

Organizadores

Volker Jaeckel

Lara Poenaru

Marina Almeida

Viviane Bitencourt

Literatura do Exílio



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2021

Diretora da Faculdade de Letras

Sueli Maria Coelho

Vice-Diretora

Georg Otte

Coordenadora

Emilia Mendes

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais

Ana Cláudia Dias Rufino

Diagramação

Ana Cláudia Dias Rufino

Revisão de provas

Ana Cláudia Dias Rufino

Vitória Roscoe Ramires

ISBN

978-65-87237-41-1 (digital)

978-65-87237-42-8 (impresso)

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: vivavozufmg@gmail.com

site: labeled-letras-ufmg.com.br

Sumário

5 Apresentação

Exílios Europeus

- 15 **Definições da Literatura de Exílio em Thomas Mann e a crítica do autor à participação alemã nas guerras mundiais**
Luiz Henrique Ernesto Coelho
- 31 **Esperando los barcos: los puertos como puntos de partida hacia el exilio en las obras de Max Aub y Anna Seghers**
Volker Jaeckel
- 45 **O Exílio e o regresso em *Mujeres de Negro* e *La fuerza del destino*: O resgate da memória espanhola através das obras de Josefina Aldecoa**
Talita Oliveira Almeida
- 65 **Do exílio à memória: o real e o ficcional em *Os Emigrantes*, de W. G. Sebald**
Viviane Bitencourt
- 77 **Desexílio: A impossibilidade do retorno em *A Ignorância*, de Milan Kundera**
Lorena do Rosário Silva

Exílios Latino-americanos

- 101** **Los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia: Alejandra Pizarnik e a Poética do exílio**
Laura Gabino
- 115** **Sonhos por vir: A solidão nos exílios de Herbert Daniel**
Evandro Figueiredo Candido
- 133** **Liberdade e Felicidade em *Los Eunucos Inmortales*: Reflexos do autoexílio na (re)construção da Pátria Literária**
Lara Mucci Poenaru
- 151** **Os escritores afro-peruanos e o exílio: As vozes do desterro na poesia de Mónica Carrillo Zegarra**
Juan Manuel Olaya Rocha

Exílio africano

- 171** **Poética da memória através do exílio em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto**
Marina Pereira de Almeida e Souza
- 189** **Sobre os autores**

Apresentação

A presente publicação é resultado da disciplina “Literatura de Exílio do Século XX” ofertada na Pós-graduação em Estudos Literários na Faculdade de Letras (UFMG), no primeiro semestre de 2020, na modalidade de Ensino Remoto Emergencial (ERE). Apesar da maneira impessoal e distante do ensino on-line, houve excelentes seminários e trabalhos finais, assim como discussões frutuosas, com a participação ativa e constante de todos os alunos. Dessa forma, decidimos documentar os resultados produzidos em forma de um Livro Viva Voz que está sendo apresentado aqui, já que também estão diretamente ligados às atividades do Núcleo de Estudos de Exílio e Migração (NEEM) da UFMG, que desenvolve as suas atividades de forma transdisciplinar com a participação de pesquisadores e alunos de pós-graduação de diversas instituições desde agosto de 2020.

O fenômeno do exílio não é novo na história da humanidade. Javier Sánchez Zapatero, na sua tese doutoral, dá uma definição muito acertada do exílio como alteração forçada do normal das sociedades:

A sucessão de exílios é uma constante na história universal. Ainda que, até o Séc. XX, o fenômeno não tenha alcançado grandes proporções sob o ponto de vista quantitativo, seus reflexos podem ser rastreados na própria origem da humanidade. Em todas as épocas e culturas, a intolerância e a deslegitimação do outro causaram a repetição interminável do fenômeno, que, desde os primórdios da humanidade, estabelece-se como uma constante. [...] a involuntariedade do fenômeno do exílio, sempre dependente

de forças alheias àqueles por ele afetados, implica sua definição como uma alteração e não uma evolução normal das sociedades.¹

A presença do exílio como tema na literatura também tem uma longa trajetória, já que se tem conhecimento de escritores exilados desde a antiguidade (por exemplo Ovídio), porém o exílio se torna uma experiência universal somente no século XX, com as grandes guerras, as ditaduras e os regimes autoritários surgidos na Europa nos anos 1930 e 1940 e, posteriormente, também na América Latina e na África. O século XX poderia ser considerado como o século dos desterrados, uma época que perdura até hoje, quando observamos a quantidade de refugiados que se encontram em permanente migração em busca de liberdade, segurança e melhores condições de vida. Nos últimos anos, foram construídos novos muros para impedir esse fluxo de migrantes, porém também encontramos momentos positivos de uma cultura das boas-vindas para refugiados, como se praticou em 2015 na Europa em alguns lugares, enquanto em outros, presenciemos cenas de discriminação ou rejeição dos estrangeiros.

Hoje em dia, a rígida diferenciação entre exilado, refugiado e migrante não é muito oportuna, já que existem outros motivos para abandonar o país de origem, além da perseguição política: refugiados que sofrem discriminação por gênero ou religião; outros fogem de seus países de origem por causa das guerras, da violência ou da pobreza extrema.

Sem dúvida alguma, migração, exílio e o fato de ser forasteiro se transformaram em temas predominantes na literatura universal ao longo do século XX. A experiência de ter migrado a outro lugar, outro país ou outro continente marca inúmeras obras, e a maioria dos autores mais

¹ SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *El compromiso de la memoria: Un análisis comparatista*. Max Aub en el contexto europeo de la literatura de exilio y de los campos de concentración. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca (Colección Vitor n. 238), 2009. Tradução nossa do original em espanhol: La sucesión de exilios es una constante de la historia universal. A pesar de que hasta el siglo xx el fenómeno no alcanzó grandes proporciones desde el punto de vista cuantitativo, sus huellas pueden rastrearse en el origen mismo de la humanidad. En todas las épocas y culturas, la intolerancia y la deslegitimación del contrario han provocado la interminable repetición del fenómeno, que desde los orígenes de la humanidad ha venido manifestándose casi como una constante de ésta. [...] la ausencia de voluntariedad en el fenómeno del exilio, dependiente siempre de fuerzas ajenas a los afectados, provoca la necesidad de definir éste como una alteración y no como una evolución normal de las sociedades.

importantes europeus e latino-americanos do século XX passou alguma vez por essa experiência.

A Revolução Russa em 1917 pode ser considerada o primeiro acontecimento do século XX que provoca um grande êxodo da elite intelectual e artística para outros países. Como consequência da chegada do nazismo ao poder na Alemanha e com a Guerra Civil Espanhola, encontramos uma grande avalanche de pessoas que buscam refúgio dos regimes ditatoriais em outros continentes. Consequentemente, a busca por exílio ganhou uma nova dimensão durante os anos 1939-1942, quando dezenas de milhares de refugiados procuraram uma saída em barcos do continente europeu para salvar suas vidas; muitos deles encontram a salvação nos países do continente americano.

A trajetória angustiante dos exilados da Europa é narrada em vários romances conhecidos e pesquisados nos últimos anos. Muitos exilados mantêm o seu desejo de voltar à sua pátria, assim que for possível. Poucos conseguem uma integração plena no país de acolhida, como é o caso do jovem espanhol Clemente Airó na Colômbia. Outros sofrem uma brusca interrupção dessa integração no continente sul-americano, com a chegada das ditaduras militares nos anos 60 e 70 do século XX, quando se fecha o círculo migratório com o retorno, como é o caso do ativista político judeu-alemão-uruguaio Ernesto Kroch, por exemplo. Também as ditaduras militares da América Latina provocam um grande êxodo de intelectuais que se exilam primeiramente num país do mesmo continente e precisam fugir novamente rumo à Europa com a chegada das ditaduras militares no Chile e no Uruguai em 1973.

Falar de uma “literatura de exílio” parece ser extremamente problemático, já que nem em todos os escritores a experiência do desterro teve uma repercussão semelhante na produção textual. No caso de vários autores, não se pode responder com certeza à pergunta pelas características gerais de forma e temática da literatura de exílio.

Como colocar sob o mesmo rótulo Vladimir Nabokov, Thomas Mann, Max Aub e Francisco Ayala? A tarefa de definir a literatura de exílio como uma categoria em si, além de ser colossal e improdutiva, parece estar fadada ao fracasso. Faz mais sentido supor que existam tanto literaturas de exílio como escritores exilados. Isso não impede, contudo, reiterarmos que o desterro afeta a atividade literária e que

costuma fazê-lo profundamente. Assim como o destierro desnatura a vida, também desnatura a produção textual, tornando-a irreal e precária, condenando-a a uma anormalidade irremediável.²

O presente livro se divide em três partes: exílio europeu, exílio latino-americano e exílio africano. A primeira parte, sobre o exílio europeu, contém cinco capítulos. No primeiro capítulo, encontramos a análise feita por Luiz Henrique Coelho sobre a especificidade da obra de exílio de Thomas Mann, que é o fato de sua ocorrência, durante o nazismo, ser determinada pela expulsão em massa, bem como a fuga em massa, de opositores ao regime. Mann tem em sua escrita aspectos que permitem sua inclusão na chamada literatura de exílio. Sua postura crítica à participação alemã nas duas guerras mundiais é percebida ainda em sua permanência em seu país de origem e se intensifica após a ascensão do nacional-socialismo.

No segundo capítulo, Volker Jaeckel analisa num trabalho contrastivo as coincidências nas biografias da autora alemã Anna Seghers e do escritor espanhol Max Aub e as supostas intertextualidades entre suas obras maestras *Transit* e *Campo de los Almendros*, no que se refere ao ambiente das cidades portuárias mediterrâneas, Marselha (1941) e Alicante (1939), e à esperança pela chegada dos barcos que teriam de levar os refugiados para um destino seguro fora da Europa. Ele interpreta os navios como símbolos de salvação para indivíduos desesperados dentro de uma maresia de seres humanos sem raízes, sem rumo e sem futuro, com um único objetivo: sair.

No terceiro capítulo, Talita Oliveira propõe uma análise sobre os livros de Josefina Aldecoa: *Mujeres de Negro* e *La Fuerza del Destino*, publicados nos anos 1990, período de grande questionamento da sociedade espanhola que buscava rememorar seu passado. Com o objetivo de

² FABER, Sebastian. Escribir a chorro suelto: el miedo a borrar y otras obsesiones exílicas. *Ínsula*, n. 678, 2003, p. 11-14. Tradução nossa do original em espanhol: "¿Cómo meter en un mismo saco a Vladimir Nabokov, Thomas Mann, Max Aub y Francisco Ayala? La tarea de definir a la literatura exílica como una categoría en sí, además de ser ingente e inútil, parece condenada al fracaso. Tiene mucho más sentido suponer que existen tantas escrituras exílicas como escritores exiliados. Ello no nos impide, sin embargo, insistir en que el destierro afecta a la actividad literaria, y que suele hacerlo profundamente. Del mismo modo que el destierro desnatura la vida, acaba por desnaturalizar la producción textual, haciéndola irreal y precaria, condenándola a una anormalidad irremediable".

observar a representação da memória durante a Guerra Civil Espanhola, o exílio e a Transição Democrática em 1975, e como essa construção contribui para a memória coletiva e histórica da sociedade espanhola contemporânea, além de demonstrar o processo de exílio de mãe e filha para o México e o retorno durante a ditadura franquista e o regresso no período da Transição Democrática. Nesse processo, também são identificados elementos, de forma que a autora apresenta a sua vida como um exílio interior, já que Josefina Aldecoa não sai para o exílio, mas escreve sobre ele.

No quarto capítulo, Viviane Bitencourt tem como objetivo de pesquisa o autor alemão autoexilado W. G. Sebald, que é uma prova de que o exílio não precisa ser, necessariamente, compulsório ou acontecer durante conflitos políticos. O livro *Os emigrantes*, publicado em 1992, marca uma junção quase que orgânica entre o ficcional, a escrita criativa, a memória e a historicidade, embora o texto não seja, de fato, historiográfico. Nas quatro narrativas que compõem o livro, as lembranças de personagens exilados ganham espaço e um ouvinte atento: um narrador que, sempre interessado no que o outro tem a lhe dizer, luta para manter o passado presente, mesmo que não seja o dele.

No quinto capítulo, Lorena do Rosário Silva analisa figuras de exilados no romance *A ignorância*, de Milan Kundera. Ela utiliza reflexões sobre identidade e memória por meio de textos de Ricouer e Nora, a fim de ressaltar as representações do exílio existentes na narrativa, as quais possuem questionamentos em torno desses temas e da implicação deles no que tange à escrita de um texto repleto de entrelaçamentos entre história e ficção. Dessa forma, ela consegue mostrar como o romance rompe com a noção do retorno do exílio como salvação, ampliando o espectro e o entendimento em torno dessa condição tão presente no século XX. Com essa reflexão acerca do único autor ainda vivo entre os aqui mencionados do exílio europeu, encerra-se a primeira parte do livro.

A segunda parte, sobre os exílios latino-americanos, inicia-se com um artigo de Laura Gabino sobre a obra da poeta argentina Alejandra Pizarnik a partir da questão do exílio na modernidade, percebendo-a como uma voz única, se comparada a outras obras canônicas. A imigração, a desterritorialização com a linguagem e, portanto, a desidentificação com

a própria nacionalidade são traços que perpassam essa poética. Nesse sentido, são interpretados não só alguns de seus poemas, mas também trechos de seus *Diários*, a fim de mostrar como a obra pizarnikeana é atravessada tanto por um exílio do corpo – aquele que está desterritorializado, fora de seu lugar – quanto por um exílio da linguagem – como essas questões da desterritorialização refletem, também, em uma falência da linguagem e da língua.

No seguinte capítulo, Evandro Cândido comenta, a partir de *Passagem para o próximo sonho*, os vários exílios vivenciados por Herbert Daniel, bem como a experiência da solidão. O autor observa como essas experiências moldam a narrativa e, para ele, fica evidente que a noção de exílio, desenvolvida ao longo do livro, vai além do simples ato de deixar o país. Diz respeito a vivências cotidianas, abrangendo desde a homossexualidade reprimida, passando pela condição de clandestinidade e anonimato no envolvimento na militância política, até a necessidade de fugir do território nacional.

No terceiro capítulo dessa parte, Lara Poenaru busca discutir os reflexos do autoexílio na produção do escritor peruano Oswaldo Reynoso, no livro *Los Eunuocos Inmortales*, publicado em 1995. Construído na forma de diário-memória, o romance é narrado em primeira pessoa, por um alter ego de Reynoso, que fora contratado pelo governo chinês para trabalhar em uma agência internacional de notícias na China. Ela observa duas inovações no romance: o paralelismo entre Lima e Pequim na descrição dos eventos violentos em ambas as cidades e o viés antropológico adotado na narrativa para se pensar a pátria, a identidade e a cultura. Se em suas obras anteriores buscava-se a liberdade, entendida como a efetivação da revolução do proletariado, Reynoso muda o objeto de sua procura vital após a frustração com as tentativas fracassadas de efetivação de um regime aos moldes maoístas.

Com esse texto dialoga, de certa forma, o artigo de Juan Manuel Olaya, que faz uma abordagem da experiência do exílio em alguns escritores afro-peruanos, mas foca a sua atenção no caso da poeta e ativista Mónica Carrillo Zegarra. Para dito propósito, ele propõe olhar para esse tipo de desenraizamento contemporâneo não como um evento isolado, mas dentro de uma complexa rede de deslocamentos que se baseia na

diáspora africana promovida pelo tráfico negreiro. Em seguida, comenta brevemente alguns casos, como o de Nicomedes Santa Cruz Aparicio, Nicomedes Santa Cruz Gamarra, Gregorio Martínez Navarro, Lucía Charún-Illescas e, por último, o de Mónica Carrillo Zegarra. Na poesia desta autora, existem diferentes vozes em constante desenraizamento, que fluem em seus versos, e o autor analisa o que denomina de poéticas do não retorno da diáspora em relação às suas convicções políticas sobre a comunidade afro-peruana.

Na terceira parte, referente ao exílio africano, encontramos o artigo de Marina Almeida, que investiga a poética da memória através do exílio no romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. Através das teorias de Homi Bhabha, a autora explora como essa narrativa pós-colonial pode ser considerada de resistência, uma vez que não sucumbe aos silenciamentos impostos pela exploração colonial e a guerra civil moçambicana. A autora se ocupa ainda de como a construção da narrativa favorece o processo de rememoração das personagens, de forma a fazer com que a história contada por um personagem exilado seja também a história de toda uma nação. Por fim, ela examina o sonambulismo presente em todo o romance, de modo a relacioná-lo ao entre-lugar que permeia os discursos pedagógico e performático, bem como o espaço intervalado, onde os exilados se situam. Com a discussão de uma das vozes literárias mais reconhecidas e prestigiadas em língua portuguesa hoje, finaliza-se o presente volume. O nosso agradecimento é para a equipe do Laboratório de Edição (LABED) da Faculdade de Letras da UFMG, cuja dedicação e competência possibilitaram a publicação do presente livro com rapidez e eficiência. Também agradecemos a todos os autores que colaboraram com os seus artigos, assim como aos professores Adriane Vidal (FAFICH-UFMG) e Alberto Bejarano (Instituto Caro y Cuervo, Bogotá), que contribuíram com os seus conhecimentos de especialistas para o êxito da disciplina nesses tempos às vezes incertos e desanimadores.

Belo Horizonte, janeiro de 2021.

Volker Jaeckel

Lara Poenaru

Marina Almeida

Viviane Bitencourt

Exílios Europeus

Definições da Literatura de Exílio em Thomas Mann e a crítica do autor à participação alemã nas guerras mundiais

Luiz Henrique Ernesto Coelho

Introdução

Quando Dante atravessava Verona, o povo apontava-o com o dedo e segredava: "Ele está no inferno". E como poderia ele, de fato, sem aí viver, descrever-lhe todos os tormentos? Ele não tirara da sua imaginação, ele os vivera, experimentara, vira e sentira. Ele estava de verdade no inferno, na cidade dos condenados: Ele estava no exílio.
Heinrich Heine, *Über Ludwig Börne*

A literatura de exílio não é depreendida por um desejo de um autor em viajar. Ela é o produto de uma violência contra esse autor e contra a sua obra. Cabe exclusivamente a ele organizar sua escrita em torno de sua experiência e narrá-la, permitindo que esta compreenda um gênero literário. Tangente a tal perspectiva, encontra-se, também, a relação com uma nova língua, que simboliza uma ruptura com o passado. Com a vivência do infortúnio da partida, mas também com o vislumbre de um recomeço. Maria José de Queiróz¹ entende que esse passado, impregnado na língua, corresponde ao mal. Nele está a língua, por exemplo, do conquistador, do opressor, que impõe ao colonizado uma nova regra. Para a autora, um novo idioma

traz na sintaxe e no léxico, os vergalhões da soberba, da ignomínia e do nojo. Mas só os profissionais da palavra estão aptos a senti-los com absoluta firmeza. Quando podem, alijam, de vez a língua e o

¹ QUEIROZ, Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio, 1998.

mal. O que é difícil. O mundo é pequeno e as línguas de cultura se não está já estiveram a serviço da opressão, da tortura e da morte.²

Queiroz, no seu ensaio "Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio"³ delimita o conceito de literatura de exílio a partir de sua perspectiva histórica. Em seu texto, são analisadas, também, terminologias que constituem o conceito, visando a relação íntima do exilado com o desterro. Ao mencionar Usbek, o persa criado por Montesquieu,⁴ traz o sentimento deste no que se refere à sua terra natal. Segundo o comentário do persa, o local que o homem habita associa-se a uma ideia de estabilidade, de fixação e, certamente, de pertencimento. Quando o exílio ganha a forma do banimento, da punição; quando a estada do estrangeiro é definitiva, nas palavras de Usbek, o sofrimento alinha-se a vários níveis, revelando um mal maior: o "mal do exílio". Esse mal, caracteriza-se pelas definições de um sentimento de distanciamento da terra natal, contidas em palavras como *Heimweh*, *Homesick*, vinculadas à ideia de perda. Para a autora, essas palavras "podem traduzir, se não uma, todas as infinitas acepções da *saudade* portuguesa, da *morriña* galega, da *soledad* castelhana, da *Sehnsucht* germânica".⁵ Nesse sentido, Jean-Jacques Rousseau menciona a "dor nostálgica", a qual se refere a uma ligação romantizada do exílio, naquilo que é caro ao fim do século XVIII e início do XIX, como a relação do exilado com a distância de cultura, exemplificada por Rousseau como "[...] a música, o boleio da frase, o vocabulário, a entonação da voz, o sotaque, a mímica e a dicção seriam símbolos dolorosos do país perdido".⁶ De qualquer modo, o léxico empregado ao exílio não o representa. Os vocábulos apenas reforçam os estereótipos, sem atender a exigências relacionadas, muitas vezes, à instabilidade da condição do exilado, nos espectros políticos, sociais e mesmo jurídicos.

² QUEIROZ, Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio, 1998, p. 17.

³ QUEIROZ, Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio, 1998.

⁴ MONTESQUIEU, *Les lettres persanes*, 1969, p. 192-193 *apud* QUEIROZ, Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio, 1998, p. 19.

⁵ QUEIROZ, Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio. 1998, p. 19-20.

⁶ ROUSSEAU *apud* QUEIROZ, Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio. 1998, p. 36.

A literatura do exílio na Alemanha

A escrita que compõe o que se chama de literatura de exílio alemã, percebida nos textos dos autores que foram obrigados a deixar sua terra natal, tem sua origem em um momento muito anterior à forma literária presente no período do nacional-socialismo. Ela se remete ao fim do século XVIII, a partir dos textos do jacobino Georg Foster, político e escritor, o qual teve participação determinante na fundação da República da Mogúncia e que, após o fracasso dessas primeiras tentativas democráticas no país, busca exílio em Paris, na França, assim como o autor Heinrich Heine. O que diferencia os movimentos de fuga e exílio do período entre 1938 e 1945 é, justamente, a proporção do número de exilados em um espaço de tempo tão curto. Outro fator que compõe a singularidade desses movimentos, no período, é o grande número de judeus que buscam o exílio, mas também de políticos, artistas, autores e jornalistas. Segundo Hans Albrecht Walter, os exilados, entre os quais todos falantes da língua alemã, estavam aqueles que não correspondiam, por exemplo, ao ideal racial nazista e, dentre os quais estavam os profissionais das áreas citadas acima, que se opunham ao regime. Ainda dentro dessas categorias, estavam aqueles que, após a partida rumo ao exílio, posicionaram-se contra o governo hitlerista – incluindo-se, aqui, Thomas Mann. No entanto, Walter adverte:

Tal definição, que sugere uma identidade de literatura de exílio e literatura antifascista, aspirada por autores com perfil politizado, na realidade não esteve presente. Döblin chegou, até mesmo, a diferenciar autores em “conservadores”, “burgueses-humanistas” e “espíritos-revolucionários” e, com isso, apontar aqueles que se dividiam inconciliavelmente uns contra os outros.⁷

É importante ressaltar tais acepções, pois esses autores se posicionam, sobretudo, de três maneiras: os primeiros, resignados, compõem o grupo que se silenciam ou que se auto-define como “apolíticos”, mas formam um grupo minoritário. Os segundos são aqueles que, mesmo antes da partida ao exílio, são contra o regime; estes formam o grupo

⁷ WALTER, *Deutsche Exilliteratur*, 2016. Tradução minha do original em alemão: “Eine solche Definition suggeriert eine Identität von Exilliteratur und antifaschistischer Literatur, die von politisch profilierten Autoren zwar angestrebt, in Wirklichkeit aber nicht vorhanden gewesen ist. Schon Döblin hatte die im Exil versammelten Schriftsteller in ‚konservative‘, ‚humanistisch-bürgerliche und geistrevolutionäre ‚Autoren unterschieden“.

majoritário de autores. Por último, estão aqueles autores que têm seu posicionamento político alicerçado ou reforçado pelo nazismo. Thomas Mann, como exemplo do último grupo, escreve ainda em 1918 o texto *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Considerações de um apolítico], que possui um caráter “conservador-reacionário”; na República de Weimar, começa a se distanciar do próprio conservadorismo, sobretudo a partir dos textos *Kultur und Sozialismus* [Cultura e socialismo], de 1928 e *Ein Appell an die Vernunft* [Um apelo à razão]. Já nos anos de exílio, Mann assume uma postura fortemente refratária ao nazismo, utilizando o seu programa radiofônico na BBC, o *Deutsche Hörer* [Ouvintes Alemães!], série com 55 discursos dirigidos à população alemã, contrários aos acontecimentos entre 1940 e 1945, em sua terra natal.⁸

Thomas Mann, seu exílio e as guerras mundiais

Ele [o exílio] é difícil de suportar. Mas o que o torna mais leve é a lembrança da atmosfera envenenada, que dominava a Alemanha. Isso o faz mais leve, porque não se pode, na realidade, perder nada. Onde eu estou, é Alemanha. Eu carrego minha cultura alemã em mim. Eu vivo em contato com o mundo e eu não me considero como uma pessoa degenerada.

Thomas Mann, *The New York Times*, 1938

A saída da Alemanha, para Thomas Mann, foi uma decisão baseada em algumas casualidades, mas também em uma escolha pessoal clara, ocorrida em 1929, ano de seu prêmio Nobel, e do início de um crescimento mais objetivo do apoio ao nazismo no país. Ele se transfere com a família para Nida, na Lituânia, onde passa três anos até a emigração para a Suíça.

Em 1933, ele emigra da Alemanha, definitivamente, em termos políticos e étnicos. Durante os últimos anos da sua vida, permanece ligado ao país somente no uso da língua, mantendo um vínculo com a Alemanha, que existia independentemente da proximidade de seu povo e conforme sua identidade intelectual com sua terra natal. Esse afastamento foi, ao mesmo tempo, um estímulo para uma abertura intensificada

⁸ BEUTIN, Die deutsche Literatur des Exils, 2001, p. 453.

de suas reflexões políticas e para uma convivência em um espaço internacional, possibilitando o encontro do autor com diversas culturas. Isso corresponde à ideia de *one world*, proclamada pelo presidente americano Franklin Roosevelt, a quem Thomas Mann admirou durante seu exílio nos Estados Unidos.⁹

Thomas Mann, em suas cartas entre 1914 e 1923, afirma que pela distância do seu nascimento ao último tratado de paz assinado pela Alemanha, guerras não faziam parte de suas experiências pessoais. Na correspondência, contudo, o autor sugere que o início da Primeira Guerra Mundial dificulta a condução da vida como antes. Nas palavras do autor: “[...] devo dizer que me sinto abalado e envergonhado com a forte pressão da realidade. Até hoje, estava otimista e descrente”.¹⁰ O autor, que até 1918, se posicionava de forma conservadora em relação aos governos alemães – também em relação à sua população – se mostra insatisfeito com o seu país natal ainda no começo da guerra. Segundo Pedro Caldas, o evento “aguçara sua sensibilidade histórica” e, diante de uma pergunta, feita em uma entrevista ao jornal *Berliner Tageblatt*, sobre quais livros deveriam ser lidos naquele momento, ele responde:

Tempos como este exercem sobre o espírito e a alma os efeitos mais contraditórios. Eles os melhoram, enlevam, purificam, mas também lhes causam danos. [...] Tudo que não se relacione imediatamente com o cotidiano, com o cotidiano selvagem, agitado, grandioso, e, nem fale dele, parecerá abstrato, distante, ultrapassado, vindo de outro mundo.¹¹

⁹ KUSCHEL, *Terra Mãtria*, 2013, p. 186. Tal admiração pode ser percebida no discurso de Mann, pela BBC, de novembro de 1940: “A reeleição de Franklin Roosevelt é um acontecimento de primeira grandeza, talvez decisivo para o futuro do mundo, e assim também foi sentido pelos europeus que consideravam a eleição e seu resultado como uma questão puramente interna dos americanos. Com razão, os destruidores da Europa e violadores de todos os direitos dos povos vêem em Roosevelt seu mais poderoso adversário. Ele é o representante da democracia combativa, o verdadeiro defensor de uma nova ideia de liberdade ligada ao social e um estadista que sempre distinguiu claramente paz de conciliação. Em nossa época de massas, da qual é própria a ideia de líder, estava reservado aos Estados Unidos produzir o afortunado fenômeno de um moderno líder de massas que quer o bem e o espiritual, o verdadeiro futuro, a paz e a liberdade; e a heroica resistência da Inglaterra contra a mais infame tirania que já ameaçou o mundo, essa resistência que diariamente faz crescer aqui a admiração, dá a ele tempo de mobilizar as poderosas forças latentes de seu país para a luta pelo futuro”. MANN, *Discursos contra Hitler. Ouvintes Alemães!* 2012 (E-book).

¹⁰ MANN, *Briefe II*, 2004, p. 37 *apud* CALDAS, *O murmurante evocador do passado*, 2014, p. 109.

¹¹ MANN, *Essays II*, 2002, p. 52 *apud* CALDAS, *O murmurante evocador do passado*, 2014, p. 110.

O contraste entre a vida pregressa de Mann e o sentimento iniciado pela guerra, em 1914, é percebido ainda nas primeiras páginas do romance *A Montanha mágica* (1924). Tais páginas, intituladas de “Propósito”, demonstram o sentimento do autor em relação à passagem do tempo, simbolizada, também, pela crise da República de Weimar e como teria dificuldade em ser um narrador, “este murmurante evocador do passado”.¹² Como anunciado logo em suas primeiras linhas, o objeto do romance é a história de Hans Castorp, na qual “os fatos aqui referidos passaram-se há muitos anos já. Estão, por assim dizer, recobertos pela pátina do tempo, e em absoluto não podem ser narrados senão na forma de um remoto passado”.¹³ Nessa referência ao tempo, Mann sugere dois momentos para a narrativa, o que expõe, também, sua opinião sobre a Primeira Guerra Mundial. Os fatos contidos na trajetória de Castorp se encontram em uma outra época, “nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra”, que se opõe à cisão provocada pelo conflito armado: “cujo deflagrar [da guerra] marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar”.¹⁴ No seu romance posterior, *Doutor Fausto*, de 1947, com uma posição mais objetivamente contrária à participação alemã em ambos os conflitos bélicos – a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais – Mann trata a oposição entre um momento de euforia com as novidades técnicas presentes na virada do século XIX para o XX e a transformação dessa euforia em pesar, a partir de 1914. No romance, Mann descreve tal oposição do seguinte modo:

O Carnaval de 1914 de Munique deixou-me recordações vivas, ou melhor, fatídicas. Semanas de pândega e confraternização, as faces esquentadas pelas festas entre a Epifania e a Quarta-feira de Cinzas, com sua multidão de festejos públicos ou particulares, dos quais eu, o ainda jovem professor do ginásio de Freising, participava, ora sozinho, ora em companhia de Adrian. Era o último Carnaval antes do início daquela guerra de quatro anos, que agora, na nossa visão histórica, funde-se com os horrores dos nossos dias, constituindo-se numa única época. A assim chamada Primeira Guerra Mundial acabou para sempre com a inocente vida estética da cidade sobre o Isar, e se me permitem me expressar assim: com

¹² CALDAS, A educação estética de Hans Castorp, 2012, p. 132.

¹³ MANN, *A Montanha mágica*, 2006, p. 13.

¹⁴ MANN, *A Montanha mágica*, 2006, p. 14.

seu conforto dionísíaco. Pois esse era também o período em que, sob os meus olhos, na nossa roda de conhecidos se produziram certos desenvolvimentos de destinos individuais, que, obviamente, permaneciam quase desapercibidos do resto do mundo, mas tinham de acarretar catástrofes, das quais deverei falar nestas páginas, porquanto tocavam de perto a vida e a sorte de meu herói, Adrian Leverkühn, e também porque ele esteve envolvido numa delas, como sei no meu íntimo, de um modo misterioso e fatal.¹⁵

Essa oposição corresponde, também, a um momento formal, já que a Primeira Guerra influenciou nas propostas formais de diversos autores daquele período. A exemplo disso, em Thomas Mann, podemos exemplificar com a representação fragmentada da personagem do demônio, no *Doutor Fausto*. Enquanto o Mefistófeles goethiano é representado por apenas uma figura, no romance de Mann ele surge em diversos pontos da narrativa e, em cada um deles, é representado por uma figura.

