Minto. Não matei o pombo com funda. Eu me fingia de morto, com uns grãos de milho na palma da mão aberta – armadilha, sabes? – ele vinha, o pombinho, e eu zás. – Não! Minto. Não usei os grãos de milho como isca, não. Resolvi plantá-los para ter mais iscas e assim pegar mais pombos – e plantei-os ali no cordão da calçada numa nesguinha de terra – que emoção, paulista, a descoberta de um pouco de terra preta, granulosa, no cordão da calçada! Minto. Precisei arrancar uma pedra para achar terra. Ficou aquele buraco no calçamento, aquela ferida escura, que eu esgaravatei com a espada e onde depositei três preciosos grãos de milho, pensando na colheita – minto! – pensando no buraco, pensando que se aprofundasse o buraco poderia entrar terra adentro, coxilha adentro; e aí, cavando lenta e penosamente meu túnel, eu sairia nos subterrâneos do Palácio. (SCLiar, 2011, p. 33-34)

Nas narrativas de Díaz e Scliar, as páginas são recheadas de memórias pessoais, sejam elas dos narradores principais ou de outras personagens próximas a eles, que refletem, de alguma forma, o que se passou. Mesmo distantes 30 anos uma da outra, como podemos verificar a partir da data de sua publicação, o passado é revisitado com a nítida preocupação de serem representados como crítica à realidade social do momento que se propõem a (re)contar, denotando a intensa preocupação dos autores em subverter conceitos, problematizando-os, a fim de melhor compreender, não apenas o momento narrado, mas o presente que se segue.

Mesmo fictícios, reconhece-se que estes textos estão intimamente atrelados ao contexto de sua produção e, assim, seja intencional ou não, estão presentes os aspectos socioculturais da época que desejam representar. Pois, como postula Pesavento,

a literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela representa o real, ela é fonte privilegiada para a leitura do imaginário, [...]. Para além das disposições legais ou de códigos de etiquetas de uma sociedade, é a literatura que fornece os indícios para pensar como e porque as pessoas agiam desta e daquela forma. (PESAVENTO, 2004, p. 82-83)

Sobre o contexto de produção das narrativas, cabe destacar que, como evidenciamos na obra de Scliar, também é latente na obra de Díaz que só é possível inscrever sua narrativa no momento de sua publicação. Cada qual com suas estratégias narrativas, os autores tentam representar os reflexos de uma ditadura na contemporaneidade. Assim como no caso do autor brasileiro, na manobra de evitar a censura, o contexto político é intrínseco à obra e sua real intenção parece emergir apenas para o leitor de hoje, ou seja, para aquele que está distante temporalmente daquele período, e que tem a possibilidade, junto com outros elementos, de reconhecer o olhar crítico do autor. Da mesma forma, muito provavelmente, Díaz não teria a oportunidade de dar voz a Yunior da maneira como o fez, necessitando deste distanciamento temporal para de fato *denunciar* as atrocidades daquele período. Já que, se arriscasse tal empreendimento, poderia ter o mesmo fim trágico

de sua personagem, Abelard, que “teria se metido em confusão em virtude de um livro” (DÍAZ, 2009, p. 244).

Nessa esteira, Yunior e Mario Picucha procuram dominar um terreno que concilia duas formas de discursos aparentemente diversas em seus objetivos, ou seja, o histórico e o ficcional. Evidentemente, não cabe a eles narrar exatamente o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança e a necessidade. Conforme discorre Aristóteles (1964), “o historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de que o primeiro escreveu em prosa e o segundo em verso [...]. Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, 1964, p. 278). Pois, nessas narrativas, nas quais os narradores se propõem a revisitar fatos históricos em que eles próprios, ou pessoas próximas a eles, estiveram presentes, é possível reconhecer que sempre apresentarão a possibilidade do preenchimento lacunar da memória com percepções e sentimentos próprios do narrador.

O que eles fazem é redimensionar os diferentes dados e elementos históricos em um conjunto ficcional diferente do universo real de onde foram retirados, realizando uma verdadeira reinterpretação da história. E, para tanto, operam um pacto entre narrador e narratário, em que os eventos contados são tidos como verdadeiros, sob sua ótica, sem, portanto, o efetivo compromisso com os acontecimentos presentes no discurso histórico. Muito embora os textos escolhidos apresentem diferenças em suas construções, podemos perceber que ambos possuem semelhanças ideológicas, já que no ato de (re)contar o passado, os discursos são imbuídos de um olhar crítico, sendo característica marcante em cada uma das propostas artísticas. Tal qual como postula Hutcheon, “parece haver um novo desejo de pensar historicamente e, hoje, pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 121). É por meio da literatura que problematizam a memória socialmente construída e, dessa forma, a ficção se coloca a favor do social.

Para materializarem suas intenções, têm como fonte inspiradora as lembranças familiares, as memórias privadas, que se colocam a serviço de uma memória coletiva. Percebemos que há um verdadeiro jogo com o leitor, e a partir de suas táticas discursivas, pelas quais se ocupam em narrar histórias inventadas,

desvelam uma “realidade” possível do passado, com dimensões imensuráveis, pois alcançam o coletivo.

Tais considerações nos remetem as concepções discutidas por Halbwachs, nas quais o teórico afirma que nossas lembranças permanecem coletivas, pois elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais apenas nós estivemos envolvidos. Isto porque, em realidade, nunca estamos sós. A memória acaba por extrapolar o plano meramente individual, pois o sujeito que recorda é sempre o indivíduo habitado por grupos de referência. Para ele, a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.

É nos contextos das relações com o outro que tecemos nossas recordações. A rememoração individual faz-se na construção das memórias dos diferentes grupos com os quais entramos em contato. Por estarem impregnadas pelas memórias dos que nos cercam, de maneira que, ainda que não estejamos na presença deles, o nosso lembrar e a maneira como percebemos e vemos o que nos envolve, constituem-se a partir desse emaranhado de experiências. Nós também existimos em relação ao outro. À medida que nos remetemos ao passado, reescrevemos não apenas a nossa história, mas a história do outro.

Sobre isso, faz-se necessário reiterar a diferença estabelecida por Halbwachs acerca das memórias. Ao passo que para ele a memória histórica é compreendida como mera representação de um passado, esquemática e estagnada, a memória coletiva parece representar um verdadeiro organismo vivo, como uma corrente de pensamento contínuo, não artificial, capaz de viver na consciência de um grupo. Nessa diferença, podemos inferir que as narrativas ficcionais mencionadas se inscrevem nesta última, uma vez que suas vozes produzem um sentido significativo para os eventos do passado, estando diretamente correlacionadas com a vivência pessoal do sujeito, bem como do seu grupo imediato, ligado pelos vínculos entre as gerações.

O narrador Yunior, ao discorrer sobre as gerações e os infortúnios que assolaram as gerações dos Cabral, não evidenciou meramente a história individual dessa família, mas eventos históricos significativos do povo dominicano, rememorando, em especial, o trauma da ditadura, quando ninguém mais naquela família parecia estar apto a tal empreendimento. Da mesma forma, Mario Picucha, em uma verdadeira miscelânea narrativa, considerando que seu relato se revela no

amálgama entre suas memórias individuais e os acontecimentos políticos daquele 1961, somados à invenção, lança o olhar crítico sobre as transformações sociais e políticas que se desencadeiam a partir deles. No que poderia parecer serem os eventos históricos mero pano de fundo nestas narrativas, verificamos que são esses mesmos eventos que emergem da vida pessoal de suas personagens com outro status, ressignificados.

Díaz e Scliar pareceram não ter tido pudores em realizar o seu fazer poético, evidenciando, por meio das lembranças de suas personagens, os possíveis entrecruzamentos dos elementos ficcionais com as mais vivas experiências na memória. Ao optarem por narrar as histórias individuais de suas personagens, podemos pressupor que estas foram comuns a um grupo de pessoas. Configuram, ainda, outra maneira de ver o mundo, mesmo que ficcionalmente, para, sobretudo, trazer vivo na memória das gerações mais novas os momentos sombrios da história recente.

Cabe destacar que não se pretende aqui, em termos formais de capacidade do discurso literário, acreditar que este possa representar, na sua totalidade, o contexto social em que se inscrevem, mas ressaltar as vozes que são representadas literariamente, empenhadas no resgate da história contemporânea, que por meio da ficção, propiciam a reflexão crítica acerca da vida social, dentro dos contextos que se propõem a (re)visitar. No resgate das memórias dos narradores principais, verificamos que suas lembranças se confundem com a imaginação, mas, também, denunciam costumes, trazem a dúvida e questionam a realidade, até mesmo, subvertendo-a.