Para Mann, a época da Primeira Guerra Mundial – ainda em seu momento “apolítico” – “possuía um caráter purificador”. O trabalho do artista seria comparável ao do soldado. Em comum eles teriam “o desprezo pelo que, na vida burguesa, se chama ‘segurança’ – o conceito favorito do burguês – e o hábito de conduzir a vida perigosamente, de maneira arriscada, concentrada [...] sem piedade por si mesmo, radicalismo moral, dedicação máxima”.¹⁶ Para Mann, a palavra não poderia se limitar a uma mimetização da realidade e, por isso, a forma não poderia funcionar como um “espelho refletido”, mas deveria ter seu “próprio brilho”. É nesse sentido que a palavra se torna política, pois amplifica a realidade, expondo a sua transitoriedade, em suas formas e aparências.

¹⁵ MANN, *Doutor Fausto*, 2015. (E-book). Texto original em: MANN, *Doktor Faustus*, 2013, p. 380-381. „Der Münchener Fasching von 1914, diese lockeren und verbrüdernden Wochen der festheißen Backen zwischen Epiphanias und Aschermittwoch, mit ihren mancherlei öffentlichen und privaten Veranstaltungen, an denen ich, der noch jugendliche Gymnasialprofessor von Freising, auf einige Hand oder auch in Gesellschaft Adrians teilnahm, ist mir in lebhafter, ich sage besser: verhängnissschwerer Erinnerung geblieben. War es ja der letzte vor Eintritt des vierjährigen Krieges, der sich jetzt für unseren geschichtlichen Blick mit den Schrecken unserer Tage zu einer Epoche zusammenschließt: des sogenannten ersten Weltkrieges, der ästhetischen Lebensschuld der Isarstadt, ihrer dionyschen Behaglichkeit, wenn ich mich so ausdrücken darf, für immer ein Ende machte. War es já doch auch die Zeit, in der gewisse individuelle Schicksalsentwicklungen in unserem Bekanntenkreis unter meinen Augen sich anspannen, die, von der weiteren Welt natürlich fast unbeachtet, zu Katastrophen führen sollten, von denen in diesen Blättern die Rede sein muß, weil sie sich zum Teil mit dem Leben und Schicksal meines Helden Adrian Leverkühn, nahe berührten, ja, weil er in eine davon nach meinem tiefsten Wissen auf eine geheimnisvoll-tödliche Weise handelnd verwickelt war“.

¹⁶ MANN, *Doutor Fausto*, 2015. (E-book).

A purificação seria, portanto, uma elaboração refinada da forma. Para Caldas, o rigor em relação à escrita talvez seja o sentido “como Thomas Mann interpretou positivamente a guerra, isto é, como possibilidade de os alemães entrarem em uma nova fase de sua formação política e de declarar superada a era prussiana”.¹⁷

Já no período da Segunda Guerra Mundial, Mann se posicionava fortemente contra o regime nazista por considerar que este se alienava dos reais ideais do país. Segundo Anatol Rosenfeld – intelectual judeu exilado no Brasil – Thomas Mann era representante da cultura humanista alemã, a qual passara mais de 10 anos sendo esmagada pelo nazismo. Mann, em sua chegada aos Estados Unidos, enuncia aos jornalistas que o aguardavam a célebre frase “*Where I am, there is Germany*”, traduzida em duas versões diferentes: “onde estou, está a Alemanha” e “onde estou, está a cultura alemã”. Mann obteve súbito êxito no país que o recebera, chegando a percorrê-lo divulgando sua obra. Convidado pela BBC em 1940, ele profere uma série de pronunciamentos em emissões radiofônicas, transmitidas à Alemanha e a países europeus ocupados pelos nazistas. Tal posicionamento, como mencionado acima, se opunha àquele percebido nos tempos da Primeira Guerra Mundial, o que o transformou em um “porta-voz do ‘liberalismo humanista burguês’”,¹⁸ evocando até mesmo os ideais da República de Weimar como no trecho a seguir:

Ouvintes alemães!

É um escritor alemão que vos fala, um escritor que, assim como sua obra, foi proscrito pelos governantes alemães e cujos livros, mesmo que tratem daquilo que é mais alemão, de Goethe, por exemplo, só podem falar a povos estrangeiros e livres na língua deles, enquanto para vocês têm de permanecer mudos e desconhecidos. Minha obra retornará a vocês um dia, estou certo, mesmo que eu próprio não possa mais fazê-lo. Mas enquanto eu viver, e mesmo como cidadão do Novo Mundo, continuarei a ser um alemão e a sofrer pelo destino da Alemanha e por tudo aquilo que, por vontade de homens brutais e criminosos, aconteceu no mundo nos últimos sete anos, moral e fisicamente. A inabalável convicção de que isso pode ter um bom

¹⁷ Em 1916, Mann teria dito a Phillip Wittkop [Professor de literatura em Freiburg, considerado especialista em literatura de guerra] que não somente desconhecia romances sobre a guerra, bem como não tinha qualquer interesse pelo gênero. MANN, 2002, p. 29-30. *apud* CALDAS, O murmurante evocador do passado, 2014, p. 110-111.

¹⁸ ALMEIDA, Dialética humanista em tempos sombrios, 2015 (E-book).

final sempre me inspirou declarações preocupadas nesses últimos anos, algumas das quais, creio, chegaram até vocês. Agora, com a guerra, não há mais para a palavra escrita, qualquer possibilidade de atravessar a trincheira que a tirania abriu em torno de vocês.¹⁹

A contrariedade de Mann à atuação do regime nazista na Segunda Guerra Mundial ganha escopo, sobretudo nesse momento do exílio, e é fortemente percebida em sua produção literária. Em *Doutor Fausto*, o autor elabora uma profunda crítica ao seu país de origem. Em carta, ao relatar seu projeto de 1943, Mann escreve: “Eu escrevo com a mão direita e com a esquerda lanço pedras incansavelmente na janela de Hitler [...] mas uma sabe o que a outra faz”.²⁰ Sobre as pedras, Mann se referia, também, às emissões radiofônicas, mas certamente, a escrita do romance reflete incisivamente suas opiniões, como na passagem, no início do texto:

Esse tempo virá quando se abrirem as portas do nosso cárcere vasto e, todavia, estreito, saturado de um ar viciado, asfixiante; quer dizer, quando a guerra furiosa que atualmente se desencadeia tiver chegado, por bem ou por mal, a seu fim. E quanto não me assusto diante desse “por bem ou por mal”, horrorizado em face de mim mesmo e do pavoroso dilema que o destino impôs à alma alemã! Pois eu penso apenas numa das duas alternativas, incluo a minha consciência cívica. Os incessantes ensinamentos oficiais que recebemos já nos inculcaram uma convicção tão profunda quanto às consequências esmagadoras, definitivas em sua atrocidade, de uma derrota alemã, que nada podemos fazer a não ser temê-la mais do que qualquer coisa no mundo. Contudo existe algo que alguns dentre nós, em momentos que a eles próprios se afiguram celerados, temem ainda mais do que uma derrota alemã, enquanto outros até o confessam franca e permanentemente, e por isso seria a vitória alemã. Nem me atrevo a sondar-me para saber a qual das duas categorias pertença. Talvez a uma terceira, que almeje a derrota clara, constante e concisamente, porém sob ininterruptos tormentos da consciência. Meus desejos e minhas esperanças ficam forçados a se opor à vitória das armas alemãs, já que em virtude dela a obra de meu amigo permaneceria sepultada, proscrita, proibida e

¹⁹ MANN, *Discursos contra Hitler. Ouvintes Alemaes!*, 2012 (E-book).

²⁰ HARBOU, *Mit psychologischer Kriegsführung gegen Hitler*, 2015.

talvez olvidada por cem anos, de modo que perderia sua própria época e somente em outra posterior receberia honras históricas.²¹

O romance *Doutor Fausto*: a escrita no exílio

Pensar a literatura produzida por Mann como pertencente à chamada *deutsche Exilliteratur* [literatura de exílio alemã] exige um momento de reflexão, visando a abrigar ou afastar essa possibilidade. Se, por um lado, sua obra inicial aponta um caráter exageradamente conservador e belicista, por outro lado, há, como exemplo, o romance *Doutor Fausto*, escrito por um Mann já maduro e crítico à história recente alemã, permeada pelas guerras mundiais e o regime nacional-socialista.

O nome de Mann não fez parte das primeiras listas de expatriação nazistas. No entanto, em 1935, o autor teve o seu título de Doutor *honoris causa* junto à Universidade de Bonn cassado. Algo que o fez escrever uma carta aberta ao decano da Faculdade de Filosofia dessa instituição, na qual ele previa o fim do nazismo, o que foi inicialmente considerado um ato de desespero, mas se confirmou dez anos mais tarde.²²

Nas primeiras páginas do texto *A gênese do Doutor Fausto* (1949), Mann anuncia o final da escrita da tetralogia *José e seus irmãos* – durante os anos 1933 a 1943 – que, segundo o autor, o “acompanhara em todos os anos do exílio”, garantindo uma “unidade em sua vida”.²³ Ao tratar do

²¹ MANN, *Doutor Fausto*, 2015. (E-book). Texto original em: MANN, *Doktor Faustus*, 2013, p. 42. „Dieser Zeitpunkt wird gekommen sein, wenn unser zwar weitläufiges und dennoch enges, von erstickend verbrauchter Luft erfülltes Gefängnis sich öffnet, das heißt: wenn der gegenwärtig tobende Krieg, so oder so, sein Ende gefunden hat.- und wie entsetze ich mich bei diesem So oder so, vor mir selbst und vor der schaurigen Zwangslage, in die das Schicksal das deutsche Gemüt gedrängt! Denn ich habe ja nur eines der beiden „So“ in Sinne; nur mit diesem rechne ich und baue darauf, meinem Staatsbürgerlichen Gewissen entgegen. Die nimmer rastende öffentliche Belehrung hat ja uns allen die zermalmenden, in ihrer Schrecklichkeit endgültigen Folgen einer deutschen Niederlage tief ins Bewußtsein gesenkt, so daß wir gar nicht noch gibt etwas, was einige von uns in Augenblicken, die ihnen selbst als verbrecherisch erscheinen, andere aber frank und permanent, mehr fürchten als die deutsche Niederlage, und das ist der deutsche Sieg. Ich wage kaum, mich zu fragen, zu welcher dieser beiden Kategorien ich gehöre. Vielleicht zu einer dritten, in der man die Niederlage zwar dauernd und klaren Bewußtseins, aber auch eben unter dauernden Gewissenqualen ersehnt. Mein Wünschen und Hoffen ist genötigt, sich dem Siege der deutschen Waffen entgegenzustemmen, weil unter ihm das Werk meines Freundes begraben werden, der Bahn des Verbotes und der Vergessenheit vielleicht für hundert Jahre es bedecken würde, so daß es seine eigene Zeit versäumte und nur in einer späteren historische Ehren empfangen würde“.

²² QUEIROZ, Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio, 1998, p. 571.

²³ MANN, *A gênese do Doutor Fausto*. 2001, p. 18.

exílio judaico nos volumes, com uma narrativa que retorna à Idade do Bronze ao narrar a perseguição ao povo judeu no antigo Egito, Mann se une a autores, como Joseph Roth e Lion Feuchtwanger, cujas obras exploram a perseguição crescente aos judeus, na Alemanha. Feuchtwanger, assim como Mann, utiliza a perspectiva histórica como ambientação para os romances *O judeu Süß* e *Jüdin von Toledo*.

No *A gênese*, Mann retoma a parte dedicada à escrita do romance em seus diários, na qual observa-se suas reflexões sobre a Segunda Guerra Mundial. Embora a primeira menção ao *Doutor Fausto* feita nos diários retorne a 1901, o início de sua escrita ocorre, de fato, apenas em 1943, momento em que muitos já consideravam a guerra perdida para os aliados. Um ponto que se destaca é a crítica aos autores que pertenciam ao grupo das "imigrações internas" [*innere Immigrationen*], movimento migratório que acompanhou as novas configurações do território alemão durante e depois do conflito. Os intelectuais que integravam esse grupo aparentavam a Mann um inegável diletantismo ideológico. É exposto, entre outros, o caso do artigo escrito por Frank Thiess, no *Münchener Zeitung*, cujo teor lhe pareceu "presunçoso" ao afirmar que o grupo permanecera "fiel à Alemanha", que "não acompanharam seu destino do confortável camarote do estrangeiro". Segundo Mann,

Proibidade com a qual teriam igualmente compartilhado uma vitória de Hitler. Agora que se esfarelava o muro onde o tempo todo estiveram empoleirados, vangloriavam-se e desfaziavam-se em insultos contra todos aqueles que foram forçados a buscar outros ares, cujo destino fora apenas miséria e ruína. No meio dessa história, Thiess foi desmascarado, na própria Alemanha e da pior maneira: através da publicação de uma entrevista de 1933 em que ele declarava seu entusiasmo por Hitler; assim a trupe perdeu o líder. Fui alvo de xingamentos iletrados em jornalecos teuto-americanos; na Alemanha, imigrantes (sic) retornados atacavam-me pela imprensa,

abusando de meus nervos, "deixam-me tão exausto quanto um trabalho pesado".²⁴

As críticas ao grupo das emigrações internas corroboram o posicionamento de Mann sobre o exílio procurado por aqueles autores que foram perseguidos durante o período do regime nazista e, sobretudo, durante a Segunda Guerra Mundial. Esse posicionamento também é percebido nos trechos do seu diário nos quais é descrita a afinada relação entre a escrita do *Doutor Fausto* e os eventos bélicos. Os comentários acerca das leituras pertinentes à construção do romance são constantemente e abruptamente interrompidos por outros, dirigidos aos bombardeios, que se intensificam em 1943, tendo como resultado a destruição de grande parte das cidades alemãs. Nas anotações, fica clara a intenção de Mann, a partir do ainda projeto fáustico, de que o romance fosse mais "real" que o *José e seus irmãos* e o *Confissões do impostor Felix Krull*, não somente pela decadência de sua saúde, mas, também, pela procura do autor sobre a "constituição fascista" do momento no qual a narrativa se desenvolve. No seguinte trecho, escrito no diário após uma conversa com Arnold Schönberg, pode-se perceber como, por exemplo, o mote central do romance, o pacto com o diabo, refere-se à crise cultural vivida em todas as partes da Europa e o populismo fascista:

Talvez o que mais o tenha impressionado tenha sido o pacto com o diabo como escapatória das dificuldades da crise da cultura, a ânsia por eclosão, a qualquer custo, de um espírito orgulhoso e ameaçado de esterilidade, assim como o paralelismo entre a embriaguez popular fascista e uma euforia danosa desembocando num colapso.

²⁴ MANN, A *gênese do Doutor Fausto*, 2001, p. 112-113. Texto original em: MANN, A *Montanha mágica*, 2009, p. 109-110. „sie hätten es [das Schicksal] redlich geteilt, auch wenn Hitler gesiegelt hätte. Nun war über den Ofenhocken der Ofen zusammengebrochen, und sie rechneten es sich zu großem Verdienste an, ergingen sich in Beleidigungen gegen die, welche sich den Wind der Fremde hatten um die Nase wehen zu lassen, und deren Teil so vielfach Elend und Untergang war. Dabei wurde Thieß in Deutschland selbst durch die Veröffentlichung eines Interviews aus dem Jahre 33, worin er sich begeistert zu Hitler bekannt, aufs schwerste bloßgestellt, so daß die Truppe ihr Haupt verlor. Illiterate Schimpfereien gegen mich persönlich in deutsch-amerikanischen Winkelblättern setzen meinen Nerven zu. Heimgekehrte Emigranten schrieben gegen mich in der deutschen Presse. „Die Angriffe, Falschheiten, Dummheiten“, gestehen das Tagebuch, „ermüden mich wie schwere Arbeit.“

No trajeto de volta para casa, parece que ele não falou de outra coisa à esposa a não ser sobre as confidências que eu lhe fizera!²⁵

Conforme o projeto avançava, novos elementos adequavam-no ao gênero da biografia, segundo comentário de Mann, de 1943. A inserção do narrador, Serenus Zeitblom, como amigo da personagem central serviu como mediação entre o autor e Adrian Leverkühn. Isso também serviria “para abrandar o tema tão sombrio, que compunha a narrativa”. Segundo Mann,

o principal ganho na inserção do narrador foi poder situar a narrativa num plano temporal duplo, entrecruzando polifonicamente os eventos que abalam o narrador enquanto escreve com os fatos por ele apresentados, de maneira que o tremor de sua mão advém, ora ambígua, ora univocamente, tanto as vibrações de bombardeios distantes, quanto de seus terrores internos.²⁶

O alinhamento de Mann à Literatura de Exílio alemã não deve ser entendido como algo objetivamente posto em sua obra. Ele deve ser percebido em sua insistente observação dos fatos ocorridos no período do regime nacional-socialista e, principalmente, durante a Segunda Guerra Mundial, expostos em seu diário. A crítica aos autores que permaneceram na Alemanha, devido ao frágil posicionamento político destes, endossa sua ideia de reconstrução do país por aqueles que o deixaram. Suas anotações sobre os ataques aéreos perpassam sua reflexão acerca do

²⁵ MANN, *A gênese do Doutor Fausto*, 2001, p. 29-30. Texto original em: MANN, *A Montanha mágica*, 2009, p. 27. „Vermutlich war es die Flucht aus den Schwierigkeiten der Kulturkrise in den Teufelspakt, der Durst eines stolzen und von Sterilität bedrohten Geistes nach Enthemmung um jeden Preis und die Parallelisierung verderblicher, in den Collaps mündender Euphorie mit dem fascistischen Völkerrausch, was ihn am meisten beeindruckte. Noch auf der Heimfahrt soll er zu seiner Frau beständig von dem vertraulich Mitgeteilten gesprochen haben“.

²⁶ MANN, *A gênese do Doutor Fausto*, 2001, p. 30-31. Texto original em: MANN, *A Montanha mágica*. 2009, p. 28. „Was ich durch die Einschaltung des Narrators gewann, war aber vor allem die Möglichkeit, die Erzählung auf doppelter Zeitebene spielen zu lassen, die Erlebnisse, welche den Schreibenden erschüttern, während er schreibt, polyphon mit denen zu verschränken, von denen er berichtet, also daß sich das Zittern seiner Hand aus den Vibrationen ferner Bombeneinschläge aus inneren Schrecknissen zweideutig und auch wieder eindeutig erklärt“. Jorge de Almeida, em seu posfácio à edição brasileira do romance, cita a seguinte passagem, a qual demonstra a “polifonia” de perspectivas narrativas criada por Mann: “Não sei por que esta cronologia dupla retém minha atenção e me impele a assinalar os tempos pessoal e objetivo, o tempo no qual avança o narrador e o outro no qual decorrem os fatos narrados. Trata-se de um entrelaçamento muito peculiar de épocas, destinadas, aliás, a se unirem com uma terceira, que é o período que o leitor um dia talvez aproveite para tomar conhecimento do que comunico. Assim sendo, ele se defrontará com um triplo registro de tempos: o seu próprio, o do cronista e o histórico”. MANN, *Doutor Fausto*, 2015 (E-book).

modo “sombrio” como a narrativa do *Doutor Fausto* se desenvolve, confirmando o que Jorge de Almeida define como “polifonia” para a narração do volume. Tal polifonia possibilita o enlace entre as Primeira e Segunda Guerras Mundiais, onde o autor parece revisar o jovem “apolítico”.

Considerações Finais

Um ponto importante é a transformação descrita por Thomas Mann, sobretudo, a partir de sua metáfora sobre o tempo em *A Montanha Mágica*. A passagem do tempo partindo de um momento simbolizado no romance pela tradição em direção a outro, muito recente, representado pela Primeira Guerra Mundial, remete-se, também, a uma transformação no modo de narrar. Essa característica, que tanto pode ser definida pelo uso da linguagem quanto pela língua, encaixa-se muito bem em uma reflexão sobre o exílio, sobre o estrangeiro e, certamente, sobre a língua.

Jean Améry, em seu texto “Até que ponto precisamos da nossa terra natal?”, descreve seu entendimento fundamental do exílio a partir da palavra alemã “*Elend*”, cujo significado original era banimento.²⁷ Para o autor, essa palavra seria a definição mais fiel à experiência do exílio; quem viveu tal experiência “encontrou muitas respostas para problemas existenciais, ao mesmo tempo que enfrentava um número ainda maior de interrogações”.²⁸ Em seu texto, é reproduzido o mesmo sentimento descrito por Maria José de Queiroz, quando ela menciona Usbek e seu “mal do exílio”. Este estaria diretamente ligado ao sentimento de “*Heimweh*”, naquilo que Améry, diante de sua identidade como judeu, reconhece: a saudade de sua terra, “dolorida e pungente”, a qual não correspondia ao sentimentalismo impregnado na palavra. Nos escritos do autor é possível perceber uma relação confusa com o desterro e a perda de identidade e de uma relação de pertencimento ligado à terra natal. Ele se recorda do uso do pronome “nós” ao relatar alguma memória, aos conhecidos de Antuérpia – seu destino como exilado – e lembrar de que o país, ou mesmo o “nós” ao qual se referia, havia se tornado uma “pretensão”. A “dor maior”, cuja referência do autor repousa em Thomas Mann, consiste

²⁷ Em nota no texto, Améry explica que em uma acepção em alemão medieval, *Elend* significa “terra estrangeira”. AMÉRY, *Além do crime e castigo*, 2013, p. 80.

²⁸ AMÉRY, *Além do crime e castigo*, 2013, p. 80.

no repúdio à própria pátria, na necessidade de esquecimento do passado; o ódio ao “eu” perdido.²⁹ Desse modo, o desterro significava, também, um encontro multicultural, que destaca a adoção de uma nova pátria. Segundo o autor:

Isso só é verdadeiro na medida em que, aos poucos, vamos aprendendo a decifrar os signos. Em determinadas circunstâncias, podemos nos sentir tão “em casa” em terra estrangeira que nos tornamos capazes de situar as pessoas de acordo com sua linguagem, suas feições e vestimentas, ou reconhecemos ao primeiro olhar a idade, [...] podemos facilmente relacionar os novos compatriotas a sua história e seu folclore.³⁰

A língua alemã se perdia no contato dos exilados e Améry afirma ter sido sua missão – bem como a dos outros – “manter sua pureza”.³¹ Assim a língua materna se misturava à nova e surgia um “jargão de emigrantes”, ou “uma língua artificial que envelhecia a olhos vivos”. Existia a preocupação também acerca da herança linguística que poderia se conservar na Alemanha após a queda do nazismo e a introdução desta ao repertório literário.

Thomas Mann, no prefácio à primeira edição de *Ouvintes alemães!*, denuncia aquilo que Jean-Jacques Rousseau define como a “dor nostálgica”, descrita por Queiroz. No prefácio, Mann demonstra o seu desejo de “escrever outra vez em alemão” e que a forma na qual as emissões radiofônicas seriam transmitidas poderia ser ouvida pelo único tipo de rádio que a população alemã tinha permissão para ouvir. Ele ainda descreve o processo pelo qual a gravação era submetida até chegar aos ouvintes, extremamente complicada. Aquilo que satisfazia Mann nesse processo era justamente a possibilidade de que, não apenas as suas palavras, mas que também a sua voz fosse ouvida “por aqueles que se atrevem à escuta clandestina”.³² Tal possibilidade encontra ressonância no desejo de manutenção da pureza da língua materna e, mesmo diante do sentimento de repúdio à terra natal, demonstra a infelicidade da perda de identidade através do conflito do “eu” e “nós” apresentado por Jean Améry.

²⁹ AMÉRY, *Além do crime e castigo*, 2013, p. 93.

³⁰ AMÉRY, *Além do crime e castigo*, 2013, p. 88.

³¹ AMÉRY, *Além do crime e castigo*, 2013, p. 95.

³² MANN, *Discursos contra Hitler. Ouvintes Alemães!*, 2012. (E-book).

Referências

- AMÉRY, Jean. *Além do crime e castigo*: tentativas de superação. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- ALMEIDA, Jorge de. Dialética humanista em tempos sombrios. In: MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. São Paulo: Companhia das Letras (E-book).
- BEUTIN, Wolfgang et al. Die deutsche Literatur des Exils. In: BEUTIN, Wolfgang. *Deutsche Literaturgeschichte*: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2001, p. 451-459.
- CALDAS, Pedro Spínola Pereira. A educação estética de Hans Castorp: A montanha mágica como Bildungsroman. *Viso-Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética*. Rio de Janeiro, 2012, p. 128-150. Disponível em: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_12_PedroCaldas.pdf. Acesso em: 20 jun. 2018.
- CALDAS, Pedro Spínola Pereira. O murmurante evocador do passado: A montanha mágica e o romance de formação após a Primeira Guerra Mundial. In: CALDAS, Pedro Spínola Pereira. *História da historiografia*: international journal of theory and history of historiography. Ouro Preto, 2014, p. 107-120.
- HARBOU, Knud. Mit psychologischer Kriegsführung gegen Hitler. *Süddeutsche Zeitung*. 2015. Disponível em: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-und-rundfunk-lichtlose-luegensee-1.2785321> Acesso em: 15 jun. 2018.
- KUSCHEL, Karl-Josef; MANN, Frido; SOETHE, Paulo Astor. *Terra Mátria*. Tradução de Sibele Paulino. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013.
- QUEIROZ, Maria José de. Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio. In: QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks editora, 1998, p. 15-64.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 (E-book).
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.
- MANN, Thomas. *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.
- MANN, Thomas. *Discursos contra Hitler. Ouvintes Alemaes!* Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2012 (E-book).
- MANN, Thomas. *A Montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
- MANN, Thomas. *Briefe II: 1914-1923. Franksfurt am Main: Fischer*, 2004.
- MANN, Thomas. *Essays II: 1914-1923. Franksfurt am Main: Fischer*, 2002.
- MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto*. Tradução de Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.
- MONTESQUIEU, *Les lettres persanes*. Paris: Le Livre Club Diderot, 1969, p. 192-193
- WALTER, Hans-Albrecht. *Deutsche Exilliteratur*. Band 1: Die Vorgeschichte des Exils und seine erste Phase, Teilband. Stuttgart: Metzler Verlag, 2016 (E-book).

Esperando los barcos: los puertos como puntos de partida hacia el exilio en las obras de Max Aub y Anna Seghers

Volker Jaeckel

Introducción

Son numerosas las concomitancias entre el exilio alemán y español del que forma parte Aub, entre otras cosas porque ambos no son sino variaciones que se integran dentro de un mismo fenómeno. Que unos escribieran para no hacer caer en el olvido a la Alemania prehitleriana y los otros a la España republicana no esconde que ambos grupos de escritores no son sino parte de un mismo tronco común, del que también participan quienes huyeron del totalitarismo soviético o de la Francia ocupada, coincidente en hacer de la escritura una forma de resistencia que permite seguir existiendo a quien se ha condenado a la desaparición de la historia.¹

Como explica Sánchez Zapatero, los exiliados alemanes y españoles de los años 30 y 40 del siglo XX tienen mucho en común, pues ambos grupos huyen de un régimen dictatorial fascista y tienen que buscar su suerte en el Nuevo Mundo, saliendo de los últimos puertos libres de Francia y España en los años 1941 y 1939. Estas experiencias paralelas tuvieron también su repercusión en la literatura contemporánea de los dos países. Los barcos se transformaron en símbolos de la salvación y en un refugio prometedor de una vida mejor, 80 años antes de la llegada de las pateras y cayucos a las playas de Andalucía y a las Islas Canarias. A pesar de la abundante investigación, tanto sobre el exilio alemán como sobre el republicano de España, todavía son pocos los libros que se ocupan

¹ ZAPATERO, *El compromiso de la memoria*, 2009, p. 618-619.

de estudios comparativos, constituyendo una rara excepción el volumen colectivo *Kreuzwege – Neuwege*.²

Aún menos se ha publicado sobre las redes de contactos entre intelectuales de diferentes naciones que se encontraron en un tercer país exiliado. Solamente en los últimos años la investigación comparativa ha ganado más fuerza en ese aspecto. México era, sin duda, uno de los países donde se realizaron contactos y cooperaciones entre exiliados de varios países y lenguas. En nuestro contexto interesan especialmente dos autores que alcanzaron con sus novelas mucha fama y una repercusión más allá de las fronteras nacionales: Anna Seghers con su obra *Visado de tránsito* (1944) y Max Aub con su libro *Campo de los almendros* (1968).

Max Aub y Anna Seghers se encontraban exiliados en México, posiblemente pudieron conversar entre ellos e intercambiar pareceres y experiencias. Un indicio sobre ello son los tres libros de Max Aub dedicados a Anna Seghers que se encuentran en Berlín en la Biblioteca Anna Seghers: en primer lugar, *Diario de Djelfa* (27 poesías con las experiencias en el campo de trabajo del mismo nombre, donde Aub trabajó en la construcción del ferrocarril trans-sahariano), con la dedicatoria "A Anna y Lazlo, su amigo Max Aub. 3.44"; en segundo lugar, la obra *No son cuentos* (que contiene también *Yo no invento nada*) con la dedicatoria "A Anna y Lazlo, estos recuerdos – y mi amistad y la esperanza. Max" y, en tercer lugar, la pieza dramática *Morir por cerrar los ojos*, con la dedicatoria "Para Anna y Lazlo, ese espejo que conocimos en espera de un cambio de ciclos, con la amistad de Max".³

En la última pieza hay una coincidencia obvia entre la trayectoria del protagonista español con la del marido de Anna Seghers, Lazlo Radványi: caer en las garras de la justicia y pasar por los campos de concentración en Francia.⁴ La mujer francesa del español exiliado viaja al sur de Francia y lucha por su liberación, como de hecho lo hizo la autora alemana.

Además de las semejanzas biográficas, las obras de ambos autores dialogan entre sí. Seghers y Aub escribieron novelas importantes sobre la experiencia en campos de concentración (*La séptima cruz*,

² SIGUÁN; VILAR; PÉREZ ZANCAS; MAEDING, *Kreuzwege - Neuwege*, 2014.

³ AUB *apud* BUSCHMANN, *Zwischen Lager und Exil*, 2002, p. 174.

⁴ BUSCHMANN, *Zwischen Lager und Exil*, 2002, p. 175.

Campo francés). En el presente trabajo se examinará la cuestión de la espera hasta la partida con rumbo al exilio desde puertos mediterráneos: Marsella y Alicante para huir de la persecución nazi durante la Segunda Guerra Mundial, en el caso de *Visado de tránsito*, y por parte de los franquistas al final de la Guerra Civil Española en marzo de 1939, en el caso de *Campo de los Almendros*.

La autora comunista alemana Anna Seghers escribió en 1941/42 en el exilio de México su obra *Visado de tránsito*, en la cual narra la huida de los refugiados alemanes desde el último puerto libre de Francia, Marsella. Se trata de una obra con una gran cantidad de paralelismos temáticos con la novela de Max Aub *Campo de los Almendros* (publicada en 1968) que cuenta las desesperadas tentativas de huida hacia el exilio desde el último puerto español, Alicante, en manos entonces del derrotado ejército republicano. El compromiso humanista con la historia puede ser constatado como una característica dominante de la literatura del exilio, tanto española como alemana. Ambos libros han inspirado desde entonces hasta ahora otras obras literarias, como la novela gráfica *Los surcos del azar* de Paco Roca (2013) o adaptaciones fílmicas como la película *Transit* (2018), escrita y dirigida por Christian Petzold.