Como já evidenciamos anteriormente, Benjamin, ao discorrer sobre o agricultor sedentário e o marinheiro, os quais considera os narradores mais antigos, encontra neles a forma artística do narrador que sabe dar conselhos e partilha seu conhecimento com os ouvintes, enfatizando o significado da salvação da memória e a importância da superação do esquecimento. Nessa esteira, podemos reconhecer nas obras ora analisadas, veículos que podem transmitir essa experiência, tal como o autor reclamava. Verificamos que as mesmas são capazes de expressar a vida do homem comum, ao firmar-se no universo ficcional, do qual fazem parte, à medida que elaboram um mundo possível, que se viabiliza por meio da linguagem.

É justo que percebamos que há nestas obras uma interpretação da sociedade pelo olhar de seus narradores, que por vez é inquiridora, deformadora, principalmente porque lhe é permitido ser o filtro dos universos retratados por intermédio da linguagem artística. Entretanto, é necessário considerar que são discursos que não têm a pretensão de serem estanques, pois ainda há lacunas a serem completadas, espaços vazios a serem preenchidos, questões a serem consideradas:

Vou relatar apenas o que consegui desvendar, e o restante vai ter que aguardar o dia em que as páginas em branco forem preenchidas. (DÍAZ, 2009, p. 125)

Não adianta, não posso dizer nada a respeito. Nem que enchas esta lata de dinheiro, nem que me abras uma caderneta de poupança. É que simplesmente não me lembro do domingo, paulista. Foi bom, mas está distante demais, envolto em névoa. Névoa rósea, se quiseres: o fato é que não lembro de nada. (SCLiar, 2011, p. 102).

5.2 A voz dos ex-cêntricos: as memórias narradas por um professor de escrita criativa e um contador de causos

Segundo David Harvey, em sua obra *A Condição Pós-Moderna* (1992), no pós-modernismo, não há mais verdades eternas e universais, uma vez que não se permite nenhuma representação unificada do mundo. Para o autor, o pós-modernismo privilegia a heterogeneidade e a diferença como *forças libertadoras*. Ainda, afirma que “há, no pós-modernismo, pouco esforço aberto para sustentar a continuidade de valores, crenças ou mesmo de descrenças” (HARVEY, 1992, p. 58). Diante dessa perspectiva, podemos entender que os romances pós-modernos rememoram o passado sob diferentes pontos de vista, de modo a preencher as lacunas deixadas pelo discurso histórico diante dos novos questionamentos que se apresentam.

Tais afirmações vêm ao encontro daquilo que estamos discutindo até então sobre as características do romance pós-moderno, uma vez que, diferentemente dos discursos anteriores, os quais eram permeados, geralmente, apenas pelo ponto de vista dos vencedores, agora passamos a ter contato com a história dos perdedores e

dos vencedores. Essa nova abordagem, segundo Hutcheon (1991), sugere uma reflexão sobre a história, constituindo-se uma das propostas das ficções pós-modernas, como já pudemos verificar, que tomam por base o passado histórico.

Assim, podemos entender que há uma mudança no paradigma, uma vez que as personagens marcadas no antigo modelo não têm mais a mesma função, passando, muitas vezes, no discurso pós-moderno, a serem abordadas de maneira irônica. Na metaficação historiográfica os protagonistas do gênero são os ex-cêntricos “os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 150), na qual as personagens históricas assumem um status diferente.

Para Hutcheon,

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar (capítulo 4) de “ex-cêntrico” (seja em termo de classe, raça, gênero sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do conhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p.29)

Ao trazer o conceito de ex-cêntrico, Hutcheon salienta que a paródia passou a ser uma ferramenta muito popular e eficiente “dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas gays e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram” (HUTCHEON, 1991, p. 58). Cabe acrescentar aqui, que Hutcheon diferencia e define a paródia no pós-moderno de outras visões de alguns autores que se ocuparam em teorizar sobre a questão. Para ela, a “prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica na diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47). Tal afirmação deve-se ao distanciamento que a autora deseja imprimir do conceito de “paródia” como simples imitação ridicularizadora das teorias.

Podemos entender que a utilização da paródia torna-se, dessa forma, um tipo textual que engloba os ex-cêntricos, os marginalizados pela ideologia dominante. Entretanto, é importante salientar que, muito embora o pós-modernismo questione o centro, ele não destrói essa concepção completamente, uma vez que para Hutcheon

“o impulso pós-moderno é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar” (HUTCHEON, 1991, p.73), oportunizando a pluralidade, refletindo sobre os muitos pontos de vista possíveis e corroborando para a reflexão das narrativas que se utilizam da história.

Nesse movimento, percebemos que há uma valorização dessas vozes, que se revelam como testemunhas de uma ficcionalização do passado, possibilitando o desvendar das máscaras que, por diversas vezes, são postas nos discursos históricos. Partindo da narração de um microuniverso, o universo do eu que narra revela-se emblemático de uma classe que não é menos reflexiva que ela, pois discursa, em sua unicidade vocal, pela coletividade de muitos excluídos e calados. Cabe destacar que estas não se constroem como um simples *testemunho de classe*, mas outras vozes, outras perspectivas, cujos ecos figuram ruídos doloridos, à medida que resgatam acontecimentos que insistem em ser esquecidos.

Benjamim, em seu ensaio sobre o conceito de história, chama a atenção para a necessidade de narrar a experiência e aponta que o historicismo “culmina legitimamente na história universal”, cujo “procedimento é aditivo” (BENJAMIN, 1996, p. 231). Para ele, o historicismo privilegiaria, dessa forma, a “história dos vencedores” e acabaria extinguindo a memória dos excluídos. Se a voz desses *oprimidos pela história* não aparece, podemos inferir que a pesquisa do historiador acaba por camuflar o caos, ou seja, o vencedor narra os fatos sem discorrer sobre os esquecidos, tampouco sobre as desigualdades de condições no momento de seu êxito.

É na ficção pós-moderna que o subalterno torna-se o portador da palavra. As classes periféricas, sob a mediação de um narrador, elaboram seu discurso, tornando-o perceptível e válido, ao passo que reclamam um espaço no centro. A partir dos conceitos apresentados, podemos verificar que esse movimento de dar voz aos ex-cênicos é exatamente o que os autores das obras analisadas realizam. Em *A fantástica vida breve de Oscar Wao*, são os desenraizados e despatriados que se propõem a contar estes acontecimentos, já que, como consequência da ditadura, eram forçados a deixar a República Dominicana, como evidenciamos anteriormente. Em *Mês de cães danados*, a voz é concedida a Mario Picucha, o pária social, o mendigo que prejudica a imagem da cidade.

Yunior, ao contar a história da família Cabral, permite que o leitor tenha acesso a outras perspectivas dos eventos históricos que resgata, e aqui podemos considerar como um possível ponto de vista do povo dominicano, que por ocasião do regime ditatorial foi esquecido, emudecido, diante da repressão imposta a eles. Muito embora a rememoração das lembranças da família ocorram no plano subjetivo, na qual o narrador seleciona e sistematiza as memórias daquilo que constitui a experiência das personagens, percebe-se que ele procura evidenciar e desvelar, como já citado anteriormente, o poder de alcance do regime e seu respectivo contexto autoritário, no qual pessoas e registros eram eliminados, arquivos eram queimados, conforme sua vontade, a fim de manter o estado de exceção suscitado pela ditadura em questão.

Tal movimento acentua-se no resgate realizado por Yunior dos personagens históricos, dando-lhes certo juízo de valor e ironizando-os. Frequentemente Yunior se refere ao ditador Trujillo como “El Jefe, Ladrão de Gado Frustrado e escroto” (DÍAZ, 2009, p.12), bem como outras tantas figuras destacadas pelo regime, como a segunda em comando, María Montez, “a mulher cobra em pessoa”.

Da mesma forma, na narrativa de Scliar, a situação de mendicância em que se encontra Mario Picucha parece não ser impedimento para narrar o conhecimento que ele revela. Logo no princípio da narrativa, se diz orador “lúcido e articulado”, capaz de utilizar, falando, palavras que “muita gente não usa escrevendo” (SCLiar, 2011, p. 6). O indivíduo no meio da rua, interpelando em voz alta os transeuntes e atento às manchetes dos jornais, se encontra com o portador da sabedoria dos causos. Via memória, retoma um tempo que, assim como o passado, está imerso no apagamento, resultado do não revisionismo histórico que, embora ainda nebuloso, não se interessa mais em (re)contá-lo. Nesse contexto, verificamos que é imperativo que a memória seja mantida. E tal perpetuação é assegurada na narrativa pelo narrador mediante pagamento:

É muito pouco. Isso aí? É muito pouco.