Max Aub conoció posiblemente a Anna Seghers en 1937,⁵ siendo él uno de los organizadores del *Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* que se llevó a cabo en plena Guerra Civil Española con la participación de más de 110 escritores de 28 países en Valencia, Madrid y Barcelona. Ella estaba acompañada por el escritor y militar alemán Ludwig Renn, jefe de la XI Brigada Internacional que se exilió más tarde también en México. Después, Max encontró al marido de Seghers, Lazlo Radványi, cuando ambos estaban detenidos en el estadio Roland Garros en París. Los dos fueron llevados el día 30 de mayo de 1940 al campo de castigo Vernet d'Ariege.⁶ En la novela *Campo Francés*, Radványi es la inspiración para el personaje profesor Radványi.⁷ El cónsul mexicano Gilberto Bosques consigue liberarlos a finales de noviembre de

⁵ Esta hipótesis es de CASAS, Anna Seghers y Max Aub: dos destinos unidos, 2001, p. 52.

⁶ CASAS, Anna Seghers y Max Aub: dos destinos unidos, 2001, p. 52-53.

⁷ Se trata de un personaje clave en la novela. Véase AUB, *Campo francés*, 2008, p. 258-295.

aquella situación inhumana y llevarlos a Marsella gracias al acuerdo firmado entre el gobierno francés de Petain y México.

Gilberto Bosques, director del entonces recién abierto Consulado General de México en el Bulevar de la Magdalena, había emitido 40.000 visados para México, entre ellos a un gran número de exiliados alemanes que se encontraban en peligro en Francia por sus actitudes políticas o por su origen judío. "Es una satisfacción para México, tratar con representantes de la cultura alemana, luchadores por la causa de la libertad y de derecho"⁸, declaró un funcionario del Consulado en agosto de 1940.

Visado de tránsito (1944)

Anna Seghers empieza en Francia a escribir su famosa novela *Visado de tránsito*, publicada primero en inglés y en español en 1944 y, después, en alemán, con el título *Transit* en 1947. La obra narra cómo un fugitivo alemán intenta llegar hasta Marsella para huir del avance del fascismo. La autora vivió una situación muy parecida en la misma ciudad, cuando su marido Lazlo fue capturado por las autoridades y ella intentó conseguir su liberación y reunir los papeles necesarios para huir de Francia. Seghers narra con precisión el caos de Francia y la identidad perdida de los refugiados que tenían que dejar todo atrás. Según Sánchez Zapatero, "Seghers expuso, a través de la peripecia de un innominado personaje que ha huido de los campos de internamiento alemanes y franceses, el caótico panorama se vivió en Marsella cuando se concentraron en la ciudad multitud de personas deseosas de huir ante los avances de la ocupación nazi en Francia".⁹ El título no sólo hace referencia a los tan deseados "visados de tránsito" que se necesitaban para poder salir de la parte todavía no ocupada de Francia, que podía caer a cualquier momento en las garras del ejército alemán y de la temida *Gestapo*, sino sobre todo al tránsito, la existencia sin paradero fijo "que supone toda vida en el exilio, punto intermedio y paralizador".¹⁰

⁸ Fuente no identificada apud CASAS, Anna Seghers y Max Aub: dos destinos unidos, 2001, p. 53.

⁹ ZAPATERO, *El compromiso de la memoria*, 2009, p. 271-272.

¹⁰ ZAPATERO, *El compromiso de la memoria*, 2009, p. 266.

El narrador Seidler cuenta su historia desde su salida de los campos de internación, su paso por París antes de la llegada de los nazis y su huida a Marsella con los papeles de un escritor alemán muerto. Seidler vive multitud de historias trágicas en una ciudad depauperada, donde se reúnen los miserables que quieren recomponer sus vidas rotas en otro lugar del mundo. En el libro de Anna Seghers podemos leer sobre la situación en Marsella tras la derrota francesa:

Marsella se había convertido, en el verano de 1940, en el desagüe donde desembocaba todo aquel río de gentes provenientes del norte del país, huían de la guerra y de los nazis. A ellos se unieron todos aquellos provenientes de los campos de concentración, soldados dispersados, mercenarios de todas las banderas; el mar de Marsella era la única esperanza de aquellas gentes atrapadas sin posibilidad de continuidad, ese mar que ofrecía la dicha de vivir en otros continentes.¹¹

La novela de Anna Seghers refleja la angustia de cientos de emigrantes que se encuentran en Marsella e intentan encontrar cobijo y ayuda en el consulado de México. Se trata de un rayo de esperanza, una isla en un mar azotado por la angustia, el miedo y la desesperanza:

Ha llegado la confirmación de mi Gobierno. Los mismos amigos que preocupados por su vida, obtuvieron una visa de mi Gobierno, cubriendo los gastos de su viaje por la Línea, Export Line en Lisboa... En cualquier otro consulado uno se siente como que no existe ... Allí era al revés.¹²

Ante la situación dramática de los refugiados en Marsella, el cónsul mexicano Gilberto Bosques escribe en una carta: "Esas miles de historias humanas, que se desarrollan en estas paredes, es [sic] un fundamento de inapreciable valor para escribir un libro".¹³

En la vida real, el día 18 de marzo de 1941, Anna Seghers y su esposo abandonan Marsella con rumbo a Orán y desde allí viajan a Casablanca, donde embarcan hacia los Estados Unidos. Como las autoridades norteamericanas prohíben su entrada en Nueva York, la pareja finalmente llega el día 16 de junio de 1941 a México.

¹¹ SEGHERS, *Visado de tránsito*, 1944, p. 78.

¹² SEGHERS, *Visado de tránsito*, 1944, p. 112.

¹³ BOSQUES *apud* CASAS, Anna Seghers y Max Aub: dos destinos unidos, 2001, p. 54.

Max Aub no tiene tanta suerte: al intento de embarcar en Niza el día 23 de marzo de 1941 es detenido, enviado de nuevo a Vernet y siendo después deportado al campo de Djelfa en Argelia en noviembre de 1941.

El cónsul Bosques consigue finalmente la liberación de Max Aub del campo de Djelfa a mediados de mayo de 1942, y este se esconde en Casablanca embarcando hacia Veracruz el 10 de septiembre del mismo año. El tiempo que pasa en Djelfa marcó Aub para el resto de su vida. La pesadilla termina con su llegada en México el 1 de octubre de 1942.

El propio Bosque es detenido por los alemanes en noviembre 1942 y solamente puesto en libertad en marzo de 1944. A su llegada a la Ciudad de México el día 31 de marzo, Bosque es recibido en Ciudad de México por miles de personas que él mismo salvó de los campos de concentración del nazismo tres años antes.¹⁴

Los Trasterrados (1948-1950)

Entre las obras de Aub relacionadas a la salida al exilio son menos conocidas las piezas teatrales cuyo conjunto recibió el título *Los Trasterrados*:

Son de este grupo cuatro piezas fechadas todas en 1944, en torno a los problemas de los exiliados de la guerra civil, adoptando de su amigo José Gaos el término de trasterrados para designar la condición de quienes perdieron su tierra por otra extraña. Se trata de cuatro piezas de un solo acto, en los cuales Aub ofrece una visión multifacética de la misma realidad y pone en escena personajes de las experiencias más alejadas, unidos por el mismo destino de desarraigo. Las cuatro piezas tienen en común su ambientación nocturna, que es significativa para concatenar el exilio a una especie de noche prolongada de espera y para aludir a la pérdida de las dimensiones espacio-temporales.¹⁵

Podemos percibir que el mismo afán de la autora Anna Seghers para definir el mundo como un lugar donde la tranquilidad y el sosiego han sido sustituidos por un ambiente dominado por los horrores de la guerra, la persecución, los campos de concentración y el éxodo de millones al exilio, está presente en la obra de Aub.¹⁶ Se trata de la misma obsesión, que une a

¹⁴ CASAS, Anna Seghers y Max Aub: dos destinos unidos, 2001, p. 56.

¹⁵ MONTI, Estudio introductorio, 2002, p. 15-16.

¹⁶ ZAPATERO, *El compromiso de la memoria*, 2009, p. 617.

Aub y Seghers y también a Stefan Zweig, por presentar la documentación personal como único objeto apto y capaz en el siglo XX para condicionar la vida de los individuos, ya que decide sobre pertenecer a un país o a otro, lo que puede significar la separación entre vida y muerte.

A la deriva, *Tránsito*, *El puerto* y *El último piso* son los títulos de las cuatro piezas breves. Evidentemente, la sensibilidad de Aub respecto de este tema estaba particularmente agudizada por ser ya la segunda vez en su vida que se veía abocado al "trastierro". Solo en una de las cuatro piezas, el protagonista es un refugiado de la guerra española; por supuesto, Aub estaba consciente de que esa tragedia la compartían tantas gentes de tantos otros países europeos trastornados por el fascismo, el nazismo y la guerra mundial.

En *El último piso* - cuya acción se sitúa en México- se enfrentan dos casos de destierros diferentes, dos desterradas: una rusa blanca, es decir, una mujer huida de Rusia por causa de la revolución soviética, y una española refugiada de la Guerra Civil. Ambas contrastan sus respectivos sufrimientos y su común desesperación. Aub juega con el término "último", ya que el piso es el último de la casa, pero también el último que el destino les reserva en vida.¹⁷

Tránsito es el único texto de las cuatro piezas que retrata directamente la situación del exilio republicano en México. Emilio vive con una mujer que tiene el nombre *Tránsito* y la acción transcurre durante una larga noche de insomnio. Él se dirige alternadamente a su esposa Cruz que está con sus hijos en España y a la mujer *Tránsito*. El dilema radica en la cuestión de volver o no a España. En el polo opuesto al dilema del retorno planteado en *Tránsito* encontramos la obra *El puerto* que es el más complejo de los cuatro textos, empezando por su ambientación, ya que se trata del muelle de un puerto donde Andrés, un coronel del ejército francés desertado, tiene que embarcarse de incógnito.

El argumento de la pieza está inspirado en hechos reales y se refleja en el debate entre Andrés y su amigo Claudio sobre los motivos para abandonar la patria:

¹⁷ SOLDEVILA, *El compromiso de la imaginación*, 2003, p. 135-136.

Claudio: ¿No crees que el lugar donde deben estar los franceses es en Francia? ¿Te das cuenta de que, además de desertar, te destierras?

Andrés: ¿Y qué me recomiendas, que sirva a los alemanes?

Claudio: ¿Crees que voy a servirles?

Andrés: Queriendo o sin querer.

Claudio: No lo verán tus ojos.

Andrés: Desde luego: por eso me voy¹⁸

El núcleo fundamental del destierro se mezcla con los otros tres temas recurrentes en los textos de Aub que son la delación, la opresión y el abuso del poder político. Justamente la delación de Matilde, mujer de Claudio, provoca el desenlace trágico de la obra. Ella es uno de los personajes más negativos, presentada a través de las palabras de Claudio. Matilde se convierte en el personaje que condiciona a todos los demás sin nunca entrar en escena. El segundo tema recibe un tratamiento irónico que compensa la situación dramática. El autor rechaza la opresión del poder policial que había experimentado e iba experimentar todavía.

Estanislao es un ruso que se enfrenta a varios representantes del orden público. Él es un verdadero “trasterrado”, un hombre sin suelo que está siempre a la deriva. Este personaje tiene la función de evidenciar hasta el trágico fin las contradicciones y las paradojas de un sistema burocrático que ha “logrado que pueda más una fotografía pegada en un papel que el propio original.”¹⁹ El enfrentamiento de Estanislao con los gendarmes que buscan a Andrés llega a adquirir tonos de verdadera comicidad.

Finalmente tenemos a la vieja mendiga, presente en todo el acto, sentada en la escalera del muelle. Es uno de los muchos personajes mudos o que pronuncian sólo breves palabras, personajes que ya habían hecho su aparición en otros dramas aubianos y marcan la continuidad de algunos recursos de su escritura dramática

Guardia Móvil: ¿Andrés Roulier?

Claudio: Yo soy.

Guardia: Móvil: (Descerrajándole todo el cargador de su pistola.) Con los mejores recuerdos del Mariscal. (Claudio cae sin articular palabra. El Guardia Móvil se inclina sobre él. Lo registra. Saca una cartera. Examina unos papeles.) Llegamos a tiempo, y menos mal que no le dejamos abrir la boca... Estos bandidos son de lo más

¹⁸ AUB, *Obras completas*, 2002, p. 100.

¹⁹ MONTI, *Estudio introductorio*, 2002, p. 21.

fino... (A sus compañeros) ¿A que no sabéis pro quién se quería hacer pasar? Nada menos que por el director de " Las Noticias del Oeste". (por los papeles.) Y como falsificación, son de primera. Pero todavía tiene que nacer el que me engañe a mí.²⁰

La conexión con la conocida novela del laberinto mágico Campo de los almendros es evidente, aunque en el texto narrativo escrito 25 años después, Aub describe otra situación y enfatiza otros aspectos de la espera en un puerto mediterráneo. En marzo de 1939, hace más de 80 años, se refugiaron las últimas tropas republicanas en la ciudad de Alicante con la esperanza de ser rescatadas por barcos ingleses o franceses. El 31 de marzo llegaron varios buques de guerra franquistas y unas unidades de infantería que conminaron a la rendición a los desesperados republicanos del puerto. El día 1 de abril terminó el desalojo de los muelles, llevándose a los prisioneros que habían depuesto las armas para evitar una masacre, no obstante, fueron relatados numerosos suicidios en el Muelle de Levante por la creciente desesperación de caer en las manos de los franquistas y falangistas que ya dominaban la ciudad.

Para la gran mayoría de los refugiados en el puerto de Alicante (se calcula más de 18.000 hombres, mujeres y niños), los destinos transitorios fueron el famoso Campo de los Almendros, los Castillos de Santa Bárbara y San Fernando, los cines de la ciudad, la Plaza de Toros y otros centros de reclusión.

Campo de los almendros (1968)

Max Aub, autor valenciano de padre alemán y madre francesa que se refugió en México al final de la Guerra Civil española, construye una obra polifónica acumulando escenas sobre escenas "con escasas acotaciones narrativas, interesado por encima de todo en la multitud y variedad de las voces de los personajes y despreocupado a menudo de precisar quién habla, atento sobre todo a captar el carácter coral de la tragedia".²¹

La novela de Aub está formalmente dividida en tres partes. La primera está localizada con su acción en la ciudad de Valencia y muestra la descomposición progresiva de la Segunda República con la repercusión

²⁰ AUB, *Obras completas*, 2002, p. 109.

²¹ OLEZA, *Ficción, historia y novela*, 2011, p. 112.

inmediata del golpe de estado del coronel Casado. Aub trabaja con un conjunto amplio de personajes, muchos de ellos históricos, que experimentan el desmoronamiento de las fuerzas republicanas. Muchos de los personajes novelescos apuestan en una salida por uno de los puertos mediterráneos, como lo hizo el propio Segismundo Casado por Gandía. Ellos imaginan una posible fuga principalmente por el puerto de Alicante, en el cual fijan sus esperanzas. Una esperanza que motiva, por ejemplo, al joven comunista Vicente Dalmases (que había escapado del cerco de Madrid en un viaje penoso, interrumpido y reanudado varias veces) a emprender un nuevo viaje a Alicante junto a otros militantes comunistas en una caravana de camiones, donde le espera su mujer Asunción.²²

La segunda parte de la novela de Aub está estructurada en cuatro capítulos en forma de diario de los días 28, 29, 30 y 31 de marzo de 1939, en las que se privilegia la situación en el puerto de Alicante con todos sus detalles. A medida que avanza la acción novelesca, se cierran los caminos de huida por tierra, mar y aire y el escenario se va estrechando a los límites del muelle, que adquiere una función simbólica de la tragedia humana:

Este es el lugar de la tragedia: frente al mar, bajo el cielo, en la tierra. Este es el puerto de Alicante, el treinta de marzo de 1939. Las tragedias siempre suceden en un lugar determinado, en una fecha precisa, a una hora que no admite retraso. El cielo está cubierto porque tiene vergüenza de lo que va a suceder. Dios es el responsable de las desgracias humanas, aunque en su indiferencia no lo quiere reconocer.²³

El panorama del puerto es el de un amontonamiento caótico de coches, tanques, camiones, bicicletas, toda clase de vehículos y máquinas abandonadas, que son inútiles, pura chatarra.²⁴ Lo que induce nuevamente al sentimiento de abandono en un laberinto, provocado por la guerra fratricida hasta ese último instante. La desesperación crece con la ausencia de barcos que puedan efectuar la evacuación, con la llegada de las tropas italianas a Alicante y con la presencia masiva de los miembros de la "Quinta Columna" que enarbola banderas roji-gualdas en la ciudad.

²² OLEZA, Ficción, historia y novela, 2011, p. 113.

²³ AUB, *Campo de los almendros*, 2000, pp. 312-313.

²⁴ OLEZA, Ficción, historia y novela, 2011, p. 115.

Aub consigue elaborar un fiel retrato de este desespero que se apodera de los hombres apelonados y perdidos en el muelle de Alicante, un hecho muy característico en su libro. En las páginas azules que aparecen en esta segunda parte de la novela, el autor abre un espacio para su propia voz y da un valor meta-literario a su escritura:

Veinte, treinta, cuarenta mil personas hacinadas en el puerto; más treinta mil en la ciudad, sin contar las treinta mil que van llegando y no llegarán. Treinta mil de los que no puedo hablar, treinta mil que no quieren dormir, treinta mil que se saben perdidos. Los números nunca son exactos.

Para dar idea de la realidad, el autor debería abrir miles de cráneos, exponer miles de pensamientos enrevesados (si es que surgen de los cráneos), explicar las torturas, las esperanzas, los desengaños de los amontonados en el puerto, dormidos, despiertos, transidos. [...] ¿Qué piensan, esta noche, los refugiados en el puerto de Alicante, último residuo - no baluarte - de la República Española, último extremo de la Gran Guerra Civil que ha enfrentado una vez más media España a la otra media.²⁵

Max Aub dibuja un fiel retrato de una derrota que no pudo ser peor para los defensores de la República, ya que ellos habían sido abandonados por las democracias occidentales, por su gobierno legítimo, por la Junta de Casado, por la flota republicana, se quedaron a merced de la intemperie en el muelle mediterráneo del puerto de Alicante esperando su destino en los campos de concentración.²⁶

Al final de la segunda parte del libro leemos un pasaje conmovedor, que no solamente resume bien los pensamientos de los personajes, sino que parece ser la esencia del libro, cuando un maestro de escuela muestra a su hijo la muchedumbre destruida y vencida en el puerto:

Estos que ves ahora deshechos, maltrechos, furiosos, aplanados, sin afeitar, sin lavar, cochinos, sucios, cansados, mordiéndose, hechos un asco, destrozados, son, sin embargo, no lo olvides, hijo no lo olvides nunca pase lo que pase, son lo mejor de España, los únicos que, de verdad, se han alzado, sin nada, con sus manos, contra el fascismo, contra los militares, contra los poderosos, por la sola justicia; cada uno a su modo, a su manera como han podido, sin

²⁵ AUB, *Campo de los almendros*, 2000, p. 397.

²⁶ Véase sobre las representaciones literarias de la tragedia en el puerto de Alicante: JAECKEL, A *recuperação e a recriação literária*, 2016, p. 296-301.

que les importara su comodidad, su familia, su dineros. Estos que ves, españoles rotos, derrotados, hacinados, heridos, soñolientos, medio muertos, esperanzados todavía sin escapar, son, no lo olvides, lo mejor del mundo.²⁷

Max Aub culmina su obra dedicada a la Guerra Civil Española con este libro que nos hace reflexionar sobre las condiciones de la capitulación y de la derrota del ejército republicano, que se encuentra desde el golpe casadista prácticamente en huida constante de las tropas franquistas, esto es, en una situación de disolución, sin mantener posiciones o líneas de combate.

Consideraciones finales

Como afirmó Albrecht Buschmann en un artículo, el encuentro entre Max Aub y la ya entonces célebre escritora alemana Anna Seghers puede ser considerado un "típico" encuentro de exilio que, a primera vista, no tuvo grandes consecuencias para los dos escritores y su producción literaria. Si bien Aub y Seghers consiguieron probablemente comunicarse en alemán o en francés, es un hecho que la autora alemana nunca abrió los tres libros que recibió de Max Aub.²⁸

Aub no era un autor característico del exilio republicano español, ya que él abandonó su segunda patria España, país y lengua escogidos por él como su Heimat. La situación especial de Aub dificultó también su situación en México. Según Buschmann, "no hay rastros de los encuentros entre Seghers y Aub en sus cartas, anotaciones o manifestaciones de los testigos que convivieron con los dos escritores exiliados."²⁹ Por otro lado, encontramos un cierto impacto de la narrativa de la autora alemana en las obras de Aub cuando leemos, por ejemplo, la descripción de los sufrimientos en los campos de concentración en su novela *Campo Francés*, marcada por sus propias experiencias en el campo de Le Vernet que, a pesar de ser uno de los campos más crueles de Francia, no puede

²⁷ AUB, *Campo de los almendros*, 2000, p. 616.

²⁸ BUSCHMANN, Exil. Kulturkontakt und Transkulturalität, 2014, p. 48.

²⁹ BUSCHMANN, Exil. Kulturkontakt und Transkulturalität, 2014, p. 50.

ser comparado de ninguna manera con los campos de exterminio nazi, como el de Dachau.³⁰

Podemos concluir que en las vidas de Max Aub y Anna Seghers existen paralelos evidentes en las trayectorias biográficas. En lo que se refiere a sus obras, se observa una relación intertextual entre ellas, en lo concerniente a la descripción de la vida de refugiados hacinados en puertos mediterráneos, esperando a los barcos que puedan llevarlos a un destino seguro y salvarlos de los campos de concentración de Hitler y de Franco. La desesperanza aumenta, cada vez que las expectativas se ven engañadas o fracasadas. Los barcos no llegan o no pueden trasladar a las personas angustiadas. La mayor dificultad en Marsella, parece ser la obtención de todos los documentos exigidos para poder partir; en el caso de Alicante, el mayor obstáculo observado es la situación del final de la guerra y el dominio del mar por parte de las tropas nacionales que no permite la aproximación de barcos extranjeros al puerto.

En ambos casos se trata del destino de millares de personas que se encuentran a la deriva, abandonados por sus respectivos gobiernos, por las democracias occidentales, viviendo en pésimas condiciones en los puertos. La salida al exilio a través de un barco resulta ser la única opción en una Europa ya dominada por el fascismo. Por su parte, México representa una perspectiva para empezar una vida nueva, un país con ideales humanistas en aquel momento y tal vez el único país completamente dispuesto a mitigar la miseria de los "trasterrados".

En ambas novelas se narran destinos humanos en busca de refugio, en "un mundo en tránsito, o en una travesía de la vida a la muerte".³¹ Los refugiados en las dos ciudades mediterráneas tienen solamente un deseo: partir rápido. Todos comparten, además, un único miedo: quedarse atrás, pues quieren escapar a toda costa de un país roto.³² Los más desesperados, aquellos que vislumbran perder los barcos anhelados, ante la frustrante obligación de permanecer en el puerto, decidirán poner fin a sus vidas.

³⁰ Una descripción analítica del campo de Vernet encontramos en PICHLER, *Le Vernet - Visionen eines Lagers*, 2014, p. 193-209.

³¹ WEIDERMANN, *Brennendes Licht*, p. 28.

³² En el texto original alemán se puede leer: "Damals hatten alle nur einen einzigen Wunsch: abfahren. Alle hatten nur eine einzige Furcht: zurückbleiben. Fort, nur fort aus diesem zusammengebrochenen Land [...]!" SEGHERS, *Transit*, 1993, p. 152.

Referências

- AUB, Max: *Campo de los Almendros*, edición de Francisco Caudet, Madrid: Castalia, 2000.
- AUB, Max: *Obras completas*. Vol. VII. B. Teatro breve: escrito en México. Valencia: Inst. Alfons el Magnánim, 2002.
- AUB, Max. *Campo francés*, edición de Valéria de Marco, Madrid: Castalia, 2008.
- BUSCHMANN, Albrecht: Zwischen Lager und Exil. Max Aub und seine ersten Bücher in Mexico. *Argonautenschiff*. Jahrbuch der Anna Seghers Gesellschaft, Berlin und Mainz e. V., n. 11, 2002, p. 173-177.
- BUSCHMANN, Albrecht. Exil, Kulturkontakt und Transkulturalität in Max Aubs Einakter *De algún tiempo a esta parte* (1939). In: SIGUAN, María; VILAR, Loreto; ZANCAS, Rosa Pérez; MAEDING, Linda (eds). *Kreuzwege – Neuwege*. Literatur und Begegnung im deutschen und spanischen Exil. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, p. 47-60.
- CASAS, José Luis Morro: Anna Seghers y Max Aub: dos destinos unidos por Gilberto Bosques. In: CALCELLS, José María; BOWIE, José Antonio Pérez (eds.) *El exilio cultural de la Guerra Civil, 1936-1939*. Salamanca: Aquilafuente, 2000, p. 49-59.
- JAECKEL, Volker. A recuperação e a recriação literária da memória histórica do fim da Guerra Civil Espanhola em Alicante. In: Graciela Ravetti, Rômulo Monte Alto (eds.) *Literaturas modernas e contemporâneas: reflexões críticas entre Belo Horizonte e La Plata*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016, p. 289-308.
- MONTI, Silvia. Estudio introductorio. In: Max Aub. *Obras Completas*, vol. 7 B. Teatro breve: escrito en México. Valencia: Inst. Alfons el Magnánim, 2002, p. 7-62.
- OLEZA, Joan. Ficción, historia y novela. La tragedia del puerto de Alicante. *Revista Internacional de los Estudios vascos*, cuad. 8, 2011, p. 104-123.
- PICHLER, Georg. Le Vernet – Visionen eines Lagers. In: SIGUAN, María/Loreto Vilar/ Rosa Pérez Zancas/Linda Maeding (eds). *Kreuzwege – Neuwege*. Literatur und Begegnung im deutschen und spanischen Exil. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, p. 193-206.
- SEGHERS, Anna. *Transit*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1993.
- SEGHERS, Anna. *Visado de tránsito*. Traducción de Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo. México: Nuevo Mundo, 1944.
- SIGUAN, María; VILAR, Loreto M. ; ZANCAS, Rosa Pérez; MAEDING, Linda (eds). *Kreuzwege – Neuwege*. Literatur und Begegnung im deutschen und spanischen Exil. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.
- SOLDEVILA, Ignacio Durante. *El compromiso de la imaginación*. Vida y obra de Max Aub. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.
- WEIDERMANN, Volker. *Brennendes Licht*. Anna Seghers in Mexiko. Berlin: Aufbau-Verlag, 2020.
- ZAPATERO, Javier Sánchez. *El compromiso de la memoria: Un análisis comparatista*. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009 (tesis doctoral).

O Exílio e o regresso em *Mujeres de Negro* e *La fuerza del destino*: O resgate da memória espanhola através das obras de Josefina Aldecoa

Talita Oliveira Almeida

Introdução

Ao longo do século XX, a Espanha vivenciou uma grande transformação em sua sociedade como um todo. Com a proclamação da Segunda República Espanhola, em 14 de abril de 1931, a insatisfação de setores mais conservadores, sob a influência de ideias reacionárias, fez com que, em 1936, com o apoio de Hitler, e sob o comando do general Francisco Franco, fosse iniciada por todo território espanhol uma guerra civil que durou três anos, sendo vencida pelos nacionalistas liderados por Franco. A partir dessa vitória, instaura-se durante 36 anos uma ditadura que consistiu em reprimir e silenciar aqueles que defendiam a liberdade de expressão e intelectual. Houve também retrocessos em diferentes aspectos da sociedade. Grande parte da classe intelectual do país se exilou para proteger sua vida e preservar a memória de tempos que, por um curto período, celebrou a eferescência da cultura e da educação em toda a Espanha.

Após a morte de Franco em 1975, o país voltava a respirar os ares da liberdade, contudo a discussão do passado ainda era uma ferida não cicatrizada e tanto o lado dos vencedores da Guerra Civil, como o lado dos vencidos preferiram esquecer esse passado e seguir com a vida normalmente, decidindo erguer um novo governo sobre essa memória silenciada. Muitos espanhóis que estavam no exílio retornam para seu país, entretanto, há uma necessidade de se falar sobre os anos da Segunda República e os horrores da Guerra Civil.

Nesse sentido, Josefina Aldecoa e tantos outros espanhóis se questionam sobre esse passado “apagado” da história da Espanha. Após a morte do general Franco se estabeleceu um “pacto de silêncio”, que só foi quebrado a partir do final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Esse “pacto de silêncio” se deu durante o processo de redemocratização da Espanha, pois boa parte do governo anterior era formado por remanescentes do regime franquista. Além disso, uma parcela da sociedade estava envolvida com os processos sobre a guerra, principalmente, famílias que sofreram ao longo de 40 anos a dor da perda de sua liberdade e encontram a oportunidade de se questionar os crimes de guerra cometidos pelo franquismo. A fim de se impor um silêncio pelos dois lados (franquista e republicanos), houve um “acordo” que resultou em uma ação de esquecimento social, uma tentativa de apagar a memória de muitas famílias e testemunhas que se envolveram com o conflito civil do regime de Franco.

Durante esse período, muitas famílias buscavam por conta própria encontrar e exumar os corpos de seus familiares. Em 2007, durante o mandato do Primeiro-Ministro José Luís Rodríguez Zapatero, do PSOE, se aprovou a *Ley 52/2007 de la Memoria Histórica*, lei que busca estabelecer, em conjunto com as políticas de memória da Associação para a Recuperação da Memória Histórica (ARMH), um discurso de democracia que condena os crimes cometidos durante o período da Guerra Civil (1936-1939) e da Ditadura Franquista (1939-1975).

Desde 2000 até à aprovação da lei, foram exumados 973 cadáveres, de acordo com um estudo do médico forense Francisco Etxeberria. Depois da lei e até 2011 – ano em que o Governo de Mariano Rajoy alterou a lei e começou a reduzir o seu financiamento – , o número subiu para 4.768.¹

Aldecoa lançava sua primeira obra, *Historia de una maestra* (1990),² que contava a história de uma jovem professora e suas dificuldades em lecionar em um país que apresentava mais da metade da população analfabeto nos anos 1920 e 1930. Logo, a história dessa mulher ganhou mais duas continuações, *Mujeres de Negro* (1994), que nos narra, através do

¹ DIAS, 80 anos depois, os espanhóis não esquecem a guerra civil, 2016.

² ALDECOA, *Historia de una maestra*, 2015.

olhar de uma criança, os horrores da guerra e da fome, ademais, nos conta o processo realizado por muitos espanhóis que conseguiram se exilar em outros países. O romance nos apresenta ainda a trajetória de mãe e filha em terras estrangeiras, e o regresso de uma jovem que cresceu longe de seu país e tem a vontade de retornar para a sua pátria. Por último, o romance *La Fuerza del Destino* (1997), que finaliza a história da protagonista, retornando para uma nova Espanha, completamente diferente daquela que havia deixado há muito tempo. Sob o olhar dessa mulher já idosa, temos o conhecimento de um novo recomeço para um país marcado por um extenso conflito.

Tanto Aldecoa como outros escritores de sua geração, além da nova geração que não vivenciou os horrores de seus pais e avós, questionam a respeito do passado recente de seu país:

Onde deixamos a memória? Onde está a análise calma e serena, mas incontornável do que foi a guerra, o pós-guerra e os quarenta anos de ditadura? Os povos não podem esquecer sua história. Santayana diz que, "quem não conhece sua história está condenado a repeti-la".³

Tendo em vista esses questionamentos da autora e a importância de se refletir sobre as temáticas acima, este trabalho propõe uma breve análise das obras que compõem a *Trilogía de la Memoria*, dando relevância ao resgate da memória da Segunda República Espanhola, do exílio e do regresso pelo olhar e vivência da escritora Josefina Aldecoa.