Queres saber da Ema fugaz? Queres? Então é muito pouco. Queres saber dos bois empalhados? Da tia de Pelotas? Da Carta de Punta del Este? Da queda do cruzeiro? Do Banco da Província? Do Simca Chambord? Das Cestas de Natal do Amaral? Do considerável número de populares bradando via Jânio? Queres saber de tudo? Queres? Então paga. (SCLiar, 2011, p. 5)

Engana-se quem acredita que o protagonista é passado que, por não sustentar sua condição abastada, decai e deve ser apagado e esquecido. Os causos relatados pelo narrador podem ser aprendidos como forma de resistência, meio pelo qual ele retoma o ato de liberdade. Muito embora sua sabedoria seja, em grande parte, alimentada pelas mídias de comunicação de massa, já que Picucha, mendigo e semi-imobilizado devido à perna doente, é assíduo leitor das folhas de jornal trazidas pelo vento e pelas velhas revistas doadas por uma senhora, além da proximidade da Biblioteca, a memória que possui, sobretudo, da cidade de Porto Alegre, não o impede de funcionar como guia para o *Paulista*, fornecendo-lhe direções e apresentando os principais locais públicos.

Além disso, percebemos que ao parodiar alguns versos do poema célebre de Carlos Drummond de Andrade, o narrador clama por uma conscientização popular, frente à alienação deste, num movimento de luta contra a exclusão social. José, na representação literária de Scliar, representa a população marginalizada, que assim como ele, uma vez que salienta insistente durante a narrativa a sua condição de indivíduo à margem da sociedade, precisa ter voz:

*José!
Você que é meu povo
Você que é sem nome
Desperta, José!*

[...] Este dia passado numa espécie de transe, paulista, este dia em que a fome deixou de ser percebida para se transformar em amortecimento, este dia de meditações circulares e de ruminações estéreis – este dia, paulista, terminou como os dias até ali tinham terminado, e que, segundo parecia, iam terminar sempre. (SCLIAR, 2011, p. 156-158)

Contudo não podemos deixar de evidenciar a perspectiva pessimista do narrador que, por meio das expressões “meditações circulares” e “ruminações estéreis”, reflete sua visão crítica, demonstrando que sua voz não é considerada, comparando-a à dos animais, que apenas emitem sons sem sentido.

Conforme postula Hutcheon, na escrita do pós-moderno, a voz dada aos narradores ex-cêntricos não nega a história, muito pelo contrário, possibilita a sua

problematização, ao passo de que dela se utiliza. Por meio do (re)memorar passam a ter maior destaque no *hoje*, justamente por permitirem esta (re)visita, permeada pelo senso crítico e, sobretudo, por representarem a memória de um coletivo.

Nesse sentido, é importante que reconheçamos que tanto a obra de Junot Díaz, como a de Moacyr Scliar, possam ser uma forma de resgate de um passado, como um sintoma que nos impele a rememorar épocas que se começa a esquecer. Díaz, ao resgatar o processo de colonização agressivo sofrido pelo povo dominicano, evidencia outro ainda mais amplo e igualmente traumático, representado a partir da horrível desmoralização social e ética que as ditaduras militares trouxeram para a América Latina. Da mesma forma, Scliar se apropria dos últimos dias de agosto de 1961 e, ao focar no período que coincidiu com a renúncia do presidente Jânio Quadros, destaca a turbulenta transição presidencial, que levou ao questionamento do Estado democrático de Direito e ao início de uma grande mobilização em apoio à posse de João Goulart. Eventos históricos estes, ressignificados pelo olhar de seus narradores.

Todavia, como já evidenciamos, as obras aqui referenciadas não pretendem fornecer qualquer resposta a fim de se fixarem como verdades históricas absolutas, mas apresentarem condições para um debate sobre assuntos que merecem ser reavaliados e discutidos a partir de um ponto de vista diverso, aquele do homem comum, proporcionando ao leitor uma consciência histórica para que repense a própria narrativa.

Tal processo revela-se de suma importância, sobretudo na narrativa ficcional. No caso da narrativa de Díaz, ironicamente (traço característico das ficções pós-modernas), nos faz perceber que muito embora Oscar tenha morrido numa onda pós-ditatorial, ele acaba por ter quase o mesmo destino da mãe, que fora deixada para morrer em um canavial. Presenciamos, assim, uma repetição da história, na qual os personagens repetem os mesmo erros, causados, em grande parte, pelo emudecimento dessa família. O não falar sobre, o não dar voz a esses ex-cêntricos, incorre em perigosas armadilhas. Dessa forma, percebemos a importância dos discursos ficcionais na pós-modernidade, que permitem que o *zafa* seja possível, à medida que nos permitem re(visitar) a história de forma crítica.