Josefina Aldecoa e a memória de uma geração

Josefa Rodríguez Álvarez nasceu na cidade de La Robla em León no dia 08 de março de 1926 e morreu no dia 16 de março de 2011 em Mazcuerras, Cantabria. Foi uma importante escritora e pedagoga espanhola. Seu contato com a educação vem de família, sua mãe e sua avó foram professoras

³ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 111. Tradução nossa do original em espanhol: "¿Dónde hemos dejado la memoria? ¿Dónde está el análisis reposado y sereno pero ineludible de lo que fue la guerra, la posguerra y los cuarenta años de dictadura? Los pueblos no pueden olvidar su historia. Dice Santayana que «el pueblo que no conoce su historia está condenado a repetirla»".

durante a pré e a Segunda República e participavam do projeto pedagógico da *Institución Libre de Enseñanza*.⁴

Aos dez anos de idade seus pais a enviaram para viver com suas tias, irmãs mais novas de sua mãe, em León, para que ela estudasse. Após o final de seu curso, em 1936, seus pais se mudam para León e Josefina conhece um professor que lhe marcou profundamente. Ele ministrava aulas de todas as matérias, despertando o interesse e a curiosidade de meninos e meninas. Porém, no início da Guerra Civil, teve sua vida ceifada, sendo fuzilado pelo crime de dialogar sobre política com seus alunos. Sua morte abriu a percepção de Aldecoa perante a política de seu país,

Julho de 1936, foi o início de uma etapa diferente em minha vida, na vida de todos os espanhóis. Daquele momento em diante, meus dias passaram sob a ameaça da repressão política, da autocensura, da angústia subjacente que em todos os momentos presidiria nosso destino e nos ameaçaria irremediavelmente a qualquer momento.⁵

Josefina Aldecoa passou sua infância e adolescência durante a Guerra Civil sendo muito bem protegida por seus pais, cujo afeto familiar ajudou-a a suportar sem problemas as dificuldades de escassez de alimentos, de roupas e de brinquedos. Já na ditadura franquista, ela se mudou para Madri, em 1944, e obteve seu título de doutora em Pedagogia pela Universidad de Madrid, em 1960. Durante seus anos de estudo na universidade fez amizades com um grupo de jovens escritores que mais

⁴ Criada em Madri por um grupo de professores universitários, seu principal idealizador era Francisco Giner de los Ríos. Defendiam a liberdade de cátedra e negavam o ensino com os dogmas religiosos. As primeiras experiências ocorreram no ensino universitário e logo mais tarde passaram a estar presentes no ensino secundário e primário. O ensino deveria preparar crianças e jovens a serem capazes de perseguir um ideal, harmonizando assim todas as suas habilidades como pessoa. FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS. Historia de la Institución Libre de Enseñanza y de la Fundación.

⁵ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 14. Tradução nossa do original em espanhol: "Julio de 1936 fue el comienzo de una etapa diferente de mi vida, de la vida de todos los españoles. A partir de aquel momento mis días transcurrieron bajo la amenaza de la represión política, la autocensura, la angustia subyacente que en todo momento presidiría nuestro destino y nos amenazaría irremediabilmente en cualquier ocasión".

tarde ficariam conhecidos como a *Generación del 50*.⁶ Foi através desse grupo que ela conhece seu futuro marido Ignacio Aldecoa, com quem se casa em 1952, tendo posteriormente uma filha. Ela assume o sobrenome de seu marido apenas em 1969, logo após a morte do mesmo, passando a ser reconhecida como Josefina R. Aldecoa. Fundou em 1956 o *Colegio Estilo*, que tem como base a ideologia da *Institución Libre de Enseñanza* (ILE). Nos anos 1990, escreve sua *Trilogía de la Memoria* com as obras: *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de Negro* (1994) e *La Fuerza del Destino* (1997), nas quais rememora a história da Espanha desde o período “pré-República” até a transição democrática.

A *Generación del 50* teve um importante papel para a rememoração de uma camada da sociedade espanhola que foi silenciada depois da Guerra Civil. Uma geração que, segundo Aldecoa, era “[...] do ponto de vista cronológico, um grupo de espanhóis que foram crianças na guerra, adolescentes no pós-guerra e profissionais adultos no início dos anos cinquenta”.⁷ Segundo Josefina Cuesta Bustillo, essa geração de espanhóis busca “uma memória antifranquista, que se expressa e se difunde preferencialmente no cinema e na literatura, como ocorre em muitos regimes autoritários”.⁸ Por isso, esse grupo abarca duas gerações que vivenciaram ou não o período conturbado que a Espanha passou. A primeira geração, que vai de 1927 a 1936, é a formada por aqueles que vivenciaram a Segunda República e a Guerra Civil e podem testemunhar com clareza o que viveram. Já a segunda geração, que abarca os anos entre 1956 e 1968, é também conhecida como a geração dos *niños de la guerra*, uma geração que não vivenciou a guerra, ou porque nasceu depois ou porque era muito jovem para saber distinguir o mundo ao seu redor. A última

⁶ Faziam parte da *Generación del 50* importantes nomes da literatura, como: Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Juan Benet, Medardo Fraile, Carlos Edmundo de Ory, Josefina Rodríguez e Ignacio Aldecoa. Em 1953 lançam o primeiro número da *Revista Española*, organizada por Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio e Alfonso Sastre. A revista teve mais seis publicações. Cf: ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 124.

⁷ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 44. Tradução nossa do original em espanhol: “[...] desde el punto de vista cronológico, un conjunto de españoles que fueron niños en la guerra, adolescentes en la posguerra y profesionales adultos al comienzo de los cincuenta”.

⁸ BUSTILLO, *Las Capas De La Memoria. Contemporaneidad, Sucesión y Transmisión Generacionales En España (1931-2006)*, 2007. Tradução nossa do original em espanhol: “una memoria antifranquista, que se expresa y se difunde preferentemente en el cine y en la literatura, como ocurre en muchos regímenes autoritarios”.

geração, segundo definição de Cuesta Bustillo,⁹ é a geração dos netos, uma geração que vive na democracia e, por meio de seus familiares e amigos, reivindica o rompimento do silêncio e a memória dos vencidos para que façam parte da memória oficial da Espanha.

O exílio interno de Josefina Aldecoa

Como mencionado, Josefina Aldecoa passou sua infância, adolescência e sua vida adulta na Espanha. Em seu livro autobiográfico, *En la distancia*, lançado em 2004, Aldecoa relata momentos de sua vida que a marcaram profundamente. Há relatos de como suas viagens para fora da Espanha a faziam se sentir mais livre.

Ibiza era branca, verde e azul. "Havia um brilho de porcelana na cal das fachadas", escreveu Ignacio mais tarde. "As casas brancas, o verde dos zimbros, as alfarrobeiras, e amendoeiras. O cinza argentino das oliveiras. O azul radiante do céu e do mar". Ibiza era outro mundo, não podia ser Espanha, o planalto Espanha de onde viemos. Ibiza era alegria, liberdade, juventude e estética. Ibiza era "o estrangeiro", aquela palavra mágica que nos anos 1950 soava como paraíso. Pela segunda vez na minha vida, a primeira foi em Paris, me senti uma cidadã do mundo, de um mundo que ainda não havíamos alcançado oficialmente.¹⁰

Maria José de Queiroz, em seu livro *Os males da ausência, ou A literatura do exílio*, apresenta um ponto importante sobre a relação dos poetas romanos ao se sentirem melhor e mais inspirados em cantar e recitar em outros lugares do que em sua própria pátria.

As viagens que demandam as terras vizinhas já se estimam como exílio. E há quem declare, nos venturosos tempos de paz de Augusto, quando as ilhas gregas e a Ásia Menor faziam sonhar os poetas, que bem melhor era cantar, em Roma, as belezas de

⁹ BUSTILLO, Las Capas De La Memoria. Contemporaneidad, Sucesión y Transmisión Generacionales En España (1931-2006), 2007.

¹⁰ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 52-53. Tradução nossa do original em espanhol: "Ibiza era blanca y verde y azul. «Había un resplandor de porcelana en la cal de las fachadas», escribió Ignacio más tarde. «Las casas blancas, el verdor de las sabinas, los algarrobos, los almendros. El gris argentino de los olivos. El azul radiante del cielo y el mar». Ibiza era otro mundo, no podía ser España, la España mesetaria de la que procedíamos. Ibiza era la alegría, la libertad, la juventud, la estética. Ibiza era «el extranjero», esa palabra mágica que en los años cincuenta sonaba a paraíso. Por segunda vez en mi vida, la primera fue en París, me sentí ciudadana del mundo, de un mundo al que todavía no habíamos legado oficialmente".

Quinos, Samos e Rodes do que se submeter aos dissabores da vida fora de casa.¹¹

A primeira viagem de Aldecoa foi para Londres, onde ficou por cinco meses para aprimorar seu inglês. Em suas outras viagens (França, Estados Unidos e Polônia), ela transmite o mesmo sentimento de liberdade que sentia fora de seu país, porém sempre que retornava para a Espanha ela sentia uma atmosfera de prisão intelectual e pessoal.

A bandeira do Partido Comunista tremulando em um prédio, as livrarias exibindo títulos tentadores, os casais se beijando sob um poste à beira do Sena, tudo produziu uma comoção de partir o coração. A liberdade estava lá. Existia. Foi a liberdade sonhada, idealizada e dolorosamente ausente em nossa adolescência e em nossa juventude. Eu estava tocando o céu.¹²

Em Londres, a autora teve contato com as duas representações da Espanha, a oficial, franquista; e a republicana. Ela explica que, como havia poucos espanhóis com o passaporte em Londres, o *Instituto de España* (Espanha oficial) a convidava para eventos e algumas festas, assim como o *Instituto Español* (Espanha Republicana), onde também participou de eventos e pôde conhecer muitos exilados que residiam em Londres.

Eu tinha alguns conhecidos na cidade, espanhóis exilados para os quais me havia dado cartões de amigos de Madri, como, por exemplo, o folclorista Eduardo Torner, que morava em Londres com a família. Ou Francisco Mateos, que era pintor. No Instituto Espanhol encontrei vários locutores da BBC que me convidaram para visitar o Palácio de Cristal, onde trabalhavam em programas de rádio para a Espanha.¹³

Durante seu casamento com o também escritor Ignacio Aldecoa, ambos gostavam de viajar, seja de férias com os amigos, ou a trabalho.

¹¹ QUEIROZ, *Os males da ausência, ou A literatura do exílio*, 1998, p. 59.

¹² ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 26. Tradução nossa do original em espanhol: "La bandera del partido comunista que ondeaba en un edificio, las librerías que exhibían títulos tentadores, las parejas que se besaban bajo una farola junto al Sena, todo me producía una conmoción acongojante. La libertad estaba allí. Existía. Era la libertad soñada, idealizada, angustiosamente ausente en nuestra adolescencia y nuestra primera juventud. Estaba tocando el paraíso".

¹³ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 29-30. Tradução nossa do original em espanhol: "Tenía algunos conocidos en la ciudad, exiliados para los cuales me habían dado tarjetas amigos de Madrid, como, por ejemplo, el folclorista Eduardo Torner, que vivía en Londres con su familia. O Francisco Mateos, pintor. En el Instituto Español conocí a varios locutores de la BBC que me invitaron a visitar el Cristal Palace, donde trabajaban en los programas de radio para España".

Em uma dessas viagens em que Aldecoa acompanhava seu marido, foram para a Polônia, onde o livro *Con el viento solano* fora traduzido para o polonês. Um dos lugares que o casal mais amava passar seu tempo era em Ibiza; mesmo sendo território espanhol, para ela, a ilha era considerada um território alegre e de liberdade. Antes da viagem que fariam para os Estados Unidos, por causa de uma bolsa de estudos que os dois ganharam, passaram em 1958 uma longa estadia na ilha. Ao regressar para Madri, onde residiam, o humor do casal mudava. Devido à intensa censura e repressão intelectual que o país sofria devido ao franquismo, Josefina Aldecoa se sentia deprimida toda vez que retornava para a sua residência.

O retorno a Madri após o longo verão – julho, agosto e setembro – foi deprimente. Estávamos voltando de um mundo aberto, brilhante e quente. Um mundo de estrangeiros e emigrantes espanhóis em busca do Éden. E encontramos a mesma realidade que havíamos abandonado: a repressão intelectual, a censura, as notícias que vinham das rádios estrangeiras. E sempre a mesma mensagem envenenada: Espanha, o melhor dos mundos, a salvação do Ocidente, o castigo dos infiéis. Voltávamos de um mundo alegre, jovem e frívolo, de um mar civilizado, o “nosso mar”, que partilhamos com a França, com a Itália e com a Grécia. O mar em que os europeus do norte, os rebeldes americanos, se inclinaram. Foi difícil recuperar o ritmo esquecido da capital de uma Espanha agreste, cinzenta e adormecida. As regras, as chaves, as dificuldades, as advertências permanentes sobre o que é permitido e o que não é permitido, o que é bom e o que é mau. A partir de Madri, a Europa continuou a ser um lugar inacessível.¹⁴

Durante a sua temporada nos Estados Unidos, um período curto de um ano, o casal Aldecoa pôde conhecer muitos outros exilados espanhóis que viviam por lá, dentre eles o famoso pintor Salvador Dalí e sua esposa.

¹⁴ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 54. Tradução nossa do original em espanhol: “El regreso a Madrid después del largo verano – julio, agosto y septiembre – era deprimente. Volvíamos de un mundo abierto, luminoso, cálido. Un mundo de extranjeros y españoles emigrados en busca del Edén. Y encontrábamos la misma realidad que habíamos abandonado: la represión intelectual, la censura, las noticias que llegaban de las radios extranjeras. Y siempre el mismo mensaje machaconamente repetido: España, el mejor de los mundos, la salvación de Occidente, el castigo de infieles. Volvíamos de un mundo feliz, joven y frívolo, de un mar civilizado, el «mar nuestro», que compartíamos con Francia, con Italia, con Grecia. El mar al que se asomaban los europeos del norte, los americanos rebeldes. Era difícil recuperar el ritmo olvidado de la capital de una España áspera, gris y somnolienta. Las normas, las claves, las dificultades, las permanentes advertencias sobre lo permitido y lo no permitido, lo bueno y lo malo. Desde Madrid, Europa seguía siendo un lugar inalcanzable”.

Esse encontro de gerações, entre o casal exilado e o casal que vivia naquela Espanha de forte censura e repressão, representava a cultura perdida, a cultura que eles só conheciam através de livros proibidos, de diálogos e longas conversas escondidas do forte olhar repressor, “Todos cordiais, carinhosos, emocionantes para nós porque representavam aquilo que sempre desejamos, a cultura perdida, o mundo desconhecido e mitificado dos espanhóis no exílio”.¹⁵ Nessa viagem, o casal também conheceu o escritor Francisco Ayala, que após a queda da Segunda República se exila primeiramente em Buenos Aires. Josefina Aldecoa, durante seu período de estudos na universidade, teve contato com as obras de Francisco Ayala e de outros escritores que eram proibidos na Espanha franquista. Tais obras entravam no país de forma clandestina, adquiridas através de amigos e de seus familiares que estavam no exílio.

Mas tivemos muita sorte em conhecer Francisco Ayala, que mais uma vez nos convidou a sua casa e nos mostrou o homem genial, generoso e o escritor autêntico que imaginávamos em seus livros. Reencontrá-lo em Madri, ao regressar depois de tantos anos, foi uma grande alegria para mim e uma profunda nostalgia de Nova Iorque.¹⁶

Em um episódio traumático de sua vida, ela relata que seu marido havia recebido um convite para participar de um encontro de exilados espanhóis em Munique, na Alemanha, o IV Congreso del Movimiento Europeo, em 1962. Esse congresso tinha o propósito de promover o contato dos exilados com aqueles que continuavam morando na Espanha, a fim de retornar a uma convivência pacífica e democrática entre todos. Ignacio Aldecoa participou como observador, porém ao regressar para a Espanha ele foi preso pela polícia para prestar esclarecimentos sobre o congresso. O governo acusou os participantes de traição, e os apoiadores do regime franquista queriam que os organizadores sofressem repressão

¹⁵ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 58. Tradução nossa do original em espanhol: “todos cordiales, entrañables, emocionantes para nosotros porque representaban lo que siempre habíamos añorado, la cultura perdida, el mundo desconocido y mitificado de los españoles en el exilio”.

¹⁶ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 59. Tradução nossa do original em espanhol: “Pero tuvimos la gran suerte de conocer a Francisco Ayala, que nos invitó a su casa más de una vez y se nos mostró como el hombre brillante y generoso y el escritor auténtico que habíamos adivinado en sus libros. Reencontrarlo en Madrid, a su regreso al cabo de tantos años, significó para mí una gran alegría y una profunda nostalgia neoyorquina”.

por parte do governo espanhol. Josefina relata que seu marido teve que prestar mais esclarecimentos sobre sua participação, de forma que o casal recebeu muitas ameaças de morte e vários insultos.

Com a morte de Ignacio Aldecoa, em 1969, a escritora decide adotar o sobrenome do marido. Dois anos mais tarde, em um novo convite para viver nos Estados Unidos, para lecionar na Universidade de Bloomington, decide aproveitar essa oportunidade. Ela considera esse período como “exílio dourado”.

Nada poderia ser mais reconfortante para Susana e para mim do que aqueles meses de exílio dourado, longe e momentaneamente separados do que tinha sido a nossa vida no ano passado em Madrid, onde a memória viva e dilacerante de Ignacio nos perseguia a todo momento.

Os quatro meses em Bloomington foram um remédio passageiro, mas que ajudou a nos acalmar, a nos distrair, a nos ajudar a seguir em frente.¹⁷

Sua volta para a Espanha agora era mais desoladora, pois além de retornar para aquela Espanha “cinza”, ela retornava com a dor de não ter mais seu marido presente em sua vida. “O retorno, como esperado, foi sombrio. Nossa casa em Blasco de Garay ainda estava lá, vazia, desabitada, angustiante”.¹⁸ Esse regresso é marcado em sua vida pelo apego ao seu trabalho de pedagoga no *Colegio Estilo*, fundado por ela e por sua irmã, que tinha como base fundamental o sistema da *ILE*. Como Josefina Aldecoa não era tão reconhecida por suas obras literárias como o seu marido, ela decide ficar dez anos sem escrever nada. No entanto, edita e escreve o prefácio do livro *Cuentos Completos* com a seleção dos melhores contos de seu marido, publicado em 1980. Nesse período também lança o livro *Los niños de la guerra* (1983), em que organiza contos

¹⁷ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 84. Tradução nossa do original em espanhol: “Nada hubiera podido ser más reconfortante para Susana y para mí que aquellos meses de exilio dorado, lejos y momentáneamente separadas de lo que había sido nuestra vida en el último año en Madrid, donde el recuerdo vivo y lacerante de Ignacio nos acechaba a cada momento. Los cuatro meses de Bloomington fueron una medicina pasajera, pero que contribuyó a serenarnos, a distraernos, a ayudarnos a seguir adelante”.

¹⁸ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 85. Tradução nossa do original em espanhol: “El regreso, como era de esperar, fue desolador. Nuestra casa en Blasco de Garay seguía allí, vacía, deshabitada, angustiada”.

de seus amigos que viveram sua infância durante o período da Guerra Civil Espanhola.

Sobre a morte de Franco, em 1975, ela comenta que foi um final de capítulo, contudo, “demasiado tarde para los que éramos niños en 1936”.¹⁹ Durante a transição democrática, a partir de 1975, a saída que os políticos espanhóis encontraram foi também a de esquecer o passado, uma vez que a Guerra Civil havia sido inevitável (na visão dos falangistas, dos franquistas e dos monarquistas, que não aceitavam o governo republicano sendo comandado pelos socialistas espanhóis) naquele momento conturbado em que o mundo se encontrava, por isso a Espanha deveria recomeçar do zero. Porém, muitos não queriam esquecer, queriam, na verdade, se lembrar daqueles tempos que foram apagados da história. Essas recordações já eram presentes na literatura, nas artes e no cinema. Portanto, a necessidade de recordar era de extrema importância naquele momento, para, assim, questionar a memória oficial do país, fazendo com que as gerações mais novas tivessem conhecimento do passado.

Não se pode fazer um pacto com o esquecimento. Devemos resgatar a memória do que vivemos para deixar um testemunho a quantos vierem depois, da verdadeira e profunda história humana da Espanha. Essa história que não se vê nos livros didáticos de História com letras maiúsculas. A pequena história do povo, do que o povo sentiu, viveu e sofreu naqueles anos inesquecíveis.²⁰

Sob essa afirmação de Josefina Aldecoa, das lembranças de sua infância, dos relatos que sua mãe fazia no tempo que fora professora durante a Segunda República, a autora começa a escrever sobre as dificuldades de uma jovem professora recém-formada, seus anseios e desejos em lecionar em uma Espanha que vivia nos anos 1920 um período de dificuldades em relação à educação. É na primeira obra, *Historia de una maestra* (1990), que Aldecoa nos mostra, através da ficção, a realidade de muitos educadores que lutavam para oferecer conhecimento para crianças e jovens durante o período que antecedeu a Segunda República,

¹⁹ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 91.

²⁰ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 112. Tradução nossa do original em espanhol: “No se puede pactar con el olvido. Hay que recuperar la memoria de lo que hemos vivido para dejar testimonio a los que vienen después, de la verdadera, profunda, humana historia de España. Esa historia que no se ve en los libros de texto de la Historia con mayúsculas. La historia pequeña de la gente, de lo que la gente sentía y vivía y sufría en aquellos años inolvidables”.

os avanços e conquistas que o governo republicano fez para a educação nos anos 1930, terminando com o que seria o maior conflito marcado na história da sociedade espanhola.

O resgate da memória histórica espanhola na *Trilogía de la memoria* de Josefina Aldecoa

Por meio da recuperação do passado, podemos entender a importância da memória para nós, seres humanos, tanto para nossa vida particular quanto para nossa vida social. Nem sempre conservamos lembranças vividas. Considerando a teoria de Maurice Halbwachs,²¹ nossas lembranças estão ligadas às de outras pessoas e até mesmo às informações de livros, jornais, fotografias etc, ideia defendida também por Ana Luengo, no que equivale às memórias de âmbito público.

Para Ana Luengo,²² essa construção coletiva da memória é reflexiva, pois tanto as recordações de um indivíduo influenciam o coletivo quanto vice-versa. “O passado seria, portanto, uma reconstrução social e, além disso, determinada pela memória oficial, mas também pelas condições materiais, ideológicas, morais, religiosas etc. do indivíduo”.²³ Além disso, a autora nos fala que devemos observar essa construção da memória oficial, pois as lembranças são vulneráveis a distorções e reinterpretações, visto que, cada um pode recordar-se de algo em diferentes situações e diferentes emoções, principalmente em sociedades que passaram por um grande trauma, seja esse provocado por guerras, ditaduras ou catástrofes naturais. Nesse caso, os pontos de vista divergem, o que causa um processo de manipulação referente à memória nacional.

[...] ou seja, o processo de manipulação em que diferentes traços de memória são usados para persuadir, de que os eventos ocorreram de uma determinada maneira ou que simplesmente não ocorreram. Como qualquer pessoa pode experimentar, as memórias individuais

²¹ HALBWACHS, *A memória coletiva*, 1990.

²² LUENGO, *La encrucijada de la memoria*, 2012.

²³ LUENGO, *La encrucijada de la memoria*, 2012, p. 22. Tradução nossa do original em espanhol: “El pasado sería, pues, una reconstrucción social, y además determinada por la memoria oficial, pero también por las condiciones materiales, ideológicas, morales, religiosas, etcétera del individuo”.

estão sempre em constante renovação e são igualmente suscetíveis de desaparecer ou, falando francamente, de serem esquecidas.²⁴

Desse modo, Josefina Aldecoa descreve em seus três romances os relatos contados por sua mãe, por amigos e pessoas que conviveram ao longo dos anos com a escritora. Por meio dessas experiências de vida que a *Trilogía de la Memoria* se baseia.

O romance *Historia de una maestra* (1990) conta a vida da jovem professora Gabriela López Pardo, desde os anos 1920 com as promessas da Segunda República, até o início do conflito da Guerra Civil em 1939. Em *Mujeres de Negro* (1994), a saga de Gabriela continua, mas dessa vez a história é narrada através de sua filha Juana, que nos conta a sua infância em meio ao conflito da guerra e da fome, seu exílio para o México e o seu retorno para uma Espanha já tomada pelo conservadorismo e censura do franquismo. A última obra da trilogia, *La fuerza del destino* (1997), volta a ser narrada por Gabriela já idosa e nos conta seu motivo de retorno para sua pátria. O romance é contado através da rememoração das protagonistas. À medida que seu relato avança, notamos a fragilidade de sua memória e como gradualmente ela começa a desaparecer.

Em *Mujeres de negro*, segundo romance da trilogia, a narradora passa a ser Juana, filha de Gabriela e Ezequiel. Dividida em três partes, veremos em um primeiro momento a sensibilidade e a inocência de uma criança diante de um contexto traumático, o conflito da guerra, seguido pelo exílio de mãe e filha para o México.

Não posso dizer que fiquei triste e nem feliz. Desde o momento em que saímos da Espanha no conversível vermelho – os dois na frente e Mercedes e eu atrás, exatamente como tinha fantasiado na primeira vez que vi o viúvo – não pensei em possibilidades românticas. Naquela viagem eles conversaram apenas sobre os detalhes do vôo, porque para nós foi uma fuga. A Guerra Mundial se espalhava cada vez mais e Octavio decidiu voltar ao México com

²⁴ LUENGO, *La encrucijada de la memoria*, 2012, p. 23. Tradução nossa do original em espanhol: “[...] es decir, el proceso de manipulación en el que se usan diferentes huellas de la memoria para persuadir de que los sucesos ocurrieron de una determinada manera o que simplemente no ocurrieron. Como cualquiera puede experimentar, los recuerdos individuales se encuentran siempre en constante renovación, e igualmente son susceptibles de desaparecer o, hablando llanamente, de olvidarse”.

a filha. Esse foi o momento, a oportunidade de que minha mãe aproveitou, como ela me disse mais tarde.²⁵

A autora escolhe o México, pois foi o país que mais recebeu exilados espanhóis. Inclusive, Josefina faz uma viagem para o país no final dos anos de 1980, onde conhece mais exilados, ocasião em que uma emissora relembrou o dia da Proclamação da República espanhola,

No dia 14 de abril, a televisão mexicana recorda o aniversário de nossa República [...] O povo mexicano foi muito generoso com o exilado espanhol. No mercado há uma loja catalã – Libertad é catalã – que vende botifarra, linguiça, salsichas, presunto serrano.²⁶

Outro ponto que encontramos nas experiências dos exilados espanhóis na obra *Mujeres de Negro*, era o contato com outros exilados.

No navio, continuei fazendo perguntas: “Temos dinheiro suficiente?” Porque eu suspeitava que o dinheiro que eles nos deram na casa da vovó não duraria para sempre. “Quando chegarmos aqui, trabalharei como todo mundo”, disse minha mãe. Octavio a colocou em contato com os espanhóis exilados. Em primeiro lugar, confiaram-lhe trabalhos de escritório, longas listas de nomes e endereços de espanhóis para que pudessem dar informações, se as solicitassem. Posteriormente trabalhou em um armazém onde recebiam donativos para os refugiados, roupas, móveis, cobertores.²⁷

Com a instalação das personagens protagonistas no México, Gabriela funda uma escola para os filhos dos empregados da fazenda de seu marido.

²⁵ ALDECOA, *Mujeres de negro*, 1994, p. 23. Tradução nossa do original em espanhol: “No puedo decir que yo estuviera triste y tampoco alegre. Desde el momento en que salimos de España en el descapotable rojo -ellos dos delante y Mercedes y yo detrás, tal como había fantaseado la primera vez que vi al viudo- no había pensado en posibilidades novelescas. En aquel viaje no se hablaba más que de los detalles de la huida, porque para nosotras era una huida. La guerra mundial cada vez se extendía más y Octavio decidió regresar a México con la niña. Ése fue el momento, la ocasión que aprovechó mi madre según me contó luego”.

²⁶ ALDECOA, *En la distancia*, 2004, p. 99. Tradução nossa do original em espanhol: “El 14 de abril la televisión mexicana recuerda el aniversario de nuestra República [...] El pueblo mexicano fue muy generoso con el exilio español. En el mercado hay una tienda catalana – Libertad es catalana – que vende botifarra, chorizo, salchichas, jamón serrano”.

²⁷ ALDECOA, *Mujeres de negro*, 1994, p. 23-24. Tradução nossa do original em espanhol: “En el barco seguí haciendo preguntas: «¿Tenemos dinero bastante?» Porque sospechaba que el dinero que nos dieron por la casa de la abuela no iba a durar siempre. «Cuando lleguemos, trabajaré como hacen todos», dijo mi madre. Octavio la puso en contacto con los españoles exiliados. Primero le encargaron trabajos de oficina, largas listas de nombres y domicilios de españoles para poder dar información si preguntaban por ellos. Después trabajó en un economato donde se recibían donativos para los refugiados, ropas, muebles, mantas”.

Lá exerce novamente sua profissão e encontra a alegria no exílio. Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, afirma que:

Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientada, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. Essas ocupações exigem um investimento mínimo em objetos e dão um grande valor à mobilidade e à peripécia.²⁸

No caso, o mundo de Gabriela é a escola, cuja influência reverbera muito para a vida de sua filha. Juana fala que o plano de sua mãe era colocá-la em uma escola com outros filhos de exilados, para que ela nunca esqueça de sua origem.

As aulas não foram difíceis para mim. Havia excelentes professores. O trabalho foi estimulante, muito bem programado e perfeitamente desenvolvido [...] Aos poucos fui assimilando a tonalidade suave do sotaque mexicano; eu tinha me familiarizado com as reviravoltas expressivas, cheias de vida, com as velhas palavras em espanhol que eu achava que eram novas porque as tínhamos empurrado para o esquecimento. A minha mãe nunca perdeu o sotaque, mas a sua voz era tão minha que não conseguia parar de analisar a diferença com as outras vozes que me rodeavam [...] aprendi a distinguir diferentes ecos do espanhol: catalão, andaluz, basco, galego. Voltando ao idioma, voltei ao país e à vontade de um dia conhecê-lo. Não sei se minha mãe pensou nessa minha reação. Não sei se ela procurou por isso quando me mandou para um centro espanhol para continuar meus estudos. Talvez, inconscientemente, estivesse tentando me aproximar da terra abandonada. Naquela época, um professor de línguas nos disse um dia, após ler um poema: "Essa é a única coisa que eles não podiam tirar de nós, a palavra".²⁹

²⁸ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 54.

²⁹ ALDECOA, *Mujeres de negro*, 1994, p. 48. Tradução nossa do original em espanhol: "Las clases no me parecieron difíciles. Tenía unos profesores excelentes. El trabajo era estimulante, muy bien programado y perfectamente desarrollado [...] Poco a poco había ido asimilando la suave tonalidad del acento mexicano; me había familiarizado con los giros expresivos, llenos de vida, con las viejas palabras castellanas que creía nuevas porque nosotros las habíamos arrinconado en el olvido. Mi madre nunca perdió su acento, pero su voz era tan mía que no podía detenerme a analizar la diferencia con otras voces que me rodeaban [...] Aprendí a distinguir ecos distintos del castellano: catalán, andaluz, vasco, gallego. Al regresar al lenguaje, regresé al país y al deseo de conocerlo algún día. No sé si mi madre pensó en esta reacción mía. No sé si la buscó al enviarme a un centro español para seguir mis estudios. Quizás inconscientemente trataba de acercarme a la tierra abandonada. Por entonces un profesor de lengua nos dijo un día, después de leer un poema: 'Esto es lo único que no pudieron quitarnos, la palabra'".

A influência de estudar nesse colégio faz com que Juana tenha o desejo de regressar para a Espanha. É na última parte do livro que vemos Juana cursando uma faculdade em seu país durante a ditadura franquista. Conhecemos também os grupos da chamada “segunda geração”, que decidem se rebelar contra o regime franquista. Seu envolvimento político não prossegue por causa de seu medo. No final da obra, já no ano de 1954, formada em Letras, Juana decide sair da Espanha, ir para a França e depois retornar para o México. Sua saída marcava a vontade de sentir-se novamente livre, algo que ela não conseguiu durante o tempo em seu país natal.