Em *Mês de cães danados: Uma aventura nos tempos da Legalidade* (1961), o narrador vê seu mundo em vertiginoso declínio e, ao narrar sua história, narra a

trajetória política e social do Brasil. Seu relato traz à tona os impedimentos sociais e, de certa forma, por extensão, políticos, a que ele, e também o povo brasileiro, foram submetidos. Assim sendo, seu discurso pode ser apreendido como forma de resistência, pois continua lá para contar essa história. Se ele sofreu repressão, é pelo discurso ficcional que ele se reinscreve nesse cenário.

A manifestação dos diferentes pontos de vista e a polifonia, advindas dos discursos dos sujeitos ex-cêntricos, que verificamos por meio dos processos narrativos enfocados, evidenciam que os eventos do passado estão sendo reavaliados, recontados, configurando-se como igualmente válidos na (re)construção do passado histórico e dos discursos da memória, por meio das vozes que outrora foram suprimidas, apagadas, esquecidas.

6 Considerações Finais

Ao trazer os conceitos postulados por Maurice Halbwachs, Linda Hutcheon, Paul Ricoeur e Hayden White, bem como as contribuições de teóricos como Marilene Weinhardt, Walter Benjamin, Beatriz Sarlo, Jeanne Marie Gagnebin, entre outros, tencionou-se discorrer acerca dos discursos da memória que se constituem nos interdiscursos entre literatura e história, a partir da ficção literária que possui como base eventos históricos determinados e personagens que vivem neste mesmo contexto. A partir da análise dos textos dos autores Junot Díaz e Moacyr Scliar, verificamos que o relato das memórias é estratégia narrativa recorrente dessas obras, à medida que escrever/narrar transforma-se numa ferramenta para reconstruir, por meio da criação artística, novos pontos de vista acerca dos acontecimentos do passado.

Tal movimento foi possível, pois pudemos reconhecer que tanto a história quanto a literatura, muito embora se encontrem separadas, parecem, da mesma forma, estarem vinculadas por uma linha muito tênue, numa relação, se assim pudermos dizer, de solidariedade, principalmente porque são instâncias de representação da experiência humana. Na essência de seus discursos, encontram eixo norteador na categoria tempo.

Nessa esteira, nos interessou evidenciar aqui como a história é fonte inesgotável de inspiração para os ficcionistas, porém, não apenas para serem considerados espelhos de certo período ou mero registro social, mas por atuarem sobre os leitores, provocando polêmica, reflexão e revisão crítica em relação ao discurso historiográfico, característica marcante na metaficção historiográfica da arte pós-moderna, como destacamos por diversas vezes ao longo deste estudo.

Entretanto, cabe destacar novamente que não objetivamos equiparar os discursos históricos e os discursos literários, ou até mesmo substituir um pelo outro, mas permitir uma aproximação poética, pela qual outros olhares possam ser considerados. Estes, reconhecemos que podem ser contraditórios, mas, paradoxalmente, convergentes, processo no qual a obra ficcional pode ter certa vantagem, pois possibilita um processo contínuo de problematização, ao passo que

pode deixar transparecer similitudes e especificidades, formando um universo de vieses possíveis para refletir sobre os contextos e as histórias.

Conforme afirma Boschi (2007), “a literatura auxilia o historiador a repensar e ampliar o leque de seus questionamentos sobre a realidade. Na medida em que tratam da condição humana, a ficção e a poesia são instrumentos importantes para a análise da realidade” (BOSCHI, 2007, p. 36-37). Para o autor existe uma importante relação entre literatura e história, assim como entre ficção e *verdade*. Mesmo tensa, esta permite um interessante intercâmbio, à medida que insere novos questionamentos e possibilita um novo confronto.

Tal concepção converge com o discutido ao longo deste estudo, pois, ao recorrermos às ficções literárias que resgatam épocas passadas, as percebemos enquanto possíveis narrativas históricas, que fazem com que um amontoado de fatos ganhe sentido. O narrador do discurso ficcional é aquele que procura o sentido das ações dos indivíduos e encontra nelas uma conexão com os acontecimentos passados. Sua verdadeira importância não consiste no fato de que apresenta uma imagem do passado, mas por transformá-lo em uma experiência social peculiar que pode renovar o futuro, tão logo seja reconhecida no presente, já que um momento histórico só pode ser compreendido se este for interrogado.

A literatura vem, ao seu modo, revisitá os acontecimentos históricos, extraíndo-lhes novos significados, de modo que eles não permaneçam no esquecimento. Lembrar para não esquecer. Torna-se, assim, instrumento de resistência, uma forma de redobrar nossos conhecimentos sobre os momentos da história recente que passam despercebidos do nosso cotidiano ou sobre os quais pouco temos domínio.

No que se refere às narrativas memorialísticas, sendo o narrador clássico, suscitado por Benjamin, ou o narrador pós-moderno, trazido por Santiago, o que podemos apreender é que a experiência torna-se a matéria-prima da qual todos eles lançam mão para construírem suas narrativas. Neste sentido, entra em cena o papel da memória, não como um banco de dados ao qual se tem acesso com a lembrança, mas como um processo social que se dá via narrativa, e que pode ser constituída tanto da experiência do passado quanto de uma certa expectativa de futuro.

Como destacamos anteriormente, faz-se necessário ressaltar que o narrador, indubitavelmente, evidenciará um ponto de vista, pois este não é ingênuo, lançando um olhar único sobre uma realidade possível, desvelando sua interpretação dos acontecimentos e atribuindo-lhe uma nova roupagem. Entretanto, emergem outras perspectivas, que por possuírem um caráter problematizador, não se esgotam. Nesse movimento, este narrador se caracterizará por assumir uma voz coletiva, uma vez que viabiliza escutar uma história individual como uma orquestração de vozes coletivas.

Nesse contexto, percebe-se a importância do próprio ato de narrar, e da figura central que os narradores principais ocupam neste processo, uma vez que se constituem como elementos estruturantes narrativos mais próximos do ouvinte/leitor, por ser eles quem oferecem os acontecimentos e experiências a partir da palavra, já que, conforme discorre Gancho (2004), “não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história” (GANCHO, 2004, p. 26)

Por este viés, ao narrar, estamos sempre no entorno e no centro, uma vez que o indivíduo que narra não conta apenas a história de si mesmo, narra, também, a história dos que viveram com ele, daqueles que caíram, dos que foram silenciados, dos que voltaram a falar com e através dele. Em sua singularidade, ele se torna um coletivo de vozes, um ser plural.

Estes são os narradores que encontramos nas narrativas memorialísticas de Junot Díaz e Moacyr Scliar que, muito embora possamos reconhecer suas dificuldades de narrar e garantir a própria existência da experiência, algo que Walter Benjamin insistiu em anunciar, trazem à tona um ponto de vista da história de um coletivo, até então não contada.

Dessa forma, podemos compreender a importância das obras aqui trazidas, pelo papel que assumem de re(contar) destacados eventos históricos, uma vez que o passado por diversas vezes é relegado ao esquecimento, abandonado por aqueles que vivem o momento presente. Narrativas que não pretendem fornecer qualquer resposta a fim de se fixar como uma verdade histórica absoluta, mas apresentar condições para um debate sobre assuntos que merecem ser reavaliados e discutidos a partir de um ponto de vista, proporcionando ao leitor uma consciência histórica para que repense a própria narrativa.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- _____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARBÉRIS, Pierre. *Prélude à l’utopie*. PUF écriture. Paris: 1991.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Maria de S. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. v. I. Tradução de Sergio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
- BOSCHI, Caio César. *Por que estudar história?* São Paulo: Ática, 2007.
- BOSI, Alfred. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BROCKMEIER, Jens; HARRÉ, Rom. Narrativa: Problemas e Promessas de um Paradigma Alternativo. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v.16, n. 3, p. 525-535, 2003.
- CALHEIROS, Carina de Aquino. Narrativa e os usos da memória na literatura e na história. In: *Caderno de Resumos e Anais do 6º Seminário Brasileiro de História da*

Historiografia. O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.

CARDINI, F. Un sociologo al Santo Sepolcro. In: HALBWACHS, M. *Memorie di Terrasanta*. Veneza, Ed. Arsenale, p. vii-xxiv. 1988.

CARVALHAL, Tânia. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, UFF, v. I, n.1, março, p. 9-21, 1991. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/htm/revista-01.jsp>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

CASADEI, Eliza Bachega. Maurice Halbwachs e Marc Bloch em torno do conceito de memória coletiva. In: *Revista Espaço Acadêmico*, n. 108, maio de 2010. Disponível em: <<http://eduem.uem.br/ojs/index.php/%20EspacoAcademico/article/viewFile/9678/5607>> Acesso em: 08 fev. 2018.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Tradução de Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2009.