Em sua última obra, *La fuerza del destino*, a história transcorre após a morte de Franco, quando a Espanha passa pela transição democrática, e Gabriela volta a nos contar sobre a sua vida, já de volta a sua pátria até então desconhecida por ela.

A guerra terminou para mim naquele dia de novembro, quando minha filha ligou. Eu estava na Fazenda. Juana ligou. Como sempre, fiquei surpresa ao ouvi-la, tão longe e tão claramente. Havíamos conversado há alguns dias, por isso fiquei mais chocada. Mãe, ela me disse. Franco acabou de morrer. Faça as malas. Vamos esperar por você...³⁰

Gabriela se questiona se deveria ter voltado para essa nova Espanha, que ela não conhecia mais.

Com a insegurança do exílio, muitas vezes me pergunto: Onde está o âmago da minha vida? Nos trinta e oito anos da Espanha ou nos trinta e três do México? Eu pertenco aqui ou ali? Em um dos dois lugares devo estar passando, mas não consegui descobrir qual dos dois. O espaço que ocupei no México, o buraco que preenchi de maneira natural, se fechou sobre si mesmo. Tudo voltou a ser como era antes de eu entrar em cena. E quando voltei para cá, o buraco que deixei quando saí também desapareceu. Os limites que moldaram meu corpo, minha presença, foram apagados. E o vazio de mim se dissolveu no vazio geral. Eu voltei para um país irreal. Por que voltei? Nenhuma das experiências que tive tem a ver com o que vivo agora. Essas cidades, aquelas escolas, a República, a

³⁰ ALDECOA, *La Fuerza del Destino*, 1997, p. 7. Tradução nossa do original em espanhol: “Para mí acabó la guerra aquel día de noviembre en que llamó mi hija. Yo estaba en la Hacienda. Llamó Juana. Me sobresaltó como siempre oírla, tan lejos y con tanta claridad. Habíamos hablado hacía pocos días, por eso me chocó más. Mamá, me dijo. Franco acaba de morir. Haz las maletas. Te esperamos...”.

Revolução de Outubro, a Guerra Civil, desapareceram. A história seguiu seu curso e trinta e alguns anos mudaram a face da Terra.³¹

Além desse questionamento feito pela protagonista, Aldecoa apresenta em sua obra o encontro de gerações, com Gabriela, sua filha e seu neto; três gerações que viveram períodos diferentes da história espanhola. Nesse retorno de Gabriela, ela é vista por sua filha e genro como a voz da sabedoria. Said comenta sobre essa condição do exilado quando regressa depois de anos em seu país, “É mais comum a pressão sobre o exilado para entrar – em partidos, movimentos nacionais ou no Estado. O exilado recebe a oferta de um novo conjunto de aflições e estabelece novas lealdades”.³² Essa condição é demonstrada claramente por Juana, que está à frente das informações sobre o período da Transição.

Eles, Juana e o marido dela, têm que participar de tudo que acontece. Precisam estar informados, atentos, esperar a ocasião para agir, receber e interpretar slogans, aceitá-los, rejeitá-los, argumentar... Mãe, nós estamos no centro dessa grande mudança histórica. Precisamos colaborar. É muito fácil criticar sem fazer nada. Você precisa se comprometer.³³

Por fim, Aldecoa descreve sobre o exílio e o sentimento de alguém que se viu obrigado a sair de seu país, sem ao menos ser uma escritora exilada, já que passou boa parte de sua vida na Espanha, tanto nos anos de conflito, como na ditadura franquista. “Grande parte do interesse contemporâneo pelo exílio pode ser remontado à noção um tanto descorada

³¹ ALDECOA, *La Fuerza del Destino*, 1997, p. 59-60. Tradução nossa do original em espanhol: “Con la inseguridad del exiliado me pregunto con frecuencia: ¿Dónde está el núcleo de mi vida? ¿En los treinta y ocho años de España o en los treinta y tres de México? ¿Pertenezco a aquí o a allí? En uno de los dos sitios debo de estar de paso, pero no he logrado averiguar en cuál de los dos. El espacio que yo ocupaba en México, el hueco que yo llenaba de modo natural, se ha cerrado sobre sí mismo. Todo ha vuelto a quedar como antes de aparecer yo en escena. Y, al regresar aquí, el hueco que dejé al irme también se ha desvanecido. Se han borrado los límites que daban forma a mi cuerpo, a mi presencia. Y el vacío de mí se ha diluido en el vacío general. He regresado a un país irreal. ¿Por qué he vuelto? Ni una sola de las experiencias que viví tiene que ver con lo que ahora vivo. Aquellos pueblos, aquellas escuelas, la República, la revolución de octubre, la guerra civil, han desaparecido. La historia ha seguido su curso y treinta y tantos años han cambiado la faz de esta tierra”.

³² SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 57.

³³ ALDECOA, *La Fuerza del Destino*, 1997, p. 8. Tradução nossa do original em espanhol: “Ellos, Juana y su marido, tienen que tomar parte en todo lo que sucede. Tienen que estar informados, atentos, esperar la ocasión para actuar, recibir e interpretar consignas, aceptarlas, rechazarlas, argumentar... Mamá, estamos en el corazón de este gran cambio histórico. Tenemos que colaborar. Es muy fácil criticar sin hacer nada. Hay que comprometerse.”

de que os não exilados podem partilhar dos benefícios do exílio como um motivo redentor”.³⁴ Sobre essa redenção de que Said comenta, Aldecoa expressa que, para ela, ter escrito essas três obras foi de certa forma uma análise do contexto histórico, contando a história de uma personagem anônima na ficção, mas que corrobora com o contexto vivido pela sociedade espanhola. Acontecimentos foram narrados e criados a partir de relatos que Josefina Aldecoa pôde conhecer e pôde vivenciar.

Considerações Finais

As obras de Josefina Aldecoa mostram como os três romances são capazes de suscitar uma reflexão histórica por meio da representação de fatos que até então eram pouco conhecidos pela sociedade. Dessa maneira, destaca-se a importância dessas memórias preservadas pela família da autora, pois foi graças ao relato de sua mãe e, também, de suas recordações, que tivemos o conhecimento das transformações que estavam acontecendo ao longo dos anos, além de evidenciar que o sentimento de exílio não estava só para quem saiu da Espanha, mas também nela que permaneceu no país. Cada viagem, cada oportunidade de poder sair da Espanha era um alívio, um redescobrimento da liberdade, de sua própria liberdade intelectual e pessoal.

Josefina Aldecoa apresenta um aspecto importante que a diferencia de muitos autores espanhóis que foram para o exílio para fugir da repressão, da censura e da perseguição dos franquistas. Ela vivenciou o período da guerra e do regime de Franco. Suas saídas da Espanha não aconteceram por perseguições ou ameaças, mas sim por vontade própria. Nunca houve empecilhos na sua volta. Entretanto, em cada retorno, o sentimento de repressão, de medo e cometimento lhe afetavam de inúmeras maneiras. Em seus relatos, ela encontrava a liberdade em outros lugares, como Ibiza, Londres e Paris. Em seu país, ela encontrava um mundo deprimente.

Pode-se dizer que ela não se encaixa nas categorias de exilada e nem autoexilada, mas sim na categoria de exílio interno. Aldecoa sofre com um estado de exclusão e ignorância, similar aos que estão exilados

³⁴ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 56.

da Espanha naquele período. Esse sentimento transparece em suas obras. Em sua trilogia da memória, ela consegue captar a visão e sentimento daqueles que tiveram que sair de sua pátria e demonstra o mesmo sentimento dos que voltaram 40 anos depois para uma Espanha completamente diferente. Por meio desse sentimento, temos o resgate da memória de muitos espanhóis que sofreram perdas irreparáveis durante esse período, sendo até hoje contados para as novas gerações os horrores que ficaram marcados na história.

Referências

ALDECOA, Josefina. *Historia de una maestra*. 17. ed. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

ALDECOA, Josefina. *En la distancia*. Barcelona: Anagrama, 2004.

ALDECOA, Josefina. *La Fuerza del Destino*. Barcelona: Anagrama, 1997.

ALDECOA, Josefina. *Mujeres de negro*. Barcelona: Anagrama, 1994.

BUSTILLO, Josefina Cuesta. Las Capas De La Memoria. Contemporaneidad, Sucesión y Transmisión Generacionales En España (1931-2006). *Separata*, n. 7, 2007. Disponível em: <http://hispanianova.rediris.es>. Acesso em 23. out. 2020.

DIAS, João de Almeida. 80 anos depois, os espanhóis não esquecem a guerra civil. *Observador*, 2016. Disponível em: <http://www.observador.pt/especiais/80-anos-depois-os-espanhois-nao-esquecem-a-guerra-civil/>. Acesso em 20. dez. 2020.

FUNDACIÓN Francisco Giner de los ríos. *Historia de la Institución Libre de Enseñanza y de la Fundación*. Disponível em: <http://www.fundacionginer.org/historia.htm>. Acesso em 23. out. 2020.

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

LUENGO, Ana. *La encrucijada de la memoria*. Berlim: Edition Tranvía, 2012.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Do exílio à memória: o real e o ficcional em *Os Emigrantes*, de W. G. Sebald

Viviane Bitencourt

Pensar nos escritos alemães sobre exílio pode levar o leitor a se limitar à ideia de uma literatura produzida por ou sobre exilados de guerra e do nazismo. Contudo, W. G. Sebald, por ser autoexilado, é uma prova de que o exílio não precisa ser, necessariamente, compulsório ou acontecer durante conflitos políticos. Este trabalho visa a analisar a obra *Os emigrantes*,¹ publicada em 1992, que marca uma junção quase que orgânica entre o ficcional, escrita criativa, memória e historicidade, embora o texto não seja, de fato, historiográfico. Nas quatro narrativas que compõem o livro, as lembranças de personagens exilados ganham espaço e um ouvinte atento: um narrador que, sempre interessado no que o outro tem a lhe dizer, luta para manter o passado presente, mesmo que ele não seja completamente compreendido. Essa falta de entendimento, segundo Klein, é suplementada, muitas vezes, pela fantasia ou pela imaginação.²

¹ O título no original é *Die Ausgewanderten*, que significa diretamente “aqueles que precisam sair”, mas a tradução para o inglês e para o português ficaram, respectivamente, *The Emigrants* e *Os emigrantes*. O interessante disso é que no alemão existe o termo “*Die Emigranten*”, mas Sebald não optou por ele, o que demonstra uma preocupação em destacar que a saída da terra pátria não se trata de uma vontade, mas, muitas vezes, de certa necessidade.

² KLEIN, Sebald: pós-memória, palavra e imagem, 2017, p. 210. Klein esclarece que, segundo Marianne Hirsch, a memória mediada pela imaginação constitui a “pós-memória”, p. 211.

Sebald e o autoexílio: resistência contra o silêncio

Lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que infelizmente se reproduz constantemente).

Jeanne Marie Gagnebin³

Nascido na Alemanha em 1944, W. G. Sebald fez parte de uma geração alemã que, insatisfeita com o silêncio sobre os anos de guerra, pois reconhecia a necessidade de se “lutar contra o esquecimento e a denegação”,⁴ começa a questionar a participação social nos horrores do Holocausto. A inquietação desses jovens foi o que contribuiu com a criação de grupos contra o fascismo, como o caso do *Baader-Meinhof*, criado em 1970,⁵ quatro anos após a ida de Sebald à Inglaterra, onde viveu até 2001, ano de sua morte. A não aceitação pelos jovens da tentativa de “apagamento” da história pelos sobreviventes de guerra provocara nesse pensador e crítico literário, aos seus vinte e poucos anos, uma crise identitária. Ele não queria fazer parte daqueles que se calavam e seguiam o fluxo vital como se nada tivesse acontecido. Dessa forma, o autoexílio foi, para ele, uma tentativa de criar uma nova identidade, longe da Alemanha “pós-nazista”, e se desligar daquilo que considerava inadmissível: o silêncio. A saída da própria pátria, considerada por muitos como fuga, fez dele uma vítima de críticas, pois Sebald não foi, como alguns alemães ou judeus, obrigado a sair do próprio país, ele o fez por escolha.

O julgamento sofrido por ele evidencia que há uma relação conflituosa entre os exilados, principalmente dos voluntários, e aqueles que permaneceram na terra natal, embora cada um tenha suas particularidades. Os que deixaram a pátria sofreram pela solidão, pela necessidade de criação de uma nova identidade coletiva e individual, pelo conflito interior e pelo choque cultural. Em contrapartida, os que ficaram sofreram, além da

³ GAGNEBIN, *Lembrar, escrever, esquecer*, 2006, p. 47.

⁴ GAGNEBIN, *Lembrar, escrever, esquecer*, 2006, p. 44.

⁵ Embora o *Baader-Meinhof* tenha sido criado quatro anos após a ida de Sebald para a Inglaterra, falar desse grupo é uma forma de exemplificar uma das medidas que parte da geração do autor aqui estudado tentava tomar para se demonstrar insatisfeita com certa tentativa de apagamento da memória nazista. É importante salientar que o propósito desse grupo específico era, também, de lutar contra o fascismo vigente. No entanto, ele agiu de forma violenta e, portanto, controversa, o que fez com que fosse não apenas perseguido pela polícia, como também rejeitado por grande parte da população.

violência simbólica, a física e a psicológica, por enfrentarem diariamente horrores do período de guerra. Eles tiveram que suportar, até mesmo, o silêncio que pairou sobre a Alemanha pós-guerra. Tanto aquele que fica quanto o que sai acabam rejeitando o sofrimento alheio.⁶ O pêndulo no qual o exilado se encontra coloca-o entre um espaço e outro e, embora ele, de certa forma, pertença aos dois, não se sente parte de nenhum.

Apesar de ter nascido um ano antes do fim da guerra e, portanto, não ter sofrido diretamente⁷ seus horrores, os efeitos desse terrível momento histórico moldaram a vida desse escritor e o fizeram sofrer as dores do “entre-lugar”, uma vez que o exílio, mesmo quando intencional, é um acontecimento trágico e de sofrimento, pois rompe a relação íntima e afetiva entre o indivíduo e sua “*Heimat*”.⁸ “Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas”,⁹ para que a situação de exílio seja minimamente suportável. Trata-se de uma reconstrução fragmentária e, mesmo que não seja mais parte da “terra-mãe”,¹⁰ aquele que se exilou não abandona suas origens. Assim foi para Sebald, que colocou sua literatura também em um “entre-lugar”, pois continuou a escrever em alemão, ainda que vivesse, lecionasse e publicasse seus textos na Inglaterra, onde teve espaço na vida acadêmica e valorização do seu trabalho. Enquanto lá e nos Estados Unidos os escritos sebaldianos, mais os literários do que os críticos, já ganhavam espaço e valorização, na Alemanha essa aceitação foi tardia e, ainda assim, tímida em comparação ao reconhecimento que a sua escrita criativa recebeu em outros lugares, o que evidencia que a mágoa dos que ficam em relação a um autoexilado é forte demais para ser simplesmente apagada, o que fortalece a lacuna entre a terra de destino, ele e a “*Heimat*”.

⁶ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 34.

⁷ Ele não viveu durante a guerra, mas, inevitavelmente, sofreu seus efeitos, assim como vários indivíduos. Por isso pode-se dizer que se trata de um sofrimento indireto.

⁸ Termo alemão que se refere à “pátria” ou “terra natal”; está ligado à sensação de “se sentir em casa”, quase intraduzível a outras línguas.

⁹ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 36.

¹⁰ Expressão usada por Maria José de Queiroz para se referir à terra natal dos exilados. Conferir: QUEIROZ, Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio, 1998.

Literatura como tentativa de tornar o passado presente

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "tal como ele propriamente foi". Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo.

Walter Benjamin¹¹

Assim como o exílio, a literatura também é uma forma de resistência, e Sebald fez dela um espaço para romper com o silêncio que tanto o incomodava em relação aos inegáveis e horríveis eventos históricos dos quais o seu país de origem fez parte. Outrossim, ele fez da escrita um lugar para narrar sobre as vidas que foram afetadas pelo curso da história e forçadas pelos eventos a viver em outra terra, em busca de uma reconstrução de si, assim como ele, ou de uma simples chance de sobreviver. Por isso,

[...] o desterro, o exílio e a ruptura tenham se tornado motivos centrais nas suas obras. Contra o veredicto de Walter Benjamin – que já não achava mais possível a narração na sociedade moderna marcada pela onipresença de choques – Sebald tenta restabelecer a arte de narrar em uma época pós-narração. Sua escrita nasce, portanto, de uma impossibilidade – mas também de uma necessidade de resistir; de reatar os laços com um passado que surge arruinado pela violência que marcou o século de totalitarismos e genocídios. Sebald reinventa a narração a partir da mais acabada técnica de colecionar e apresentar fragmentos do passado. Ele coleciona história de pessoas (marcadas por "catástrofes silenciosas") que ele cruzou ao longo de sua vida, pessoas que carregam sempre uma profunda moralidade – a marca do passado perdido – e que caminham como anjos desterrados em um mundo que eles não podem compreender e que tampouco os aceita.¹²

Trata-se de histórias dolorosas, de separações e rompimentos desmedidos, contudo, a abordagem que se dá disso em *Os emigrantes* é de uma leveza narrativa, embora paradoxalmente sombria, que as memórias mais penosas são tratadas com naturalidade em uma "tentativa de tornar o passado presente"¹³ e suportável, o que torna as catástrofes reveladas

¹¹ BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, *Lembrar, escrever, esquecer*, 2006, p. 40.

¹² SELIGMANN-SILVA, Sebald narra "catástrofes silenciosas", 2001.

¹³ SEBALD, *Os emigrantes*, 2009, p. 35.

um pouco menos silenciosas. O fato de essas personagens serem figuras que passaram pela vida do autor atribuem à obra um misto de ficção e realidade, o que ganha ainda mais força com a forma como ele trabalha com as fotografias antigas que ilustram os quatro contos do livro, de forma a estabelecer um “sutil entrelaçamento entre palavra e imagem”.¹⁴

Essas imagens, devido à maneira como são usadas, podem provocar certo ar de veracidade aos acontecimentos relatados e promover a falsa sensação de que correspondem a algum fato verdadeiro, já que criam uma atmosfera realista e historicista no texto. Contudo, trata-se de recortes de cartões-postais, revistas e jornais, e não fotografias que fazem parte de um acervo particular e familiar, como aparentam ser. Segundo Mark Anderson,¹⁵ Sebald distribuía uma coleção de imagens sobre uma mesa, selecionava as que estabeleciam um padrão e começava a imaginar histórias para elas.¹⁶ Não se tratava de imagens produzidas para ilustrar os eventos narrados e nem de fotos aleatórias. Elas “dialogam entre si, entram em posição de confronto e de correspondência, por vezes desviando e questionando aquilo que é atestado textualmente”.¹⁷

Em uma entrevista dada em novembro de 1997 a Christian Scholz, Sebald comenta extensamente sua relação com as imagens em geral e as fotografias em particular, com frequência encontradas por acaso e movimentando o procedimento do escritor de preencher o contexto ausente por via da imaginação. Sebald afirma que sua atividade de coleta de imagens já durava anos, sempre de forma “assistemática”, às vezes encontrando fotografias em velhos livros comprados em sebos, ou compradas diretamente em antiquários ou brechós, levando a uma cena de escritura configurada a partir de três desdobramentos possíveis: desenvolver a ficção a partir das fotografias encontradas; “atravessar” ou “penetrar” as imagens por meio de uma ficção em andamento; e “implantar” tais imagens em uma passagem narrativa.¹⁸

Cada uma dessas imagens era escolhida com minúcia, tanto que é possível identificar um mesmo sujeito em mais de uma foto diferente,

¹⁴ KLEIN, Sebald: pós-memória, palavra e imagem, 2017, p. 217.

¹⁵ ANDERSON, *Art, fiction, & history: the work of W.G. Sebald*, 2017.

¹⁶ Anderson comenta que, por não citar a fonte de imagens usadas, Sebald chegou a ser processado pelo autor de algumas delas.

¹⁷ KLEIN, Sebald e o olho da história, 2016, p. 109.

¹⁸ KLEIN, Sebald: pós-memória, palavra e imagem, 2017, p. 215-216.

como pode ser observado na representação do professor do primário Paul Bereyter, entre as páginas 53 e 60. Se não for o mesmo modelo, a semelhança entre esses indivíduos evidencia o cuidado na seleção das fotos, a fim de propor veracidade ao texto. A forma como Sebald estrutura suas narrativas e as conjuga com as ilustrações cria uma mistura quase que orgânica de ficção, memória e história, o que deixa o texto mais atraente.¹⁹

Além da importância ilustrativa e da inquietação provocada pela obra aqui analisada, o espaço literário sebaldiano é aquele da escuta e da atenção à vivência alheia. Por isso, Mark Anderson destaca como os narradores de Sebald são bons ouvintes e estão dispostos a ouvir as histórias e memórias dos outros sobre tudo, até mesmo sobre o contexto do Holocausto. Trata-se de uma espécie de divã: uma escuta analítica do que o outro tem a dizer sobre as recordações que lhe vão surgindo durante o momento de fala. Às vezes, parece que os personagens seguem suas narrativas de modo que se esquecem de que estão sendo ouvidos e observados. O ato de lembrar e dividir funciona quase como um monólogo interior, embora seja um momento de partilha com um narrador que não está passivo ou alheio, mas que demonstra constantemente interesse nas confissões do passado e as instiga, fazendo perguntas sempre que necessário. Esse narrador ouvinte, sempre disposto a escutar o outro, simboliza a necessidade de haver espaço para as histórias daqueles que viveram durante um período conhecido como inarrável e precisam falar sobre a “dor mutiladora da separação” ou sobre a “perda de algo deixado para trás para sempre”.²⁰ Essa atenção advinda do narrador pode colocá-lo no lugar de testemunha, pois,

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por cul-

¹⁹ A forma como Sebald trabalha com as imagens ao longo do texto passou a ser uma marca da literatura dele. As fotografias usadas não são imprescindíveis às narrativas, no entanto, são de grande relevância para a construção artística sebaldiana, tanto que essa técnica, posteriormente usada por outros escritores, passou a ser considerada a assinatura desse autor alemão que tão bem mesclou memória, história e ficção.

²⁰ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 46.

pabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não o repetir infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.²¹

Esse narrador testemunha o passado e o presente de homens que buscaram em outra pátria a chance de uma nova vida ou simplesmente a de sobreviver, encontraram a saudade, o “entre-lugar” e uma identidade em suspenso, diferentemente daquilo que alguns textos buscam mostrar, como o romance europeu, que, segundo Said, “baseia-se exatamente na experiência oposta, a de uma sociedade em mudança na qual um herói de classe média, itinerante e deserdado, busca construir um mundo novo que de alguma forma se pareça com o antigo, deixado para trás para sempre”.²² Há em *Os emigrantes* um rompimento com esse tipo de construção, visto que seus personagens não encontram no exílio a glória ou a possibilidade daquele mundo que abandonara. Há, aliás, o encontro com a ruína, o vazio e a solidão. No primeiro capítulo, sobre Henry Selwyn, a descrição da propriedade, mais especificamente da parte externa, como o jardim, ilustra quase que destroços de um lugar que um dia alcançara seu apogeu. Nele, há um chão cheio de folhas secas, uma ramagem grande o suficiente para fechar um arco sobre os passantes, um muro de tijolos ruindo e estufas caindo aos pedaços: tudo marcado por anos de negligência e passagem do tempo que não devolve mais o que ficou para trás, seja na “terra-mãe” ou nos pedaços de uma casa. A horta, que antes era senhora de uma farta produção de frutas e legumes, agora, contenta-se apenas com o suficiente para as necessidades dos moradores,²³ por exemplo. Nesse contexto, o senhor Selwyn já não se dispunha mais de qualquer sonho ou esperança que tivera outrora, apenas mantinha o básico e a sobrevivência e, embora casado, não deixava de ser um homem sozinho, traço marcante e quase que fiel de um exilado. As “tentativas [do narrador] de tornar o passado presente”²⁴

²¹ GAGNEBIN, *Lembrar, escrever, esquecer*, 2006, p. 57.

²² SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 55.

²³ SEBALD, *Os emigrantes*, 2009, p. 13.

²⁴ SEBALD, *Os emigrantes*, 2009, p. 35.

mostravam-se bem-sucedidas, como no episódio em que Edward e Selwyn retomam o passado e falam sobre uma velha fotografia:

Curiosamente, tanto Edward quanto dr. Selwyn pareciam jovens nas imagens que nos mostravam, embora na época da viagem, há exatos dez anos antes, já estivessem com sessenta e tantos. Senti que ambos estavam presenciando esse retorno ao passado não sem uma certa emoção. [...] um silêncio quase absoluto reinava na sala.²⁵

As conversas entre os personagens e o narrador são marcadas não só pelo retorno ao passado, como também pela nostalgia e saudade de casa, como expôs o dr. Selwyn.²⁶ Esse que até mudara o nome de Hersch Seweryn para algo mais inglês: Henry Selwyn, não perdera os laços com as raízes da “terra-mãe” ou deixara de se sentir em um “entre-lugar”. Esse sentimento, antes só compartilhado com as plantas e os animais domésticos, agora também ganhava os ouvidos interessados do narrador, simbolizando a importância de se compartilhar o passado daqueles que precisam retornar ao tempo vivido para, de certa forma, ao menos, se aproximarem do sentimento de se “sentir em casa”.

É possível traçar semelhanças entre as personagens, além do exílio. Enquanto o primeiro capítulo quase que se fecha com a notícia de suicídio do senhor Selwyn, que antes havia sido soldado de guerra, o capítulo seguinte inicia-se com uma abordagem sobre o suicídio do também ex-combatente de guerra Paul Bereyter, que havia sido professor do narrador no primário. O que diferencia a segunda narrativa da primeira é o fato de que não é Paul quem fala sobre o próprio passado, mas uma mulher que viveu com ele. Assim como Selwyn, por já ter servido à pátria e por ter um trabalho reconhecido socialmente,²⁷ Paul jamais acreditou que um dia se tornaria um dos perseguidos, crença que se revelou uma ilusão, pois ele, além de ser marcado e caçado, perdeu o direito de lecionar e foi obrigado a se instalar no exterior. Essa abordagem narrativa é de extrema importância, pois Sebald consegue expressar uma informação que é de utilidade para todos: ninguém está seguro. Não importam os

²⁵ SEBALD, *Os emigrantes*, 2009, p. 23.

²⁶ SEBALD, *Os emigrantes*, 2009, p. 13.

²⁷ Selwyn era médico e Paul professor do primário.

anos de dedicação aos serviços militares ou à vida profissional, qualquer um é passível de se tornar vítima de perseguições políticas.

O sentimento de pertencer sem ter pertencimento é uma marca dos exilados, que já não se sentem mais parte da "Heimat", mas menos ainda do país de destino. Dessa forma, havia em Paul, exilado na França, uma necessidade vital de retornar ao seu país, mais especificamente à casa onde morou, não por amor ao local, mas pelo amor por lecionar e pela chance de mais uma vez fazer isso, mesmo depois de tanto sofrimento e da rejeição que enfrentara. Aliás, uma outra motivação que o impulsionava a voltar para casa era o

[...] fato de que ele era um alemão até o último fio de cabelo, ligado à sua terra natal no pé dos Alpes e a essa miserável S.,²⁸ que na verdade ele odiava e, lá no fundo, disso eu tenho certeza, disse mme. Landau, teria preferido ver destruída e arrasada, junto com seus habitantes, pelos quais sentia profunda aversão.²⁹

Apesar do retorno espontâneo, havia certo ressentimento que parecia ainda corroer o regressado, pois ele sabia que nunca mais se sentiria em casa novamente, mesmo estando de volta aos antigos afazeres ou à sua cidade. Ele aprendeu, da maneira mais triste e voraz, que não foi suficiente ter sido um professor excepcional, admirado pelos alunos ou ter boa reputação, pois nada disso pôde salvá-lo, já que ele era 1/4 judeu. Esse único 1/4 judeu foi peso o bastante para que ele fosse condenado por aqueles que um dia lhe sorriram e disseram admirá-lo.

Outro ponto importante a se observar é o fato de os personagens em *Os emigrantes* não se colocarem no fluxo histórico nem se perceberem afetados por ele enquanto vivenciam as catástrofes que lhes atingem. Isso se deve ao caso de o indivíduo só ser capaz de se perceber quando se olha de fora, e esse olhar de fora exige distanciamento. Assim, pode-se pensar que "os personagens de Sebald não se destacam pela inserção nos acontecimentos. Não é mais pela vida prática que os eventos históricos os afetam, [...] mas pela recordação, escuta e narração

²⁸ S. era a cidade de Paul.

²⁹ SEBALD, *Os emigrantes*, 2009, p. 61.

que esses indivíduos se descobrem como atingidos pela história”.³⁰ Isso ocorre pois

[...] os emigrantes de Sebald foram os sobreviventes da história que no presente do relato estão mortos. São as testemunhas que cumprem a tarefa de preservar sua memória, preenchendo as lacunas entre o tempo histórico vivido e o tempo presente, conferindo ao leitor a tarefa de juntar os cacos da história recuperados a partir de vestígios deixados pelo caminho, ao longo da história: o texto, a escrita como produto da função autor se vale da figura do narrador no processo de jogo ficcional promovido por Sebald.³¹

Esse reencontro entre os personagens e o passado, no que diz respeito aos que contaram suas próprias histórias, ou do narrador com o passado dos indivíduos que já não viviam mais – como é o caso do tio que emigrou para os Estados Unidos ou do professor do primário – simbolizam o preenchimento da lacuna que distancia a geração dos que viveram os horrores da guerra e tiveram que fugir dela, dos que participaram ativamente dela e contribuíram com seus horrores e aqueles que nasceram depois e questionavam o silêncio paradoxalmente ensurdecedor. Isso representa o posicionamento que a geração de Sebald tanto cobrou dos mais velhos: o compartilhamento de suas experiências. Assim, *Os emigrantes* resgata, por meio da criação literária e do uso de fotografias, a memória. Nesse sentido, é importante destacar que

“Trabalhar sobre as imagens significa, [...] sobretudo, trabalhar no cruzamento entre o individual e o coletivo”, escreve Agamben, e completa: “A história da humanidade é sempre história de fantasmas e de imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética”. Na poética de Sebald, a zona de trânsito que aproxima palavra e imagem opera nessa fratura de que fala Agamben, buscando uma recomposição dialética que é tanto material (a coleta das fotos, o contato com as testemunhas) quanto metafísica (o contato entre vivos e mortos, a sensação da coexistência das temporalidades) e que, justamente por isso, permanece sempre em processo.³²

³⁰ GATTI, Os duplos de Sebald, 2012.

³¹ OLIVEIRA, Errantes, diferentes, desiguais: em torno de *Os emigrantes*, de W. G. Sebald, 2019, p. 370.

³² KLEIN, Sebald: pós-memória, palavra e imagem, 2017, p. 222.

Assim, Sebald buscou conhecer, a partir de um estudo cuidadoso, como ele já declarou anteriormente, e criou com maestria as narrativas que compõem a obra aqui estudada, resgatando a memória e, por isso, evitando o apagamento do passado que se torna, de certa forma, presente.

Considerações finais

Para Sebald, o passado, mesmo que trágico, vale a pena ser lembrado, pois ele considera importante lutar contra o esquecimento e contra a negação dos horrores vividos. Na tentativa de resistir e de quebrar o silêncio que tanto o incomodava, recorreu ao exílio e fez da literatura uma forma de expressão. No livro *Os emigrantes*, os personagens ganham liberdade e espaço para se expressarem, o que possibilita um retorno ao passado para aqueles que falam sobre as próprias experiências, ou a chance de ser lembrado para aqueles que já não vivem, mas têm a história narrada por outros, como é o caso do professor Paul e do tio que migrara para os Estados Unidos. Nesse sentido, Sebald apresenta uma chance para o rompimento da barreira que tanto marcara a geração dele e a daqueles que viveram durante a guerra. Para dar um ar de verossimilhança às narrativas, ele inova no uso de imagens, trabalhando com fotografias antigas e ilustrando os textos de forma a deixar entender que se tratava de fatos históricos reais, enquanto, na verdade, elas eram retiradas de cartões-postais, por exemplo, já que “é possível pensar a zona de trânsito que rege o contato entre as dimensões da palavra e da imagem como um espaço contingente de trocas, desvios e rearranjos”.³³ Nesse sentido, o livro aqui estudado provoca uma mistura de ficção, memória e história, mesmo sem ser historiográfico.

Referências

- ANDERSON, Mark; KEHLMANN, Daniel; RYAN, Judith. *Art, fiction, & history: the work of W.G. Sebald*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vu2p9Oz-1Ms&t=1s>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.
- GATTI, Luciano. *Os duplos de Sebald*. 2012. Disponível em: <https://www.revistaserrrote.com.br/2012/03/os-duplos-de-sebald-por-luciano-gatti/>. Acesso em 05 out. 2020.

³³ KLEIN, Sebald: pós-memória, palavra e imagem, 2017, p. 221.

KLEIN, Kelvin Falcão. W. G. Sebald: pós-memória, palavra e imagem. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 209-224, 2017.

KLEIN, Kelvin Falcão. W. G. Sebald e o olho da história. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 12, p. 108-120, 2016.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Silva. Errantes, diferentes, desiguais: em torno de *Os emigrantes*, de W. G. Sebald. *So letras* – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística. Rio de Janeiro, n. 38, p. 363-388, 2019.

QUEIROZ, Maria José de. Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio. In: QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks editora, 1998, p. 15-64.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEBALD, Winfried Georg. *Os emigrantes*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sebald narra “catástrofes silenciosas”, *Folha de São Paulo*, 01 set. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0109200137.htm>. Acesso em: 19 ago. 2020.

Desexílio: A impossibilidade do retorno em *A Ignorância*, de Milan Kundera

Lorena do Rosário Silva

Em grego, retorno se diz nóstos. Álgos significa sofrimento. A nostalgia é, portanto, o sofrimento causado pelo desejo irrealizado de retornar; para essa noção fundamental, a maioria dos europeus pode utilizar uma palavra de origem grega (nostalgie, nostalgia), e também outras palavras com raízes em sua língua nacional: añoranza, dizem os espanhóis, saudade, dizem os portugueses. Em cada língua, essas palavras possuem uma conotação semântica diferente. Muitas vezes significam apenas a tristeza provocada pela impossibilidade da volta ao país. Nostalgia do país. Nostalgia da terra natal.

Milan Kundera, *A ignorância*

Introdução ou Das condições do exílio

Quando o mundo se torna sério demais, o riso, antes considerado como algo positivo perante a existência humana, torna-se alvo de repressões, censuras e punições. É inegável o fato de que o ato de pensar e refletir sobre as relações entre riso e política fazem todo sentido se vinculadas ao nome de Milan Kundera, visto que, além de possuir alguns romances nos quais termos que evocam o riso e o jogo estão presentes (vide *A brincadeira*, *Risíveis amores* e *O livro do riso e do esquecimento*), o romancista sofreu as consequências resultantes da exploração do humor e da política: tendo sido membro do partido comunista e presenciando as mudanças em torno da história da República Tcheca¹ no que tange à efetivação do comunismo, ele foi, em muitos momentos, julgado por sua postura crítica e tendência individualista perante o regime que se instalava.

¹ É necessário fazer uma pausa para falar que a decisão de trazer República Tcheca e não Tchechoslováquia no texto vem ao encontro de uma afirmação feita por Kundera no livro de ensaios que diz respeito ao fato dele evitar empregar a palavra Tchechoslováquia para designar a referência a esse local geográfico, por razões estéticas e críticas, e preferir utilizar a palavra Boêmia, que é o antigo nome e é mais poética. No entanto, para melhor situação de todos no texto, resolveu-se empregar a denominação contemporânea conhecida: República Tcheca. Salienta-se, também, que é do conhecimento a divisão entre República Tcheca e Eslováquia, após uma série de protestos populares e pacíficos em 1993.

Depois de algumas expulsões do partido, o escritor passa a sofrer diversas censuras em suas atividades, principalmente com a publicação de seus livros *A brincadeira* (1967), *Risíveis amores* (1970), *A valsa dos adeuses* (1972) e *A vida está em outro lugar* (1973) – os quais foram posteriormente banidos de livrarias e bibliotecas. Nesse clima de insatisfação e, devido a um convite de trabalho na Universidade de Rennes, Milan Kundera parte para a França, em 1975, efetivando o seu exílio em 1980, quando recebe a cidadania francesa. Após esse deslocamento, ele ainda publica *O livro do riso e do esquecimento* (1979), *A insustentável leveza do ser* (1984) – seu livro mais conhecido, e *A imortalidade* (1990), romances com a versão original em tcheco. A partir de 1995, com o romance *A lentidão*, Kundera passa a ter a publicação de seus romances posteriores originalmente em francês,² a saber: *A identidade* (1997), *A ignorância* (2000) e *A festa da insignificância* (2014).³

Feitas tais considerações acerca da trajetória bibliográfica percorrida ao longo da obra do autor, é mister realizar uma divisão da literatura de Kundera em dois ciclos: o tcheco (textos escritos em tcheco) e o francês (textos escritos em francês). Tal divisão não somente serve a título de provocar uma cisão entre suas publicações, seja em forma ou conteúdo, mas também serve de orientação para o entendimento de que a sua escrita parte de um deslocamento. Sendo assim, pode-se interpretar que o exílio experienciado em sua história pessoal é também vivenciado, de certa forma, na sua escrita. Ademais, faz-se necessário trazer, logo nesse momento inicial do texto, as pesquisas que já foram realizadas sobre essa narrativa e esse tema no que tange ao trabalho do autor.

Destaco aqui os trabalhos de Verônica Maria Bianco Barbosa – *A questão da identidade em Milan Kundera*; de Maria Veralice Barroso e Rosimara Richard – *Pertencer ou não pertencer ao círculo: narrativas do exílio em Milan Kundera*; e de Ana Paula Continho Mendes

² Quanto à sua produção ensaística, desde o primeiro livro de ensaios, *A arte do romance* (1986), o autor escreve originalmente em francês e isso se estende aos outros três livros posteriores: *Os testamentos traídos* (1993), *A cortina* (2005), *Um encontro* (2009).

³ Além de se aventurar em romances e ensaios, Kundera possui também, em sua trajetória literária, algumas publicações de poemas e uma peça teatral inspirada em Diderot.

– *Representações do exílio: entre referência e ficção*.⁴ Neles, há o estudo ou a menção do exílio, seja ele vinculado indireta ou diretamente à narrativa d'A *ignorância*, partindo inclusive da visão da impossibilidade do retorno do exílio, como é o caso do segundo trabalho mencionado. O que difere tais estudos do presente texto é somente a vinculação ao desexílio.

No que tange à trajetória pessoal, com a nova condição vivenciada, o escritor passa à condição de imigrante, o que lhe confere a possibilidade de “habitar dois mundos”,⁵ um privilégio que permite a aproximação de olhares diferentes sobre um mesmo objeto, a saber: a Europa Oriental vista pela Europa Ocidental e a Europa Ocidental vista pela Europa Oriental. Tal perspectiva se difere do esperado, uma vez que o exílio é geralmente dotado de uma visão mais negativa, em que termos como “estrangeiro” e “desterrado” são muito explorados e o apelo emocional ao deslocamento do ser em relação ao mundo é priorizado – há dentro dessa concepção uma voz que conduz à origem e ao sentimento de nação já bastante explorado literariamente durante o século XIX.

Nesse sentido, o exílio coloca em questionamento as reflexões relativas ao sentimento de pertencimento e não pertencimento vinculado à noção de pátria e terra, de forma a construir um pensamento sobre as perdas e ganhos que podem ser obtidos a partir dessa experiência. Kundera, então, aproxima-se bastante das visões de Todorov, na sua autobiografia *O homem desenraizado*, e de Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio*, textos que tratam sobre a experiência dessa condição:

O homem desenraizado, arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência. Aprende a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza: não é porque os indivíduos se conduzem de forma diferente que deixam de ser humanos. Às vezes ele fecha-se em um ressentimento, nascido do desprezo ou da hostilidade dos

⁴ É importante mencionar que todos os trabalhos aqui citados fazem parte do grupo Epistemologias do Romance, da UNB, que possui como figura central de seus estudos as obras de Milan Kundera, passando pela sua forma de narração, pela classificação do romance kunderiano como um romance que pensa, pelo uso dos signos da memória e também pelo exílio como condição epistemológica de sua escrita.

⁵ Conferir: KUNDERA *apud* RICHARD, A essência da problemática existencial moderna na trilogia kunderiana, 2015. Nesse artigo, a teórica traz o trecho de uma entrevista realizada por Phillip Roth com Kundera, em que é mostrada a visão da imigração como ganho e oportunidade.

anfitriões. Mas, se consegue superá-lo, descobre a curiosidade e aprende a tolerância. Sua presença entre os "autóctones" exerce por sua vez um efeito desenraizador.⁶

Ainda,

Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver "o mundo inteiro como uma terra estrangeira" possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística.⁷

Tais excertos colocam em evidência o fato de que a condição do exílio, por se tratar de uma experiência humana, é mais ampla e múltipla do que única e limitada à figura do sofrimento, essa já bastante estigmatizada e explorada. Longe de desconsiderar esse tipo particular de percepção do exílio, o que se pretende é ressaltar que as condições de antes, durante e, até mesmo, após essa migração são um caminho de diversas rotas e que não é possível compreender isso a partir de uma história única. Ainda assim, mesmo levando em conta tais entendimentos, no que tange a Kundera, devido ao processo que orientou a sua saída da República Tcheca, parece haver uma maior preocupação sobre o que é escrito e como isso será colocado de forma pública, o que demonstra ser um dos reflexos das censuras que lhe foram impostas. A consequência disso se evidencia na sua reclusão e afastamento público como escritor,

⁶ TODOROV, *O homem desenraizado*, 1999, p. 27.

⁷ SAID, *Reflexões sobre o exílio*, 2003, p. 58.

negando-se a muitas entrevistas, de maneira a restringir e controlar tudo o que é publicado utilizando o nome dele.⁸

Maldito seja o escritor que permitiu pela primeira vez que um jornalista reproduzisse livremente suas opiniões! Ele começou o processo que não poderá senão levar o escritor ao desaparecimento: aquele que é responsável por cada uma de suas palavras. No entanto, gosto muito do diálogo (forma literária maior) e fiquei feliz com muitos colóquios refletidos, compostos, redigidos em concordância comigo. Ora, a entrevista tal como é praticada, em geral não tem nada a ver com um diálogo: 1) O entrevistador faz a você perguntas interessantes para ele, sem interesse para você; 2) de suas respostas, ele utiliza apenas aquelas que lhe convêm; 3) ele as traduz para seu vocabulário, na sua maneira de pensar. Imitando o jornalismo americano, ele não se dirigirá nem mesmo a fazer com que você aprove aquilo que fez você dizer. A entrevista aparece. Você se consola: será esquecida depressa! Absolutamente: ela será citada! Mesmo os universitários mais escrupulosos não distinguem mais as palavras que um escritor escreveu e assinou e suas opiniões reproduzidas. Em 1985, decidi firmemente: entrevistas nunca mais. Apenas diálogos, co-redigidos por mim, acompanhados de meu copyright, qualquer outra opinião atribuída a mim deve ser considerada, a partir daquela data, como falsa.⁹

Ademais, talvez seja por esse receio com as palavras que, em muitos dos romances pós-exílio, haja um cuidado sobre a referência a esse processo vivenciado, justamente para evitar que a história individual seja levada mais em conta do que os questionamentos sobre a existência presente na sua obra, algo que encontra muita força quando Kundera afirma, ainda em *A arte do romance*, que a compreensão de seus romances não exige conhecimento de nada além do que o romance traz, e que o romancista “não é nem historiador nem profeta: ele é explorador

⁸ Em relação a seus romances, isso pode ser percebido também no que se refere a seu cuidado com as traduções. Sobre isso, Kundera afirma: “O choque causado pelas traduções de *A brincadeira*, me marcou para sempre. Felizmente, mais tarde, encontrei tradutores fiéis. Mas também, infelizmente, menos fiéis... Contudo, para mim que praticamente não tenho mais o público tcheco, as traduções representam tudo. É por isso que, há alguns anos, me decidi enfim a pôr ordem nas edições estrangeiras dos meus livros. Tal coisa não se fez sem conflitos nem sem fadiga: a leitura, o controle, a revisão de meus romances, antigos e novos, nas três ou quatro línguas que sei ler ocuparam inteiramente todo um período de minha vida... O autor que se empenha em cuidar das traduções de seus romances corre atrás das inúmeras palavras como um pastor atrás de um rebanho de carneiros selvagens; triste figura para si mesmo, risível para os outros”. (KUNDERA, *A arte do romance*, 1988, p. 109-110).

⁹ KUNDERA, *A arte do romance*, 1988, p. 113-114.

da existência".¹⁰ Destarte, ressalta-se a necessidade de uma abordagem mais delicada dos temas explorados nos estudos sobre o autor, de forma que haja a atenção simultânea para as condições impostas pelo teor político e pelo exílio na construção literária do texto.

Dentre todas as possíveis referências a essa experiência, uma delas merece nota por oferecer uma parte de uma reflexão em torno do exílio, no que tange aos escritores e as suas vinculações com as palavras, e se encontra dentro de outro de seus livros de ensaios, intitulado *Um encontro*. O autor, inspirado pelo discurso "Por uma ontologia do exílio", de Vera Linhartová – poeta, compatriota e exilada residente na França, faz considerações sobre essa dupla relação entre língua e nacionalidade, de modo que a existência de escritores em exílio, escrevendo em outra língua, não é só possível, como também caracteriza um exercício de coragem e algo comumente realizado por uma série de outros escritores.

Quando Linhartová escreve em francês, continua a ser uma escritora tcheca? Não. Passa a ser uma escritora francesa? Também não. Está alhures. Alhures como outrora Chopin, alhures como mais tarde, cada à sua maneira, Nabokov, Beckett, Stravinsky, Gombrowicz. [...] Seja como for, depois do seu texto radical e luminoso já não se pode falar do exílio como se falou até agora.¹¹

A própria poeta, em suas ponderações sobre o exílio, afirma a potencialidade desse movimento, evidenciando a fluidez e o caráter transitório e deslocado:

Por sua vez, o exílio voluntário pode ser abordado de duas maneiras diferentes. Pode ser percebido como uma fuga frente a uma adversidade e uma ameaça imediatas; será então experimentado como um tempo suspenso, provisório, na espera do improvável regresso ao lugar e ao momento anterior à ruptura. Ou bem pode ser visto como um ponto de partida para outro lugar, desconhecido por definição, aberto a todas as possibilidades e nessa ótica será vivido com um tempo pleno, como um começo sem meta definida e, sobretudo, sem a esperança enganosa de um retorno. Ora, é bem evidente que, para essa segunda opção, o próprio termo "exílio" é inapropriado. Pois para quem se vai sem pensar e sem desejo de voltar atrás, o lugar recém abandonado importa muito menos do que o lugar aonde haverá de chegar. A partir de agora

¹⁰ KUNDERA, *A arte do romance*, 1988, p. 43.

¹¹ KUNDERA *apud* GONÇALVES, O imaginário do exílio em Milan Kundera, 2012, p. 128.

não viverá mais "fora deste lugar", mas entrará no caminho que o leva a um "sem lugar", para esse outro lugar para sempre fora de seu alcance. Assim como o nômade, ele estará em "sua casa" onde quer que ponha os pés.¹²

Ainda assim, ao mencionar Vera, Kundera não parece possuir a pretensão de eleger essa percepção do exílio como absoluta, o que, novamente, ressalta a sua vontade de colocar em questionamento temas da existência humana, mostrando perspectivas diferentes de possibilidades que estão além do senso comum. O exilado e o exílio não possuem uma só forma.

Tendo em vista essas reflexões e direcionando o olhar para os textos do ciclo francês, é interessante perceber que, no romance *A ignorância*, Kundera tenha resolvido abordar o tema do exílio, por meio de seus personagens Irena e Josef, no que diz respeito ao retorno, o qual assume ares de "Grande Retorno". Embora tal tema esteja presente nesse romance, de forma alguma equivale a dizer que nas outras narrativas anteriores ele não possa ser percebido, muito pelo contrário: em *A lentidão*, há a presença de um personagem entomólogo que passa por uma migração profissional devido a motivos políticos e no seu retorno se sente deslocado entre seus pares, questionando a sua vontade e emoção por estar em um local do qual estivera privado; e em *A identidade*, há o estranhamento do habitual que passa pela resignificação do passado em vista ao olhar do outro, tudo isso encapsulado dentro de uma narrativa que transita entre o real e o onírico. Ambos os romances dialogam, em certo ponto, com a percepção de um deslocamento, fundamentado no estranhamento de uma nova percepção de si – o que pode ser vinculado à percepção da realidade de um exilado, um tipo de exílio interior, em que

¹² LINHARTOVÁ, Por una ontología del exilio, 2018, p. 8. Tradução nossa do original em espanhol: A su vez, el exilio voluntario puede ser abordado de dos maneras diferentes. Puede ser concebido como una huida frente a una adversidad y una amenaza inmediatas; será entonces experimentado como un tiempo suspendido, provisional, en espera del improbable regreso al lugar y al momento previo a la ruptura. O bien puede verse como un punto de partida hacia otro lugar, ignoto por definición, abierto a todas las posibilidades y en esta óptica será vivido como un tiempo pleno, como un comienzo sin meta definida y, sobre todo, sin la engañosa esperanza de un regreso. Ahora bien, es evidente que, para esta segunda opción, el propio término de "exilio" es particularmente inapropiado. Pues para quien se va sin pesar y sin deseo de volver atrás, el lugar recién abandonado importa mucho menos que el lugar a donde habrá de llegar. En adelante ya no vivirá "fuera de este lugar", sino que se adentrará en el camino que lleva a un "sin lugar", hacia ese otro lugar para siempre fuera de su alcance. Tal como el nómada, estará en "su casa" en donde quiera que ponga el pie.

se experimenta um “estar fora de”. Contudo, é somente em *A ignorância* que o exílio é mencionado e explorado de forma materializada através dos personagens, egos em experimento.

A ignorância: nostalgia do passado e presente em tensão

Para Pierre Nora, o fim da história-memória, fenômeno que teve seu início a partir da substituição da dupla Estado-Nação pela dupla Estado-Sociedade,¹³ trouxe grandes contribuições no que tange à compreensão da história e da memória como dois campos distintos de compreensão do passado, o qual passa a ser percebido como cada vez mais distante, fugidio e em desaparecimento. Simultaneamente, é necessário notar que esse sentimento de perda do passado começa a ocorrer, com maior precisão, no mesmo momento em que se inicia uma massificação intensa da criação de arquivos, basta ver o vasto surgimento de museus, coleções e dispositivos de manutenção de poder simbólico na sociedade.

A partir dessa cisão, a história assume como característica: o julgo de valor do passado, o recorte, o retrato da sociedade e o discurso consolidado e único; enquanto a memória, que inicialmente possuía como sua característica principal a ligação com o primitivo, assume a pluralidade de um discurso construído em vistas do presente ou do por vir. O entendimento dessa divisão se torna essencial para a compreensão do emprego da memória na literatura, uma vez que ela possibilita a utilização de diferentes tipos de vozes como substrato para a sua representação e permite que certos tipos de discursos, antes à margem da sociedade, venham a ser notados.

Em *A ignorância*, narrativa nascida do deslocamento proporcionado pelo exílio, Milan Kundera abordará os contrastes existentes entre as memórias de dois personagens exilados no retorno a seus lugares de origem, comparando-os a exemplos históricos e literários, como o do compositor Schönberg e a trajetória de Ulisses, herói do poema épico *Odisseia*. Irena e Josef são os personagens principais que retornam a Praga, após 20 anos em exílio vividos em países diferentes, respectivamente França e

¹³ Conferir: NORA, Entre memória e história: a problemática dos lugares, 1993.

Dinamarca. Os motivos que os levaram a essa experiência possuem como pano de fundo a esfera política: Irena, grávida de sua primeira filha, faz o trajeto acompanhando o seu marido devido às perseguições, enquanto Josef se exila devido à discordância com o regime vigente.

Ao longo das páginas do breve romance, são apresentadas as reflexões e as memórias dos personagens com considerações do autor sobre a memória e a história. Há um entrelaçamento entre diferentes temporalidades, de modo que passado e presente se inter cruzam na reconstituição do que foi vivido e na construção e entendimento da identidade do exilado como uma narrativa fragmentada. A memória de ambos, no retorno a Praga, é mostrada por meio de um processo contínuo de construção identitária, no qual o presente está em constante tensão com o passado.

No que tange ao retorno de Irena, ela “[...] atribui a esse encontro grande importância: quer afinal avaliar se pode viver aqui, sentir-se em casa, ter amigos”.¹⁴ O fato de estar com suas antigas amigas é desafiante, pois é mister “[...] que elas a aceitem tal qual ela voltava. Saiu dali uma jovem ingênua, e voltava madura, com uma vida atrás de si, uma vida difícil da qual se orgulhava”.¹⁵ Já para Josef, a volta a Praga começa por uma visita ao túmulo de sua mãe, que lhe revela uma série de nomes de parentes mortos, dos quais não havia sido avisado, mesmo a morte tendo ocorrido após o término do regime totalitarista do qual discordava. Isso lhe provocou a constatação de que “[...] ele não existia para eles”.¹⁶ Só lhe restavam como visitas apenas o irmão e seu amigo N., veterinário.

Seja no encontro com a família, seja no encontro com os amigos que fizeram parte de seu passado, a percepção experimentada por eles é a mesma: uma sensação de desencontro de memórias, uma descontinuidade de passados. Há um embate claro entre memória e história, no qual a memória é esmagada pelo peso sufocante da história, pois os anos de exílio, por serem resultados de uma distância temporal, implicam também em uma distância de tudo o que o tempo envolve, em específico, a memória. Tal distância se torna muito evidente nas tentativas dos personagens de narrarem a seus parentes e a seus amigos

¹⁴ KUNDERA, *A ignorância*, 2015, p. 27.

¹⁵ KUNDERA, *A ignorância*, 2015, p. 28.

¹⁶ KUNDERA, *A ignorância*, 2015, p. 37.

sobre suas respectivas vidas durante o afastamento: em todas elas há falhas no relato, seja por um silenciamento imposto ou um desinteresse persistente. A falta de interesse em suas vidas no exílio e a preferência por abordar assuntos do passado em comum a todos – o confronto entre história e memória –, praticados pelos afetos de Irena e Josef, são percebidos por eles como uma amputação simbólica.

As outras mulheres a sufocam quando com perguntas: “Irena, você se lembra quando...”. E: “Sabe o que aconteceu quando...?”. “Mas não, com certeza você deve se lembrar dele!”, “Aquele sujeito de orelhas grandes, você sempre caçou dele!”, “Mas você não pode ter se esquecido dele! Ele só fala de você!”.

Até então não se interessavam por aquilo que ela tentava lhes contar. O que significa essa ofensa súbita? O que querem saber aquelas mulheres que nada querem ouvir? Compreende rapidamente que as perguntas dela são especiais: perguntas para saber se ela conhece aquilo que elas conhecem, se se lembra daquilo que se lembram. Isso lhe dá uma estranha impressão que não a deixará mais: Primeiro, pelo total desinteresse por aquilo que ela vivera no estrangeiro, elas a amputaram de uns vinte anos de sua vida. Agora, com o interrogatório, tentam remendar seu antigo passado com sua vida presente. Como se lhe amputassem o antebraço e fixassem a mão diretamente no cotovelo, como se lhe amputassem a barriga da perna e emendassem os pés nos joelhos.¹⁷

Em Josef, esse sentimento ainda pode ser visto na seguinte passagem:

“De noite já estarei em casa.”

“Quando você diz casa, quer dizer...”

“Na Dinamarca.”

“É tão estranho ouvir você dizer isso. O seu 'em casa', portanto, não é mais aqui?”, perguntou a mulher de N.

“Não. É lá.”

Houve um longo momento de silêncio e Josef ficou esperando as perguntas: Se a Dinamarca é portanto sua casa, como é sua vida lá, e com quem você vive? Conta! Como é sua casa? Quem é sua mulher? Você é feliz? Conta! Conta!

Mas nem N. nem sua mulher fizeram tais perguntas. Durante um segundo, uma entrada baixa de madeira e um pinheiro apareceram na frente de Josef.

“Preciso ir”, ele disse, e todos se dirigiram para a escada. Enquanto subiram ficaram calados e, nesse silêncio, Josef sentiu de repente a ausência de sua mulher; não havia ali nenhum traço de sua

¹⁷ KUNDERA, *A ignorância*, 2015, p. 32.

existência. Durante os três dias que passara naquele país, ninguém dissera uma só palavra sobre ela. Compreendeu: se ficasse ali, a perderia. Se ficasse ali, ela desapareceria.¹⁸

Nos fragmentos ilustrados acima, as tensões entre passado e presente, além da imposição, ainda que sutil e inconsciente, desse passado, aparecem personificadas em Irena – no momento do interrogatório de suas amigas a respeito das suas memórias – e em Josef – no momento da não menção a sua mulher falecida em conversa com o irmão e a cunhada. Por conseguinte, a reação de ultraje vivenciada pelos dois é uma resposta a esse sentimento de amputação, que adquire dimensões maiores quando somado à experiência de exílio. A identidade de ambos, que já era afetada por conta do afastamento de Praga, torna-se ainda mais afetada na volta, pois eles sentem o descontrole e a impotência em relação ao relato de suas vidas. De tal maneira, observa-se a existência de uma estreita relação entre a narrativa e a experiência humana, que possibilita a criação de um relato de si, na construção de uma identidade.

Conforme Arfuch,

[...] falar do relato, então, dessa perspectiva, não remete apenas a uma disposição de acontecimentos – históricos ou ficcionais – numa ordem sequencial, a uma exercitação mimética daquilo que constituiria primariamente o registro da ação humana, com suas lógicas, personagens, tensões e alternativas, mas à *forma por excelência de estruturação da vida* e, conseqüentemente, da identidade, a hipótese de que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade “transcultural”.¹⁹

Com isso, a necessidade de tanto Irena quanto Josef quererem contar, àqueles que habitavam o seu passado antes do exílio, sobre os anos vividos em outros países é a necessidade de construção de um discurso autobiográfico, uma narrativa identitária e, sobretudo, uma narrativa de si feita através da e na relação com o outro. A impossibilidade de relato é a impossibilidade da estruturação de uma identidade, de modo

¹⁸ KUNDERA, *A Ignorância*, 2015, p. 102-103.

¹⁹ ARFUCH, *O espaço biográfico*, 2010, p. 112.

que o não contar implica para eles em um não ser, o principal motivo da angústia e da indignação.

O retorno é amargo, porque junto dele vem a supressão da experiência de vida de ambos e, como consequência, tem-se a incompletude na definição de uma identidade. Ricoeur orienta as suas discussões para essa ligação entre história e ficção na construção da identidade, seja por meio dos conceitos de ipseidade (identidade-ipse, manutenção de si pela recusa da mudança) e mesmidade (identidade-idem, conceito de relação entre diferentes critérios de permanência)²⁰ presentes em *O si mesmo como um outro*, seja por meio da explicação do que vem a ser a identidade narrativa, em *Tempo e narrativa – tomo III*: “a história narrada diz o *quem* da ação. A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa”.²¹

Desse modo, através da construção da narrativa de si, o sujeito se torna, ao mesmo tempo, autor e leitor de sua vida. Ricoeur ainda completa:

A noção de identidade narrativa mostra ainda a sua fecundidade no fato de que ela se aplica tanto à comunidade quanto ao indivíduo. Podemos falar de ipseidade de uma comunidade, como acabamos de falar da de um sujeito individual: indivíduo e comunidade constituem-se em sua identidade ao receberem tais narrativas, que se tornaram para um e outro sua história efetiva.²²

Portanto, pode-se refletir que é através do relato que os personagens de Irena e Josef atribuem significação a sua vida, transformando as suas memórias na sua história pessoal e, a partir disso, criando a sua identidade. Além disso, a vida passa a ganhar contorno através da percepção do vínculo entre escrita e sujeito, e a identidade passa a ser vista, nesse caso, como uma prática da narração. Logo, o falar de si no discurso narrativo de ambos os personagens no retorno à terra natal será aquele capaz de unir todos os laços de restos do passado e mostrar, tanto para os outros quanto para eles mesmos, quem eles são ou quem eles se tornaram.

²⁰ Os conceitos de ipseidade e mesmidade foram retirados do artigo “Mesmidade, ipseidade e vontade: as aporias da noção ricoeuriana de subjetividade”, de autoria de João B. Botton, pesquisador em Filosofia da UFMG, publicado na revista *Impulso*.

²¹ RICOEUR, *Tempo e narrativa – tomo III*, 1997, p. 424.

²² RICOEUR, *Tempo e narrativa – tomo III*, 1997, p. 425.

À vista disso, tanto Irena quanto Josef não se mostram extremamente confortáveis com a volta para Praga, o que é percebido por eles como uma amputação do tempo vivido fora do país: seja na experiência da liberdade vivida na França, seja no casamento com a sua falecida esposa. Implicitamente, há uma morte simbólica em progressão que é enfrentada pelos exilados por meio de uma resistência, de uma negação ao ato de desconsiderar todo o período em que estiveram fora do país – as quais ganham força nos momentos em que se encontram com a família, os amigos e alguns conhecidos.

Em virtude de tal percepção, o que era anteriormente considerado como familiar adquire contornos de estranhamento, fazendo com que as memórias dos personagens entrem em tensão com o presente da volta. Além disso, o retorno evidencia que a nostalgia só é sentida a partir da existência de uma ignorância: quem sofre de memória, sofre de nostalgia e, conseqüentemente, sente isso devido à ignorância de não saber o que se passa durante o tempo em que não se está presente. Sobre tal ponto, no romance há a reflexão de que o sentimento de nostalgia está intrinsecamente ligado à compreensão da finitude da vida, mais uma vez colocando em questionamento a visão do exílio.

Se por um lado as questões do retorno são bastante exploradas no romance, por outro lado, outra questão que é também importante para a reflexão da figura dos exilados diz respeito à abordagem do sonho, algo já previamente abordado em *A identidade* – ainda que tenha se dado em menor grau no que diz respeito ao relacionamento de Jean Marc e Chantal. Na narração d'*A ignorância*, há menção ao fato de que todo exilado possui um tipo de sonho característico, em que se misturam realidade e sentimentos, o que faz com que, durante o dia, exilados sintam saudades da terra natal, enquanto à noite sintam o horror da perseguição e do receio da volta por meio de seus sonhos. Isso salienta o contraste das forças que orientam Irena quando toma a decisão de ir a Praga e também reforçam a fragmentação ocorrida com a partida. Ademais, a menção do “sonho dos exilados” leva ao entendimento do caráter coletivo desse trauma, como algo que independe das condições e dos contextos que levam à experiência. Tal percepção pode ser vista no seguinte excerto:

Já nas primeiras semanas de exílio, Irena tinha sonhos estranhos: está num avião que muda de rota e aterrissa num aeroporto desconhecido; homens de uniforme armados a esperam no fim do corredor; suando frio, ela reconhece a polícia tcheca. Outra vez, ela está passeando na cidade francesa quando vê um estranho grupo de mulheres em que cada uma delas, com uma caneca de cerveja na mão, corre em sua direção, chama-a por seu nome em tcheco e ri com uma cordialidade pérfida, e Irena se dá conta de que está em Praga, ela grita, acorda. Martin, seu marido, tinha os mesmos sonhos. Todas as manhãs contavam um ao outro o horror do retorno ao país natal. Depois, conversando com uma amiga polonesa, também ela exilada, Irena compreendeu que todos os exilados tinham esses sonhos, todos, sem exceção; a princípio ficou emocionada com essa fraternidade noturna entre pessoas que não se conheciam, mais tarde ficou um pouco irritada: como é que a experiência tão íntima de um sonho poderia ser vivida coletivamente? O que seria então alma única? Mas perguntas sem respostas de nada adiantam. Uma coisa era certa: milhares de exilados, na mesma noite, sonhavam o mesmo sonho. O sonho de exílio: um dos fenômenos mais estranhos da segunda metade do século XX.²³

Ainda, no que tange a esse caráter comunitário, o entendimento dessa coletividade, para além do sonho, é explorado no relacionamento entre Irena e Josef, que se encontram no aeroporto durante a chegada a Praga, e estabelecido com a efetivação do momento erótico entre eles. O trato familiar se estabelece frente a um desconhecido que, por ter passado pelo mesmo processo, está na mesma posição que a sua, possuindo a mesma trajetória. Posteriormente, o encontro dos dois personagens, antes da viagem de retorno de Josef à Dinamarca, e o erotismo estranho visualizado na cena erótica que eles participam é o ápice do reconhecimento de suas condições e de suas experiências.