COSTA, I. J. M. & GONDAR, J. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques. *O Tecido da Memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem*, Polifonia. Tradução de Roberto Leiser Baronas e Nilton Milanez. Cuiabá: EdUFMT, v. 12, n.2, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DÍAZ, Junot. *A fantástica vida breve de Oscar Wao*. Tradução de Flávia Anderson. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha: História, Formação e Atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- GANCHO, Cândida V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2004.
- GENETTE, Gerárd. *Fronteiras da narrativa*. In: BARTHES, Roland (et al.). *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 7.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- GOMES, Warley Alves. *O Fingir Historiográfico: A Escrita da História Entre a Ciência e a Ficção*. In: *Revista de Teoria da História*, Ano 3, n. 6, Universidade Federal de Goiás. 2011.
- GOSSMAN, Lionel. *History and Literature: Reproduction or Signification. Between History and Literature*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Centauro: 1990.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail U. Sobral e Maria Stella Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- HEYMANN, Luciana Quillet. *O "devoir de mémoire" na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IZQUIERDO, Iván. *Tempo e tolerância*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1998.
- JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* Tradução de Hugo Mader. In: *Novos Estudos*, São Paulo: v. 77, p. 185-203, março 2007.
- LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. 19.ed. São Paulo, Ática, 2000.
- MAIA, Eduardo Cesar. Fogo, rebelião, inconformismo e literatura. *Revista Pernambuco*, 2012. Disponível em: <http://www.academia.edu/5069563/Resenha_de_A_festa_do_bode_de_Mario_Vargas_Llosa>. Acesso em: 12 maio. 2016.

MCDERMOTT, John. O escritor Junot Díaz fala da imigração, machismo e de xingar em espanhol. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 julho. 2014. Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/07/1484736-o-escritor-junot-diaz-fala-de-imigracao-machismo-e-de-xingar-em-espanhol.shtml>> Acesso em: 15 maio. 2018.

MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p. 228-246.

MELO, Ana Cecília Agua de. *Humildes livros, bravos livros: Cenas da história brasileira na ficção de Moacyr Scliar*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2004. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269856/1/Melo_AnaCeciliaAguade_M.pdf> Acesso em: 09 fev. 2018.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PELLEGRINI, Tania. *Literatura Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

PESAVENTO, Sandra J. A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura. In LENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra J. (Org.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

_____. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. *O Imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano*. 2.ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

RIBEIRO, H. J. C. O apagamento do corpo-arquivo. In: *Literatura e Autoritarismo*. UFSM, v. 25, p. 1-16, 2015.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et. al. 4.ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

_____. Memória, história, esquecimento. In: *HAUNTING MEMORIES? HISTORY IN EUROPE AFTER AUTHORITARIANISM*, 2003, Budapeste. Anais. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Conferência publicada e proferida em inglês. Tradução não indicada. Acesso em: 06 fev. 2017.

_____. O entrecruzamento da história e da ficção. In: *Tempo e Narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1994.

RODRIGUES, M. H. Et al. Ficção Memorialística e Estruturação Cronológica. In: *Segundo Colóquio de Pós-Graduação em Letras – UNESP – Campus de Assis*. Assis: UNESP, p. 836-845, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: *Texto/Contexto I*. 5.ed, São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 38, São Paulo. Outubro de 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v13n38/38myrian.pdf>> Acesso em: 08 fev. 2018.

SARAMAGO, José. A história como ficção, a ficção como história. In: *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, n. 27, p. 09-17, abr. de 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SCLiar, Moacyr. *Memórias de um aprendiz de escritor*. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

_____. *Mês de cães danados: Uma aventura nos tempos da Legalidade (1961)*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller*: a literatura de mercado. 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.

TELLES, Sérgio. *Mal de Arquivo – As vicissitudes da memória segundo Derrida*. Disponível em: <<http://www.polbr.med.br/ano02/psi0202.php>>. Acesso em: 28 maio. 2016.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Foucault revoluciona a História. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kenipp. 4.ed. Editora da Universidade de Brasília, 1998.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o Romance Histórico. In: *Letras*, Editora da UFPR, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

WHITE, Hayden. *Teoria Literária e Escrita da História*. Tradução de Dora Rocha. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 21-48, 1991.

_____. *Trópicos do discurso: Ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.