Vale lembrar que o erotismo, presente nesse contexto, está intrinsecamente vinculado à vontade de viver e se perceber no mundo. Então, o ato sexual é selvagem, feito de gritos raivosos e urros que transmitem o sentimento de impotência e incompletude que os atingem na volta: a amputação, a incomunicabilidade, o não reconhecimento, o não pertencimento das memórias e de seu presente àquele lugar – ao qual estão historicamente ligados os seus passados. O fim do encontro é marcado

²³ KUNDERA, *A ignorância*, 2015, p. 15.

pelo estabelecimento de uma irmandade, algo que só é possível a partir do entendimento de que fazem parte de um mesmo grupo:

Ele colocou suas coisas na mala e passou os olhos pelo quarto para não esquecer nada. Depois sentou-se perto da mesa e, numa folha de papel timbrado do hotel, escreveu:

“Durma bem. O quarto é seu até amanhã ao meio-dia...” Queria ainda lhe dizer alguma coisa muito terna, mas ao mesmo tempo ele se proibia qualquer palavra que fosse falsa. Finalmente acrescentou: “... Minha irmã”.

Colocou a folha sobre o tapete perto da cama para ter certeza de que ela a visse.²⁴

Em suma, a citação acima serve de indicação de que o conteúdo da narração está para além de uma narrativa que engloba apenas uma história individual, mas que tem a ver com toda uma memória coletiva, uma memória de um grupo. Tal perspectiva reforça a ideia de que o familiar, em experiência exilada, desloca-se e já não faz mais parte da esfera sanguínea/hereditária (ligação materna com a terra), podendo ser entendido, então, na esfera da trajetória: somos irmãos porque passamos pela mesma porta de saída (ligação paterna com a pátria).

Desexílio: a impossibilidade do retorno

Todos esses aspectos analisados anteriormente decorrem em função da situação de exílio, termo que abrange vários sinônimos e significações, além de se referir a esse afastamento em detrimento de razões ideológicas e políticas, as quais implicam em uma escolha, por muitas vezes, de sobrevivência. O exílio, configurando-se como condição única de crescimento e liberdade do ser frente a regimes totalitaristas, aparece na narrativa como início de um desenvolvimento da identidade dos dois personagens. No que tange a Irena, ela observa que, antes do exílio, sentia como se todos os acontecimentos de sua vida lhe fossem imputados pelos outros, de modo que ela simplesmente se via passiva em relação a todos eles.

Com a nova experiência, ela começa a se ver como alguém que possuía escolhas, as quais eram responsabilidades somente dela; fato

²⁴ KUNDERA, *A ignorância*, 2015, p. 124.

que fez com que criasse para si uma narrativa de mundo na qual era a agente principal do seu destino. Por isso, o retorno lhe tira o papel destacado e contraditório de ser, ao mesmo tempo, agente da sua vida e vítima de algo maior, conferindo-lhe o de cidadã comum entre os seus – uma perda de destaque amarga.

Para Josef, o exílio também fora libertador, mas não no sentido de ter possibilitado a ele a alcunha de ser o agente de sua própria vida e sim por ter, durante esse tempo, conhecido a sua esposa e ter construído, ao longo dos anos fora de sua origem, uma relação de amor e afeto com a esposa e com a Dinamarca. É somente por meio da morte de sua mulher, e tendo em mente os pedidos feitos por ela de retornar a Praga, que ele decide realizar o retorno. Porém, nessa volta, ele se depara com a constatação de que a volta ao passado implica no afastamento do presente, das lembranças de sua esposa e de si mesmo, e na aproximação de suas memórias anteriores – ele as reconstitui através de seu diário, do quadro que deixou para trás e das pessoas que entrou em contato.

Sobretudo, é recordado o fato de que não possuía boa memória e que agradecia a isso, pois o exílio era para si uma porta aberta a qual havia fechado após a sua passagem. Por isso, ele se depara com a necessidade de sair o mais rápido possível de Praga e retornar à Dinamarca, para não se esquecer nem da imagem da esposa falecida e nem de quem ele foi e é – sua identidade – em relação a ela.

Segundo Mirian L. Volpe, no seu livro *Geografias do exílio*, o desexílio gera uma consequência na vida daqueles que retornam: traz consigo a dificuldade em reestabelecer-se dentro do local de origem, uma diferença imposta pelo sentimento de não pertencimento emocional e afetivo: “Muitos daqueles que voltaram chegam a sentir que são estrangeiros em sua própria terra. O desexílio trouxe um novo tipo de exílio que não é o devido à falta de um céu e uma paisagem, mas devido, principalmente, à falta da própria gente”.²⁵ Tal termo, citado por Volpe, diz respeito ao conceito cunhado e presente nos ensaios e ficções do escritor uruguaio Mario Benedetti, exilado que propõe a perspectiva de uma impossibilidade de retorno, devido à dificuldade da reconstituição do que

²⁵ VOLPE, *Geografias do exílio*, 2005, p. 121.

se perdeu.²⁶ Uma vez que se vive o exílio, cria-se uma fratura na vinculação com a ideia de casa, implícita no termo pátria – de modo que o exilado, em qualquer lugar que habite, assume o papel de estrangeiro.²⁷

Essa distância em relação ao espaço, motivada pelo desligamento ou pela relativização em torno dos afetos e as suas ligações com as origens, aparece na narrativa através da fala do narrador:

Se um exilado, depois de vinte anos no estrangeiro, voltasse a seu país natal ainda com cem anos de vida pela frente, certamente não sentiria a emoção de um Grande Retorno, é provável que para ele não se trataria absolutamente de um retorno, mas apenas um dos muitos desvios no longo percurso de sua existência.

Pois a própria noção de pátria, no sentido nobre e sentimental dessa palavra, está ligada à brevidade relativa de nossa vida, que nos dá muito pouco tempo para que nos afeiçãoemos a outro país, a outros países, a outras línguas.²⁸

A problematização do exílio é realizada pelo narrador através da ótica da construção do sentido do termo pátria: como se a nostalgia em relação às origens estivesse imbricada nas noções de tempo e espaço. Sendo a vida humana limitada, os movimentos representam mais a possibilidade de riscos negativos do que positivos, de modo que a construção de uma narrativa identitária em um curto período de tempo tende a ser composta mais por paradas do que por locomoções. Pode-se inferir o narrador como alguém que compreende o fixar-se em um local como uma prática existencial do ser, devido a sua brevidade, e que entende a ótica do exílio de forma mais aberta de maneira a ilustrá-lo a partir de um movimento contrário à fixidez, uma vontade de prolongamento da existência humana e do contato com o outro. A percepção do exílio tal qual uma experiência negativa esbarra nos limites da vida humana; caso

²⁶ Além do conceito de exílio, Benedetti também criará o termo *insílio* ou exílio residencial, que diz respeito ao exílio vivido dentro da própria terra, sofrido pelas pessoas que devido a pressões permaneceram e precisaram se silenciar e pelas pessoas encarceradas graças às situações políticas que contestaram.

²⁷ Ver em "Memoria y desexílio" (Introdução, parte IV), no livro *Mario Benedetti, Antología poética*. Introdução por Pedro Orgambide. Editora Sudamérica: Buenos Aires. Além disso, há também o artigo "Geografias de exílio: Mario Benedetti, um intelectual latino-americano", de Mírian L. Volpe. Publicado na *Revista Em tese*, Belo Horizonte, v. 7, p. 45-55, dez. 2003.

²⁸ KUNDERA, *A ignorância*, 2015, p. 79.

contrário, ele poderia ser compreendido como um somatório de encontros de culturas.

Por conseguinte, a menção da cultura direciona a um conceito que surge com o termo *exílio* e é visto como primaz nos estudos de imaginário e memória cultural: o deslocamento. Pensar na condição de Irena e Josef é pensar na vivência que nasce de um movimento, principalmente tendo em vista o mundo transnacional, vivenciado por todos os sujeitos que passaram por essa experiência, tão presente no século XX. Um novo perfil se origina no cronotopo contemporâneo: uma subjetividade fragmentada, fluida e fugidia, em vias de desaparecimento e que adquire unidade por meio do discurso e da criação da identidade. Dessa maneira, a experiência humana começa a ser vista não mais como fixa, dotada de uma homogeneidade constitutiva, uma origem única – aliás, a origem passa a ser vista como não determinante da condição do sujeito; e sim como mutável, construída por meio da heterogeneidade, que é observada e estruturada no contraste entre diferentes culturas e costumes.

Estudar hoje identidades significa colocarmo-nos na perspectiva de que não existem culturas ou tradições contínuas; por todas as partes, os indivíduos e os grupos improvisam realizações locais a partir de passados recolecionados, recorrendo a meios, a símbolos e a linguagens estrangeiros. Poder-se-ia dizer que vivemos uma existência entre fragmentos móveis. A “diferença cultural” não se apresenta mais como uma estável e exótica alteridade, as relações eu/outro se revelam, mais do que nunca, como relações de poder, de retórica, não de essência.²⁹

Palmero ao abordar James Clifford, em seu texto “Deslocamento/ deslocamento”, afirma que a perspectiva do deslocamento privilegia as narrativas originadas em um contexto de movimento, de margem e de fronteira, conferindo a elas um caráter identitário controlado e transgressor ao mesmo tempo, enriquecendo assim as duas discussões. O que Milan Kundera consegue fazer nesse romance pode ser visto também como uma transgressão, pois oferece outro olhar sobre a volta, o Grande Retorno – que aparece destacado em maiúsculas justamente para mostrar a ironia com a qual o autor se depara ao falar sobre a volta de exilados ao seu local

²⁹ CLIFFORD *apud* PALMERO, Deslocamento, 2010, p. 111.

de origem. A partir disso, faz sentido relacionar a narrativa à impossibilidade do retorno causada por essa experiência, pois a volta apenas reforça o sentimento de ser um estrangeiro frente ao conhecido:

A questão do exílio é, portanto, a questão dessa partida, desse movimento como um movimento sempre começado e que talvez nunca deva terminar. Porém, se o que resta não é o solo, o que resta? De onde parte esse movimento? Segundo o significado dominante, o exílio é um movimento de saída do próprio: fora do lugar próprio (e neste sentido é também, no fundo, o solo, uma certa ideia do solo), fora do próprio ser, fora da propriedade em todos os sentidos e, portanto, fora do próprio lugar como lugar de nascimento, lugar nacional, lugar familiar, lugar da presença do próprio em geral.³⁰

Como todo caminho, após o cruzamento dos personagens há a continuidade da travessia e o deslocamento para um novo ponto, de modo que, no fim, há o confronto com a ideia de que o retorno é apenas a pausa que impulsiona uma nova aventura – remetida por Kundera a partir da aventura de Ulisses na *Odisseia* ao longo do romance. Nesse sentido, todos os personagens estão em deslocamento, ainda que não fisicamente, no confronto com o outro: ao exílio geográfico de Irena e Josef somam-se a experiência do exílio interior de seus parentes e afetos, não havendo mais um ponto de partida ou de chegada em relação ao pertencimento à terra natal ou a si mesmos.

Pois o estrangeiro, do alto dessa autonomia escolhida unicamente por ele, quando os outros permanecem, prudentemente, “entre si”, de forma paradoxal confronta a todos com um simbólico que se recusa à civilidade e reconduz a uma violência desnudada. O cara-a-cara dos brutos.

Não pertence a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de

³⁰ NANCY, La existencia exilada, 1996, p. 116. Tradução nossa do original em espanhol: La cuestión del exilio es pues la cuestión de esa partida, de ese movimiento como movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca. Sin embargo, si lo que se deja no es el suelo, ¿qué es lo que se deja?, ¿de dónde parte ese movimiento? Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general.

uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um sursis, de ter escapado.³¹

Tal percepção ganha respaldo principalmente quando contrastada com a experiência de Kundera no contemporâneo: o escritor recuperou a cidadania tcheca, doando a sua biblioteca e o seu arquivo pessoal a sua cidade natal na República Tcheca e, em seguida, recebeu o Prêmio Franz Kafka – prêmio concedido pela Sociedade Franz Kafka em acordo com o país; no entanto, não possui intenção de retorno ao país.

Considerações finais ou Da condição de estrangeiro

Esse estudo traz como conclusão o entendimento de uma obra que tematiza a fragmentação identitária que se começa a partir do exílio e que, a partir disso, não se reconstitui, configurando a impossibilidade de um retorno à terra. Em *A ignorância*, somos apresentados à nostalgia do não saber e à tensão de não constituir mais vínculos entre os seus, vivenciadas pelos personagens Irena e Josef. Ambos estão em situação de ignorância, seja ela praticada por eles ou pelas pessoas que fizeram parte de suas vidas pré-exílio, e esse sentimento é explorado principalmente na constituição da identidade narrativa deles: uma identidade em fragmentos e que é suprimida pela amputação simbólica espaço-temporal que os perpassa.

Dessa forma, surge o termo cunhado por Benedetti de *desexílio*, que corresponde a essa percepção de estrangeirismo entre o comum e o familiar, relação que se estabelece independentemente do local em que se instalam: seja na França, seja na Dinamarca, seja em Praga. Com isso, pode-se inferir que a narrativa usa do jogo de palavras implícito no termo “Grande Retorno”, que nunca se efetiva, pois a própria identificação de si em relação a volta já é outra e, portanto, constitui uma perspectiva diferente após a experiência do exílio.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EduERJ, 2010.

³¹ KRISTEVA, *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994, p. 15.

- BENEDETTI, Mario. *Antologia poética*. Introdução de Pedro Orgambide. Buenos Aires (AR): Editorial Sudamericana, 1994.
- BOTTON, João B. Mesmidade, ipseidade e vontade: as aporias da noção ricoeuriana de subjetividade. *Revista Impulso*. Piracicaba, v. 4, n. 59, 2014, p. 25-34.
- GONÇALVES, Luís Carlos Pimenta. O imaginário do exílio em Milan Kundera. *Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o imaginário*, n. 2, 2012, p. 122-139.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KUNDERA, Milan. *A ignorância*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.
- KUNDERA, Milan. *A lentidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KUNDERA, Milan. *A identidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*: (ensaio). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LINHARTOVÁ, Vera. Por una ontología del exilio. Tradução de Verónica González Laporte. *Revista de la Universidad de Mexico*, 2018. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4db27177-c7c2-47fe-ba3f-8929a4b055dd/por-una-ontologia-del-exilio>. Acesso em 11 out. 2020.
- NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. *Revista de Estudios Sociales*, 08, 01 jan. 2001, publicado em 07 dez. 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>. Acesso em 24 out. 2020.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *História e Cultura*. Revista do programa de estudos pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP. Projeto História, n. 10. São Paulo: EDUC, 1993, p. 7-28.
- ORGAMBIDE, Pedro. Memoria y desexilio/Introdução. In: BENEDETTI, Mario. *Antologia Poética*. Buenos Aires (AR): Editorial Sudamericana, 1994.
- PALMERO, Elena. Deslocamento. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 109-127.
- RICHARD, Rosimara. A essência da problemática existencial moderna. *Diálogos*, Rio de Janeiro, n. 9, out. 2015, p. 125-136.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa - Tomo III*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VOLPE, Miriam L. *Geografias do exílio*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- VOLPE, Miriam L. Geografias do exílio: Mario Benedetti, um intelectual latino-americano. *Revista Em Tese*. Belo Horizonte, v. 7, p. 45-55, dez. 2003.

Exílios Latino-americanos

Los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia: Alejandra Pizarnik e a Poética do exílio

Laura Gabino

A única pátria do escritor de verdade é sua biblioteca, uma biblioteca que pode estar em estantes ou na memória.

Roberto Bolaño

Yo me uno al silencio: a literatura de exílio na modernidade

A modernidade ou a era da reprodutibilidade técnica, para usar as palavras do filósofo alemão Walter Benjamin, transforma os modos de vida, muda o paradigma, a partir do século XVIII, com a emergência das grandes metrópoles europeias, a revolução industrial e a ascensão do capitalismo. É também nesse tempo que, à multidão do flâneur, transeunte que perambula e observa a cidade moderna, mistura-se a figura do exilado, aquele que foi obrigado a deixar seu país para buscar abrigo em outras terras – *“I’m wandering round and round, nowhere to go/ I’m lonely in London, London is lovely so”*, como ecoa nos versos de Caetano expatriado.¹ Percebemos, então, a partir do século XX, com a eclosão das grandes guerras, a consolidação de governos totalitários e, consequentemente, com a sistematização do exílio, a construção de um arquivo de obras testemunho-literárias que não só pensarão sobre essa questão, mas também serão realizadas por pessoas que passaram por essa experiência traumática. Nesse sentido, buscaremos, aqui, pensar em como a obra poética da argentina Alejandra Pizarnik, apesar de ser um caso bastante específico se comparado a outros canônicos, pode ser lida também pela chave do exílio.

¹ Caetano Veloso pode ser ouvido e lido pela chave do exílio quando pensamos não só em suas obras musicais, mas também no seu livro de memórias *Verdades Tropicais* (1997).

Apesar de existir uma longa tradição que trata desse *topos* literários desde a Antiguidade, como em Ovídio,² é na modernidade que percebemos uma intensa produção literária atravessada pelo exílio. A Primeira e, sobretudo, a Segunda Guerra Mundial, com a perseguição antisemita e o Holocausto, e a ascensão de regimes totalitários, como o fascismo, não só na Europa, mas também na América Latina – onde vivemos diversos golpes militares que instauraram ditaduras – fizeram com que milhares de pessoas fossem banidas de viverem em suas terras natais e tivessem que procurar asilo em outros países ou continentes. Dessa forma, juntamente com a literatura de testemunho, que surge como um novo gênero literário produzido por quem viveu, principalmente, a experiência dos campos de concentração nazistas – da qual uma das obras mais conhecidas é *É isto um homem?* (1988), de Primo Levi –, são escritas também diversas obras por quem viveu a experiência do exílio.

Lemos e conhecemos obras de escritores europeus que vieram para as Américas – como o espanhol Max Aub e a alemã Anna Seghers, que viveram e produziram suas grandes obras no México – e vice-versa. Aqui, interessa-nos mais pensar esse caso: escritores latino-americanos que deixaram seus países e foram, sobretudo, à Europa, buscar uma nova vida política, profissional e literária. Entre eles, temos nomes do grande *boom* latino-americano, nas décadas de 1960 e 1970: o argentino Julio Cortázar e o peruano Vargas Llosa, que, com os renomados *Rayuela* (1963) e *La ciudad y los perros* (1963), respectivamente, têm como traço comum, além do renome e da origem latino-americana, o autoexílio. A questão que surge, então, é: o que a obra de escritores tão diversos, inclusive culturalmente, tem em comum? Ou melhor: o que o fio condutor, nesse caso, o exílio, que atravessa essa constelação de obras (para usar novamente um termo benjaminiano), nos revela?

² A questão de Ovídio é colocada por Zapatero, em sua tese de doutorado *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista*, quando faz uma leitura histórica desse *topos* literário: “En la época de esplendor cultural del Imperio, denominada por los romanistas Era Clásica – del siglo I a. C. al año 14 d. C.–, el exilio se convirtió en tema literario, al tiempo que se hizo patente su condicionamiento sobre la obra de los autores que lo sufren. Ovidio, en el año 8 de la era actual, fue confinado de por vida en el Este europeo [...] Esta traumática experiencia marcaría su existencia y su producción artística, convirtiéndose así en el prototipo de autor exiliado.” (ZAPATERO, *El compromiso de la memoria*, 2009, p. 199-200).

Em primeiro lugar, é preciso reforçar que o exílio perpassa as ideias de trânsito, desterro, deslocamento permanente, como bem desenvolve o filósofo francês Jean-Luc Nancy, em seu texto “La existencia exilada”:

La cuestión del exilio es pues la cuestión de esa partida, de ese movimiento como movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca. [...] Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general.³

O *estar fora de surge*, pois, como uma questão nas produções literárias, não só como temática, por exemplo, em romances, mas também como um relâmpago de outras questões que passam pela experiência moderna do exílio, como a melancolia, a ausência, a perda. Partindo dessa bibliografia e dessa tradição latino-americana, perguntamos por que, então, Alejandra Pizarnik não é lida pela chave do exílio pela crítica literária.⁴ Procuramos, nesse sentido, perceber como essa fratura incurável⁵ passa também pela poética da poeta argentina, como sendo um caso específico: a fratura aparece mesmo quando está em sua terra natal. Leremos, aqui, dessa forma, a poesia de Pizarnik, percebendo como ela é atravessada tanto por um exílio do corpo – aquele que está desterritorializado, fora de seu lugar – quanto por um exílio da linguagem – como essas questões da desterritorialização refletem, também, em uma falência da linguagem e da língua.

³ NANCY, La existencia exilada, 2001, p. 1.

⁴ Existem trabalhos de especialistas na poética de Pizarnik, como os de Julieta Lerman e Tamara Kammeszain, que abordam a questão do exílio em seus escritos, tanto poéticos quanto diarísticos. Entretanto, se pensarmos na crítica que abrange a questão do exílio na literatura latino-americana, a obra da escritora argentina não é contemplada.

⁵ Termo retirado do texto “Reflexões sobre o exílio”, de Edward Said: “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2000, p. 33).

Alguien entra en el silencio y me abandona: o exílio do corpo

Alejandra Pizarnik, que publicou em vida oito livros de poesia – entre 1955, data de sua estreia, com *La tierra más ajena*, até 1971, com *El infierno musical* – teve sua vida e sua obra interrompidas por sua morte precoce aos 36 anos, causada pela ingestão letal de soníferos. É crescente o interesse pela vida privada, pela biografia da poeta, por parte da academia – por meio de desenvolvimento de estudos de crítica autobiográfica ou de uma poética do suicídio – e também dos leitores – que, em geral, sentem-se interessados e curiosos por autoras suicidas, como Virginia Woolf e Sylvia Plath. Se a crítica autobiográfica, como propõe Eneida Souza,⁶ possibilita a expansão das possibilidades de leitura e de análise ao aproximar obra e autor, torna-se interessante, portanto, entender como aspectos autobiográficos de Pizarnik – mulher, judia, filha de imigrantes russos – contribuem não só para uma leitura crítica da obra, mas também para se pensar em como sua poética é atravessada pela questão do exílio.

Para um estudo a partir da crítica autobiográfica, que inclui não só a produção ficcional e poética, mas também a produção documental – que vai desde a obra crítica até compilações de correspondências – a leitura atenta do diário do escritor torna-se fundamental. Tal gênero – o diário de escritor – está sendo lido, cada vez mais, como objeto de pesquisa na crítica literária; consequência do desenvolvimento dos Estudos Culturais e também da crítica autobiográfica. Como desenvolve Myriam Ávila, em *Diário de escritores*:

A historicidade do diário de escritor, seu desenvolvimento como gênero paralelamente ao desenvolvimento do campo literário, sua impossibilidade sem o estabelecimento do escritor como personagem social, tudo isso justifica a atenção que esse tipo de texto – mais: esse tipo de livro – vem atraindo na teoria da literatura e na historiografia. Além de seus protocolos de escrita e publicação, sua importância como depoimento sobre a circulação social do escritor, as alianças, as disputas, os avanços e perdas no

⁶ SOUZA, Notas sobre a crítica autobiográfica, 2002.

interior do mundo literário fazem do diário do escritor um objeto fascinante para o estudioso.⁷

O diário, nesse sentido, não deve ser lido como uma busca por correspondências biográficas na obra literária, mas sim como um paratexto, um complemento da obra, uma vez que amplia a visão do crítico ao colocar em cena o escritor como personagem social, e os bastidores do processo de escrita, aos quais só é possível ter acesso pela leitura das páginas do diário, como o de Alejandra Pizarnik.

Editados a cargo de Ana Becciu, os *Diários*, de Alejandra, foram publicados a pedido da própria poeta, que desejava que seus escritos pessoais e diarísticos fossem organizados e publicados como um diário de escritora. Como explica Becciu,⁸ a quem foi confessado o pedido, diferentemente da maioria dos diários de escritores publicados, como os de Franz Kafka ou de Virginia Woolf, os diários de Pizarnik foram planejados e estruturados por ela mesma, que realizou no material que tinha escrito a tarefa do editor: selecionou fragmentos, reescreveu trechos, trocou nomes pessoais pelas iniciais. Há, nesse caso, tempo e trabalho dedicados aos diários, assim como à escrita de textos poéticos ou em prosa, o que evidencia o lugar do diário de escritor – no caso, escritora – como uma extensão da obra literária. Pensando que “Alejandra Pizarnik es, en este sentido, la primera escritora latinoamericana que escribe un diario concebíendole como parte de su proyecto de obra literaria”,⁹ pode-se encontrar nas páginas desse diário, sobretudo, reflexões sobre o processo e a escrita desse projeto literário.

Se o diário é o gênero em que a relação entre quem escreve e o que é escrito – ou, no caso do diário de escritor, entre autor e obra – é intrínseca (por ser uma escrita íntima, confessional, em que o único interlocutor, na maioria dos casos, é o próprio diário), nas páginas dos *Diários* de Pizarnik – mesmo sendo eles escritos como uma obra a ser publicada – são colocadas à luz certas questões de ordem biográfica que fazem parte da construção de sua obra poética. Ou melhor, ao contrário da maioria dos diários, marcados pela escrita do dia a dia, por um relato de

⁷ AVILA, *Diários de escritores*, 2016, p. 32.

⁸ BECCIU, *Introducción*, 2016.

⁹ BECCIU, *Introducción*, 2016, p. 10.

vida, a escrita diarística de Pizarnik está, na verdade, intimamente ligada a uma reflexão, ao pensamento acerca da obra já escrita – ou ainda por vir – e os processos, as práticas, as tentativas, os desejos e as angústias da tarefa de poeta. Das angústias e problemáticas mais recorrentes nos *Diários* – e também na obra poética – que têm origem na sua biografia são: a imigração e o exílio.

Filha de imigrantes de Rovne (território pertencente à Rússia e à Polônia no início do século XX – hoje a atual Eslováquia), Pizarnik nasce, em 1936, dois anos após a chegada de seus pais a Buenos Aires, onde se instalaram em Avellaneda. A poeta é criada, educada e alfabetizada no limiar entre a língua materna dos pais judeus – o russo e o ídiche – e a língua do país onde nascera: o castelhano. Isto é, a relação que Alejandra cria com a linguagem é conflituosa, incômoda, marcada pela própria desidentificação com o espanhol. Essa temática se desenvolve nas páginas dos *Diários*, como neste trecho de 27 de setembro de 1961:

Revisé viejas páginas que me habían parecido muy bellas cuando las escribí. Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas lo que me falta sino técnica. Hablo de moverse libremente dentro del lenguaje. Pero si corrigiera reiteradamente las páginas que releí tal vez se vuelvan tersas, hermosas. Odio corregir. Quisiera dar en el momento con la expresión adecuada. Y además, me molesta mi ignorancia.¹⁰

Pizarnik estabelece uma relação de estranhamento¹¹ com o espanhol, uma vez que se sente estrangeira dentro da própria língua, por não a dominar e, portanto, não conseguir escrever da maneira que desejava. Uma vez que a relação com o espanhol é marcada pela frustração, o processo de escrita – como descrito no trecho citado – é angustiante por não ter a técnica esperada pela autora, tendo que passar, então, por correções; a angústia de uma poeta que não domina a própria língua: “Lo malo es que escribo poemas”.¹² A poesia de Alejandra Pizarnik, nesse sentido, é marcada pela desterritorialização, como propõe Julieta Lerman:

¹⁰ PIZARNIK, *Diários*, 2016, p. 275.

¹¹ É importante frisar as várias possibilidades de tradução do termo alemão *unheimlich* – o estranho, o infamiliar, o estrangeiro, o inquietante – e como todas se aplicam à poética de Pizarnik.

¹² PIZARNIK, *Diários*, 2016, p. 275.

Podríamos decir que Pizarnik también se encuentra desterritorializada en el sentido de que ni el español le pertenece totalmente, porque no es su lengua materna; y el ídish y el ruso tampoco, porque solamente los habla dentro de su círculo familiar. El desconocimiento del español, la falta de dominio de la lengua, la obsesión por estudiar gramática, son conflictos que aparecen a menudo a lo largo de todos los años que llevó sus Diarios.¹³

Outra questão que surge, então, decorrente da desterritorialização da língua, ao não a identificar como língua materna, é o próprio exílio. Assim como os pais, Alejandra, pela falta do sentimento de pertencimento, sente-se exilada, como uma imigrante, no país em que nasce, sem conhecer e, por isso, estar sempre em busca de sua origem. Assim escreve, em 05 de julho de 1954, quando ainda seu primeiro livro *La tierra más ajena* (1955) – cujo próprio título faz referência a essa terra estrangeira, a qual não se pertence – não havia sido publicado, mas que questões referentes à sua escrita poética já eram colocadas:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen.¹⁴

Se exílio vem do latim *exilium*, que significa banimento, ou melhor, um estar à parte da terra natal, Pizarnik, uma vez que não se identifica com o idioma, também não se identifica com o próprio país, a Argentina, sua cultura e até mesmo a sua literatura,¹⁵ mas sim, em partes, com a cultura de seus pais – “Soy judía. De esto se trata. Hace mucho que se trata solamente de esto. No soy argentina”.¹⁶ Uma vez que não se sente argentina – “No soy argentina” – e tampouco quer escrever um livro

¹³ LERMAN, *La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik: notas sobre los Diarios*, 2014, p. 60-61.

¹⁴ PIZARNIK, *Diarios*, 2016, p. 30.

¹⁵ “Es extraño: en español no existe nadie que me pueda servir de modelo. El mismo Octavio es demasiado inflexible, demasiado acerado, o simplemente, demasiado viril. En cuanto a Julio, no comparto su desenfado en los escritos en los que emplea el lenguaje oral. Borges me gusta pero no deseo ser uno de los tantos epigonos de él. Rulfo me encanta, por momentos, pero su ritmo es único, y además es sumamente musical. Yo no deseo escribir un libro argentino sino un pequeño librito parecido a Aurelia, de Nerval.” (PIZARNIK, *Diarios*, 2016, p. 412).

¹⁶ PIZARNIK, *Diarios*, 2016, p. 434.

argentino – “Yo no deseo escribir un libro argentino”¹⁷ – Pizarnik torna-se estrangeira e, até mesmo exilada, dentro da própria história da literatura argentina e sua tradição.

O exílio, que aqui chamamos de exílio do corpo, vem como uma herança – “Padre, padre querido, no quiero morir en este país que – ahora lo sé – odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio.”¹⁸ –, o exílio é herdado de pai para filha que precisa testemunhar a estrangeiridade do pai¹⁹ – “Um imigrante e um filho de imigrante se pensam em termos linguísticos, *são* sua língua”.²⁰ É como se o sangue judeu predestinasse Pizarnik a estar sempre nessa condição de desterritório:

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele.²¹

Mesmo quando escolhe se autoexilar em Paris, durante quatro anos, entre 1960 e 1964 – período, que não podemos esquecer, de grande amadurecimento da escrita, quando escreve seus dois livros mais célebres *Árbol de Diana* e *Los trabajos y las noches* – o exílio da Argentina, o *exílio natural*, é ainda menos doloroso que o sentimento de despertencimento a sua própria terra natal. Nesse sentido, essas questões, que envolvem o desterro – o exílio do corpo – são dados incontornáveis na poética pizarnikiana.

En el silencio fantasma de las palabras: o exílio da linguagem

A desterritorialização da linguagem – que envolve a desidentificação com a língua, sobretudo, e a própria cultura em que se insere – revela não só o lugar de Pizarnik na poesia argentina e sua tradição, mas também um

¹⁷ PIZARNIK, *Diarios*, 2016, p. 412.

¹⁸ PIZARNIK, *Diarios*, 2016, p. 431.

¹⁹ Essa questão é desenvolvida no ensaio “Testemunhar sem língua (Alejandra Pizarnik)”, da crítica argentina Tamara Kamenszain.

²⁰ MOLLOY, *Viver entre línguas*, 2018, p. 8.

²¹ PIZARNIK, *Diarios*, 2016, p. 397-398.

método de composição poética muito específico de Alejandra, que vem como uma resposta a esse lugar de exílio em que ela se encontra. Ao não se enxergar como uma escritora argentina, que escreve livros argentinos e faz parte, portanto, da construção de uma história da literatura nacional, Pizarnik constrói um diferente caminho dentro da tradição, divergindo-se das demais produções literárias que se identificam com questões nacionais e buscam, de certa forma, uma aproximação entre literatura e história.

Há, na história da literatura argentina, uma tradição de literatura de esquerda, com teor social e, até mesmo, de protesto, que procura, sobretudo a partir da década de 1960, elaborar o trauma dos períodos ditatoriais vividos. Ou ainda, a persistência de uma poética do proletariado, que tem como imagem recorrente, como na poesia de Raúl González Tuñón e Leónidas Lamborghini, o obreiro, o trabalhador, uma herança do populismo nas manifestações artísticas e poéticas, que surge com o peronismo.²² Ao contrário dessa tradição, a poesia de Pizarnik aponta para outro caminho: é considerada obscura, sem referências ancoradas no cotidiano, em acontecimentos históricos, em espaços identificáveis. Enquanto a tradição vigente evidenciava o vínculo entre poesia e política, a poética pizarnikiana é marcada pelo hermetismo da linguagem, a mística e o mistério, presença de temas nobres na literatura e na cultura ocidental – infância, morte, noite.

O exílio de Pizarnik dentro da própria história da literatura argentina é, também, uma consequência da desterritorialização – já expressa nos *Diários* – que se torna uma questão latente em sua poética. Ao crescer, em um ambiente familiar, em conflito com a língua²³ do país em que nasce (o espanhol) e a língua materna dos pais (o russo e o iídiche) a possibilidade que resta, portanto, a Pizarnik, é criar uma nova relação com a linguagem e com a língua, a qual não está ancorada em questões sociais ou políticas – como mostra a tradição da poesia argentina escrita

²² Questão desenvolvida no livro *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002* (2004), de Miguel Dalmaroni.

²³ Esse conflito de viver entre línguas é desenvolvido por Sylvia Molloy: “Sempre escrevemos a partir de uma ausência: a escolha de um idioma automaticamente significa o fastasmamento de outro, mas nunca sua desapareição” (MOLLOY, *Viver entre línguas*, 2018, p. 19).

na década de 1960 – mas sim em uma poética marcada pela negatividade, pelo silêncio, pela ausência. Há, nesse sentido, na poética pizarnikiana, uma reflexão acerca da linguagem e suas limitações, a consciência do seu fracasso, por meio de uma reflexão metalinguística, como no poema “En esta noche, en este mundo”:

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?
[...]²⁴

Se as palavras “*no hacen el amor*”, mas sim “*hacen la ausencia*”, a poética de Pizarnik é atravessada pelo silêncio, que, para além de um tema recorrente em seus versos, é também um recurso poético, um método de escrita. É, a partir dele, que se constrói essa poética, marcada pela brevidade e concisão: poemas curtos, versos breves, visto que é a solução que resta diante da impossibilidade de dizer – “*el silencio se convierte en la*

²⁴ PIZARNIK, *Poesía completa*, 2016, p. 398.

única y seductora alternativa para Alejandra Pizarnik, sola e inerme frente al ardid cerimonioso de las palabras".²⁵ Tal recurso é levado ao extremo em *Árbol de Diana* (1962), obra que marca a maturidade poética da autora, composta por 38 poemas, sem títulos, numerados, em sua grande maioria de dois ou três versos: são "haikais del insomnio",²⁶ o silêncio – a ausência de ruídos, de palavras – também se imprime no vazio da página em branco. A brevidade e a concisão, como no poema:

18.
como un poema enterado
del silencio de las cosas
hablas para no verme ²⁷

anunciam o caminho que a poética de Pizarnik seguiria: uma poética marcada pela ausência; ou ainda, uma poética marcada pelo silêncio²⁸ – como escrito nos *Diários*, no dia 8 de fevereiro de 1959: "Una poesía que diga lo indecible – un silencio – Una página en blanco".²⁹

O silêncio, assim como a noite, a morte, a infância, são imagens recorrentes na poética pizarnikiana, que se repetem ao longo da sua obra, em uma espécie de combinatória, construindo o que seria um projeto poético, marcado pela depuração da linguagem. Existe uma busca por uma poesia pura, límpida e precisa, que se estende, como propõe Cesar Aira,³⁰ à seleção de um número limitado de palavras – que fazem parte de um imaginário de temas nobres da tradição da literatura e da cultura ocidental – para compor essa poética, como neste poema série *Los pequeños cantos*, publicado na revista peruana *Árbol de Fuego*, em 1971:

25 LASARTE, Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik, 1983, p. 867.

26 Termo retirado do texto "Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana", de Enrique Molina, publicado, em 1984, na revista *Cuadernos*.

27 PIZARNIK, *Poesía completa*, 2016, p. 120.

28 A crítica argentina Carolina Depetris, no livro *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004), dedica um capítulo a desenvolver o que seria uma poética do silêncio na obra de Pizarnik: "Una poética del silencio, entonces, refiere tanto la fatalidad de tener que decir el silencio desde la palabra como la convicción de que la imposibilidad que encierra este intento es la esencia misma de la poesía" (DEPETRIS, *Aporética de la muerte*, 2004, p. 67).

29 PIZARNIK, *Diários*, 2016, p. 140.

30 AIRA, *Alejandra Pizarnik*, 2004.

sólo palabras
las de infancia
las de la muerte
las de la noche de los cuerpos³¹

Esse jogo com as palavras, entretanto, aponta para um caminho perigoso, arriscado: "En la práctica, le impuso una limitación de temas y palabras, con los que no le quedó más que realizar una combinatoria, siempre en peligro de agotarse".³² Esse perigo iminente do esgotamento, de uma poesia que está sempre "à beira do silêncio",³³ apontando sempre para o fim, para a morte, para a ausência, revela – e retoma a questão do exílio e dos seus consequentes conflitos expressos nos *Diários* – a falibilidade da linguagem, que é, ao mesmo tempo, frágil e ardilosa.

Nesse sentido, pensando na relação que Nancy propõe entre exílio e existência – "un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio"³⁴ – a existência de Alejandra Pizarnik é, inevitavelmente, o exílio, como percebemos nas anotações dos *Diários*. Todas as questões autobiográficas que envolvem o desterro, o não pertencimento, a ausência de uma pátria (o exílio do corpo) refletem não só em sua relação com a linguagem e com a língua (o viver entre línguas) mas também em sua obra poética ("*mi exilio del lenguaje*")³⁵ construída como um testemunho do exílio de sua família e, por herança, também seu. "*Días en que una palabra lejana se apodera de mí*" é, portanto, através dessa palavra estranha, estrangeira, distante, que a poética pizarnikiana, densa, desterritorializada e silenciosa é construída.

Referências

AIRA, Cesar. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

AVILA, Myriam. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: ABRE, 2016.

BECCIU, Ana. Introducción. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Buenos Aires: Lumen, 2016.

³¹ PIZARNIK, *Poesía completa*, 2016, p. 380.

³² AIRA, *Alejandra Pizarnik*, 2004, p. 32.

³³ Termo retirado do texto "Más allá del surrealismo", de Lasarte: "Una poética del silencio, entonces, refiere tanto la fatalidad de tener que decir el silencio desde la palabra como la convicción de que la imposibilidad que encierra este intento es la esencia misma de la poesía."

³⁴ NANCY, *La existencia exilada*, 2001, p. 2.

³⁵ PIZARNIK, *Diarios*, 2016, p. 331.

- BOLAÑO, Roberto. Literatura e Exílio. *Cadernos de Leitura*. v. 22. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2015.
- DALMARONI, Miguel. *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina, 2004.
- DEPETRIS, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM, 2004.
- KAMENSZAIN, Tamara. Testemunhar sem língua (o caso Alejandra Pizarnik). *Fala, poesia*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- LASARTE, Francisco. Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik. *Revista Iberoamericana*. Madrid, v. XLIX, n. 125, p. 867-877, out./dez., 1983.
- LERMAN, Julieta. La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik: notas sobre los Diarios. *Zama*, 2014.
- MOLINA, Enrique. Alejandra Pizarnik: Arból de Diana. *Cuadernos*. Paris, n. 90, p. 89-90, nov., 1984.
- MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. *Revista de Estudios Sociales*. n. 08, p. 116-118, 2001. Disponível em: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>. Acesso em: 20 set. 2020.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diários*. Buenos Aires: Lumen, 2016a.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2016b.
- PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2003.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica autobiográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ZAPATERO, J. S. *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista*. Max aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Filologia, Universidade de Salamanca. Salamanca, 2015.

Sonhos por vir: A solidão nos exílios de Herbert Daniel

Evandro Figueiredo Candido

Introdução

“De repente, naqueles dias, todo mundo deu de sobreviver. Maneira de resistir, não mais”.¹ Assim se inicia o primeiro capítulo de *Passagem para o próximo sonho: um possível romance autocrítico*, de Herbert Daniel. “Aqueles dias” dizem respeito ao final dos anos 1960 no Brasil, tempos de agravamento do regime militar estabelecido em 1964, quando as Forças Armadas derrubaram o então presidente João Goulart sob acusação de corrupção, radicalismo, incompetência, bem como de estar influenciado por comunistas. O regime autoritário então instaurado duraria duas décadas.

O então estudante de Medicina da UFMG, Herbert Daniel, não seria indiferente aos governos marcados por autoritarismo e cerceamento dos direitos democráticos. “O golpe civil-militar foi um acontecimento que mudaria a vida de Herbert e teria implicações descomuns para todos os brasileiros”.² A narrativa do militante, muito mais do que uma perspectiva individual, representa também as várias angústias de grupos que viam no movimento que empreendiam o caminho para a salvação do país.

Este artigo tem como objetivo observar, a partir de *Passagem para o próximo sonho*, os vários exílios vivenciados por Herbert Daniel, bem como a experiência da solidão. Notaremos ainda a maneira como tais experiências moldam a narrativa de *Passagem*. Ficará evidente que a

¹ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 15.

² GREEN, *Revolucionário e Gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel. Pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão*, 2018, p. 42.

noção de exílio desenvolvida ao longo do livro vai além do simples ato de deixar o país. Diz respeito a vivências cotidianas, abrangendo desde a homossexualidade reprimida, passando pela condição de clandestinidade e anonimato dos envolvidos na militância política até a necessidade de fugir do território nacional.

Herbert Daniel foi exilado em Paris, chegando lá em 1974, depois de breve estada em Lisboa. Seu exílio duraria até 1982, sendo o jovem o último a retornar de um longo período de afastamento. Isso porque os crimes a ele imputados envolviam ações com vítimas fatais. Em 1972, ele fora condenado a longa pena de prisão por participação em sequestros de embaixadores.³ Retornar ao Brasil antes que esses crimes prescrevessem implicaria em prisão. Ele acaba sendo conhecido como o “último exilado” do Brasil. Em 9 de outubro de 1981, Daniel desembarca no Rio de Janeiro, já que sua pena tinha prescrito. No ano seguinte, se dá a publicação de *Passagem para o próximo sonho*, por ele aguardada com ansiedade. O livro, no entanto, não chamaria atenção, posto que não passa da primeira edição. Posteriormente, Herbert Daniel publicaria *Meu corpo daria um romance*, no qual retoma questões referentes à sexualidade e à experiência de exilado.

Apesar de seu posterior reconhecimento global por seu combate à discriminação de pessoas portadoras do vírus HIV e de seu ativismo em defesa dos direitos de homossexuais e mulheres, bem como de indígenas, negros e do meio ambiente, sua figura vem sendo esquecida. Na biografia sobre Herbert Daniel, *Revolucionário e Gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel*, o historiador James Green, em entrevista com a mãe de Herbert, dona Geni, chama atenção para o incentivo da mesma para a escrita do livro. Com olhos de profunda saudade, diz: “escreva o livro [...] as pessoas se esqueceram dele. Ele precisa ser lembrado”.⁴

Embora tenha ocorrido em praticamente todas as épocas, desde as narrativas bíblicas até os dias de hoje, também a Era Moderna é marcada pelo grande número de exilados. É a era do refugiado, da pessoa deslocada, devido aos regimes totalitários com pretensões quase religiosas.

³ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 246.

⁴ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 21.

São essas algumas reflexões de Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*.⁵ A seu ver, a experiência de afastamento da terra natal é algo terrível de se experimentar. É uma *tristeza essencial* insuperável, uma dor, verdadeira mutilação da separação. Chama atenção na Era Moderna a quantidade de pessoas exiladas, a grande quantidade de vidas mutiladas, de experiências de separação. Acima de tudo, Said chama atenção para o exílio enquanto “solidão vivida fora do grupo”, uma “privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal”.⁶

O tom melancólico do texto de Said nos traz ideias, como solidão, mutilação, tristeza e dor. Em outros momentos, aponta para o exílio como experiência contrapontística, na medida em que, estando em outro lugar, o sujeito é capaz de lançar um novo olhar tanto para a nova terra em que se encontra, quanto para o seu país de origem. Isso permite a contraposição de vozes, a pluralidade na visão, capaz de reduzir julgamentos ortodoxos. Embora haja algo de positivo nesse aspecto, há também limitações, uma vez que o lugar no qual se está é reduzido ao lugar de origem.

Said discorre sobre um exílio que representa afastamento da terra natal. Quando consideramos a experiência de Herbert Daniel, encontramos um exílio que vai além do deslocamento entre países. Embora culmine com sua estada em Paris e o sofrimento da volta adiada, o exílio de nosso autor é, na verdade, *exílios*, que vão desde a sua sexualidade, passando pelo estado de clandestinidade na militância, até sua presença em outro lugar. Este artigo traz essas diversas dimensões, dando ênfase à solidão e como essa situação repercute na narrativa de *Passagem*.

Herbert Daniel não fez parte da anistia “ampla e irrestrita” do final dos anos 1970. Eurídice Figueiredo, em *A Literatura como arquivo da ditadura brasileira*, aponta que o não cultivo da memória política no Brasil se dá porque essa mesma anistia representou amnésia. Se, por um lado, garantiu-se o perdão político aos opositores do regime, por outro, ficaram também livres seus algozes. Nesse sentido, o país se recusa a enfrentar o seu passado, bem como a “rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção”.⁷

⁵ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003.

⁶ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 50.

⁷ FIGUEIREDO, *A Literatura como arquivo da ditadura brasileira*, 2017, p. 26.

Ao nosso ver, revisitar a narrativa de Herbert Daniel, trazer suas experiências e reflexões acerca de seus vários exílios nos permite esse enfrentamento com o passado, um gesto fundamental para transformar olhares. É mais que urgente observarmos vozes quase esquecidas, de forma a lançar luzes sobre o passado e, por meio delas, criar perspectivas acerca do presente. Este artigo se justifica na medida em que os vários exílios continuam como tônica do mundo, apresentando-se sob os mais diversos matizes. Para Edward Said, “a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados”.⁸ Com efeito, não temos a ambição de uma leitura ampla dessa história; no entanto, a leitura de um fragmento já nos abre espaço para possíveis reflexões.

Na primeira parte do artigo, nos voltamos para o sumário de *Passagem* por meio do qual já divisamos as várias dimensões da solidão, bem como a tônica da narrativa, marcada por jogos de linguagem. A segunda parte se atenta para a experiência de Herbert Daniel como clandestino na militância. A terceira parte se volta para a questão da homossexualidade do autor, elemento, naquele momento, incompatível com a revolução. Por fim, o quarto tópico se volta para a saída de Herbert Daniel do país, suas experiências em Portugal e Paris e, por fim, sua volta adiada.

Um sumário de solidões

Ao abrirmos *Passagem para o próximo sonho*, nos deparamos com um sumário surpreendente. Os capítulos se intitulam, respectivamente: “Pré-inscrição / Pr-escrito”, “SÓ”, “S.Ó.S”, “SOL”, “SOLO: respectivamente nas páginas possíveis” e “Contos possíveis nas páginas possível, nos intervalos do real”.⁹

O primeiro capítulo já aponta para o caráter de “prescrito” do autor, o que remete ao adiamento de seu retorno ao Brasil, pois foi obrigado a esperar a prescrição da pena a ele imputada, que se daria em 1981. Ao mesmo tempo, Herbert Daniel encontra, dentro do termo “prescrito”, a palavra “escrito”, propositadamente separada.

⁸ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 46.

⁹ DANIEL, *Passagem para o próximo Sonho*, 1982.

Em *Quand les images Prennent position* (Quando as imagens tomam posição), Georges Didi-Huberman¹⁰ destaca que a situação do exilado exige dele uma tomada de posição, o que se dá por meio da escrita. Além de “vida mutilada”, o exílio abre a possibilidade de uma “vida do pensamento”. Se o termo “prescrito” remete a um elemento desse retorno adiado, o ato de encontrar o *escrito* dentro do termo (separando-o do “pr”), de certa forma nos remete a essa tomada de posição. Além disso, o subtítulo do livro “possível romance autocrítico”, muito mais do que idealizações ou expressões piegas de sofrimento, deixa claro a postura do autor de embrenhar por essa “vida do pensamento” de que discorre Didi-Huberman.

O capítulo “SÓ” traz o contexto de clandestinidade de Herbert Daniel e a solidão que ela representa. “S.Ó.S” dá continuidade à situação de uma militância solitária, marcada por fugas e disputas dentro do próprio movimento, mas, ao mesmo tempo, aponta para um Herbert solitário devido a sua sexualidade, de um Daniel (nome que remete a Daniel Defoe e, conseqüentemente, a Robinson Crusóé) isolado numa ilha. “S.Ó.S” traz solidão, mas, ao mesmo tempo, sugere um pedido de socorro.

O capítulo “SOL” traz as vivências do autor em Paris, suas dificuldades com a língua francesa e seu trabalho como porteiro de uma sauna gay. “SOL” sugere ações ocorridas, em sua maioria, durante o dia. Ao mesmo tempo, deixa claro o caráter subterrâneo das relações homossexuais.

“SOLO” aponta para os últimos anos no exílio e o adiamento da volta. É nesse momento que Herbert Daniel fará um verdadeiro manifesto apontando o caráter excludente da suposta anistia. Conforme destaca James Green: “ele prontamente transformou sua situação pessoal em uma campanha política para mostrar como a exclusão de alguns revolucionários da Lei da Anistia era uma forma de retardar a consolidação da democracia brasileira”.¹¹ Nesse sentido, o regime político continuava, mesmo no exílio. Era um verdadeiro “solo” perpetrado pelo autor, o último dos exilados brasileiros.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position: l'oeil de l'histoire*, 2009, p. 12.

¹¹ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 246.

O que chama mais atenção no sumário, além, é claro, do jogo de palavras com termos que sugerem solidão, é o fato de os títulos dos capítulos não serem seguidos por paginação, conforme se espera de um sumário. Com efeito, haveria muito que pensar dessa organização. O que, no entanto, mais se coloca é o fato de a paginação de um sumário remeter-nos a um lugar no livro que lemos. O sumário é, acima de tudo, um mapa, um roteiro de localização. Quando um autor exilado, que deixa patente a dimensão da solidão, decide não inserir a paginação, de certa forma nos leva a inferir a ausência de um lugar, a falta de um roteiro preciso e com localização determinada. O próprio livro é concebido como um “possível romance”, o que não dá espaço para ideias fechadas.

Para Edward Said, muitos exilados têm necessidade de enxergarem a si mesmos como componentes de uma “ideologia triunfante”, importante para reagrupar uma história rompida. Apresentam ainda obstinação, exagero e “tintas carregadas”, no sentido de querer levar o mundo a aceitar sua visão (a do exilado). Assim, “compostura e serenidade são as últimas coisas associadas à obra dos exilados”.¹²

Essas “tintas carregadas” de que discorre Said não são observadas em Herbert Daniel, ou, pelo menos aparentemente, não é essa a pretensão do jovem. Isso fica claro no capítulo 4 de “SÓ”, em que ele manifesta a vontade de deixar transparecer autocríticas; sobretudo pretende “evitar escrever memórias artificiais, onde se prova, mesmo sem querer, que se tinha razão. Não quero ter razão. Quero conservar a lucidez”.¹³

Possibilidades, autocrítica, lucidez, tudo passa por essas “tintas” não muito carregadas do exilado Herbert Daniel, cujas vivências poderiam muito bem tê-las tornado mais que carregadas. Apresentam-se elas, no entanto, muito afiadas, desenhando uma narrativa complexa, cujos contornos trazem os próprios ecos da experiência de tantos exílios. Contornos que se observam antes mesmo do início dos capítulos, já no sumário, com sua organização incomum.

¹² SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 55.

¹³ DANIEL, *Passagem para o próximo Sonho*, 1982, p. 35.

Adiante nos atentaremos para o espaço da clandestinidade dos grupos militantes, apontando como dentro desses espaços (entre grupos tidos como porta-vozes da liberdade) pode Herbert Daniel encontrar seus exílios.

Subterrâneos da clandestinidade

Até 1965, Herbert Daniel era um jovem pacato que se preparava para o vestibular em Medicina da UFMG. Como graduando, traz à tona sua veia política, questionando o formato tecnicista do curso. Com o acirramento do regime militar, cai na clandestinidade, atuando em grupos como Polop e Colina. A vida de clandestino exigia cuidados, muita atenção e até mesmo certa medida de esperança. O *sonho* de um país transformado – posteriormente adiado – alimenta a busca de Herbert Daniel pela militância. Acreditava-se, sobretudo, no Marxismo, na luta revolucionária. Era de entendimento geral entre os militantes que o Brasil dos anos 1960 estaria preparado para a revolução socialista; tal entendimento era alimentado pelas greves dos trabalhadores. Movimentos pontuais em lugares diferentes seriam indicadores de uma preparação maior. Ao mesmo tempo, havia uma sensação crescente entre os militantes de que o regime se enfraquecia. A própria proclamação de leis pesadas poderia indicar um esforço desesperado.¹⁴

Aos poucos, porém, as organizações começam a ser desmanteladas. As notícias de torturas assustam, o medo prevalece. O risco de captura está sempre presente. Para driblar esse risco, a criatividade era necessária. Cada vez que alguém era preso, os demais militantes deviam abandonar o *aparelho* (nome dado aos apartamentos alugados) e procurar outro. Cada nova mudança demandava a invenção de novas narrativas, novas histórias de vida, como forma de ocultar as verdadeiras identidades. Em um de seus “contos possíveis”, falando do personagem Geraldo, descreve: “muitas vezes teve que decorar dados diferentes de si mesmo. Minha mãe chama Helena, meu pai Alberto, nasci em Santos, Juiz de Fora, Campos”.¹⁵ Isso compõe aquilo que Herbert Daniel constantemente chama de “dinâmica da sobrevivência”.

¹⁴ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 85.

¹⁵ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 74.

Tal dinâmica inventiva ressoa em *Passagem para o próximo sonho* no método de *estórias*: “por enquanto não escrevo História: meu método aqui são estórias”.¹⁶ Nota-se o uso do termo “História” com “H”, que denota algo oficial, com pretensões de “verdade”. Evidentemente, a escolha por uma dimensão ficcional está relacionada à não exposição de companheiros, de referenciais “reais” tão próximos. “Não me autorizo a expô-los”,¹⁷ assevera ele. Ao mesmo tempo, esse caráter inventivo da narrativa, patente pelo método de *estórias*, aponta para o caráter inventivo que constitui a própria *dinâmica da sobrevivência*.

É assim que o capítulo 2 de “SÓ” se apresenta como um âmbito de possibilidades: “vamos brincar de faz de conta: imaginemos a *possibilidade* da existência de um personagem-autor de um *romance imperfeito* – este –, com as características que invento abaixo”.¹⁸ Possibilidade, imperfeição, formas indistintas, porém, aos poucos inventadas, tal é a tônica desse momento de *Passagem* cujas “tintas” procuram ecoar a situação dos militantes em sua impossibilidade de exibir as respectivas identidades. Encurralados, constantemente em fuga, viam-se obrigados a adquirir novos nomes, a se colocarem na pele de personagens fictícios, com novas histórias sempre muito convincentes. É nesse momento que a esquerda se vê diante da impossibilidade de diálogo com a população. Prevalecia, dessa forma, o monólogo do poder.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman aponta para o erro de se conceber o fim do fascismo dos anos 1930 e 1940 com a execução de Mussolini. Retomando a leitura do cineasta Pasolini, o autor nota que toda a mensagem do poder totalitário prossegue com sua força, num monólogo que acende furiosos holofotes, a despeito dos vaga-lumes que, invisíveis, tentam sobreviver; vaga-lumes que são imagem para os grupos excluídos, a cultura popular, as minorias cujas vozes se veem cerceadas.¹⁹ Embora pensada para outro contexto, a imagem cabe para esta análise, na medida em que as vozes do regime ditatorial prevalecem por

¹⁶ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 27.

¹⁷ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 27.

¹⁸ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 22 (grifos nossos).

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 26.

meio dos shows televisivos. Silenciadas, as demais vozes encontram seu exílio e sua solidão.

Era assim que estavam sós e, ao mesmo tempo exilados. Herbert Daniel entende o momento como uma situação de intervalo e se indaga se não se trataria de uma *suspensão*. Prossegue questionando: “não seria melhor dizer claramente que neste intervalo está o verdadeiro início do exílio? Que aí, neste ‘isolamento’ político, nesta incapacidade de abrir um diálogo *atual*, a esquerda armada viveria o seu primeiro exílio”.²⁰

Há, no entanto, uma outra dimensão dessa falta de diálogo que vai além da relação entre a militância e a sociedade. Trata-se dos diálogos no interior da própria militância. Não havia, de fato, muito consenso quanto à preparação para o movimento, bem como quanto ao seu andamento. Formam-se verdadeiras *seitas* no interior da própria militância, não se constituindo num bloco coeso. “As disputas que surgiam, em torno de questões nem sempre muito claras, levavam frequentemente a soluções drásticas, como o *racha* [...] nenhuma organização conseguiu superar o espírito de seita”.²¹ Divisões inúmeras, solidões crescentes.

Nos tempos da Ribeira, lugar de treinamento para a guerrilha, Herbert Daniel, vivendo sua solidão acompanhada, passa a escrever. Há tempos, um hábito da clandestinidade. Carregava *Grande sertão: Veredas* na mochila. A leitura o emocionava, e ele passou a escrever cartas ao João “às vezes chamando-o pelo nome dos seus personagens”. Escrevia e queimava, imolava; e a carta se ia “na fumaça de uma fogueira que era a única luz com que contava”.²² Isso porque não queria comprometer ninguém. Esse método da escrita, esse ato de inventar personagens, de fazer florescer diálogos, tornou-se a tônica cotidiana do jovem militante. Aparecem em *Passagem* fábulas curtas, histórias possíveis, que dialogam com a situação de clandestinidade política.

Se havia muito que dizer (muito mais ainda que inventar), havia também muito que esconder. O tópico seguinte se atenta para a sexualidade, com a qual Herbert Daniel travará longos embates, bem como as incompatibilidades entre homossexualidade e revolução.

²⁰ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 22.

²¹ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 51-52.

²² DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 28.

Homossexualidade e revolução: duas peças que não se encaixam

O caráter crítico de *Passagem para o próximo sonho* se volta sobretudo para uma esquerda retrógrada quanto à homossexualidade e ao feminismo. James Green observa que, no fim dos anos 1970, Daniel anunciou publicamente sua orientação sexual.²³ Ao mesmo tempo, questionou a relutância da esquerda de falar sobre sexualidade e corpo.

Essa postura da esquerda de ignorar tais questões é também atestada por Susel Oliveira da Rosa em *Mulheres, Ditaduras e Memórias*. Analisando a trajetória de Nilce Cardoso no contexto de resistência ao regime brasileiro, Rosa se atenta para a perda da especificidade das mulheres, da identidade de seus corpos, obrigados a se adaptarem ao modelo masculino de militante. Os discursos da esquerda anulavam as diferenças, exaltavam o “camarada macho”, ao passo que colocavam as mulheres num lugar periférico. Nilce Cardoso se mostra indignada por estar em um partido tão somente por conta do marido; encontra-se sempre à sombra dele, é superprotegida, precisa se adequar a um modelo masculino. Era assim que a esquerda reproduzia discursos de direita, mais tarde adotados pela repressão.²⁴

Com Herbert Daniel não será diferente. Sua homossexualidade será cerceada por um movimento que tinha bem definido um padrão de militante. O próprio jovem, em meio à sua “opção revolucionária”, percebe uma demora em ser recrutado; questionava-se se ele seria de fato um bom candidato. Ao mesmo tempo, se perguntava: “às vezes, é que sou homossexual e eles não aceitam gente assim. Mas: não dou pinta, sou enrustido, será que desconfiam e...?”.²⁵

Havia, naquele momento, uma dupla preocupação: a de estar, ao mesmo tempo, de acordo com a teoria marxista e de não ser tachado pequeno-burguês, expressão esta que, segundo Herbert Daniel, foi o título provisório de um exílio. O sexo não representava uma preocupação política, sendo relegada ao plano individual, mera questão pessoal, pequeno-burguesa, em suma. Ângelo, grande amigo de Herbert,

²³ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 19.

²⁴ ROSA, *Mulheres, ditaduras e memórias*, 2013, p. 43.

²⁵ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 86.

chegaria a formular: “não sei como é que o materialismo histórico pode explicar a homossexualidade”.²⁶ Dessa forma, ser homossexual não se encaixava com a revolução; a primeira era um empecilho para a segunda, da mesma forma que ser mulher não condizia com o movimento revolucionário, pelo menos em termos de liderança.

Às portas do movimento, Herbert Daniel viu-se diante de uma escolha: ou vivia sua (homo)sexualidade ou entraria para a militância. Conclusão lógica: ele queria “fazer a revolução”, logo, deveria “esquecer” sua sexualidade.²⁷ Durante todos os anos de militância, sua homossexualidade não foi um problema para os colegas. O jovem calava; todos que desconfiavam, calavam (uma verdade clandestina).

“Ser bicha” constituía-se numa acusação. Nunca um problema para os outros, mas sempre um problema (secreto) para Herbert. Viviam num “comportamento purificado”, mantendo “o sexo na gaveta, o ardor em repouso, o desejo aos coices”.²⁸

A classe operária não deveria, em hipótese alguma, “ser bicha”; não sofreria “desvios sexuais”. Para Rosa, os sujeitos políticos da revolução eram construídos como um modelo universal do masculino militante.²⁹ Isso porque o masculino era considerado ideal para a guerra, viril e forte, capaz de grandes coisas. Assim, as mulheres ou se adequavam a esse modelo masculino, ou, mantendo sua identidade, se colocavam numa posição periférica, figura de apoio ao homem de luta, cuidando da casa e dos filhos, servindo de repouso para o marido guerrilheiro.

Se, por um lado, as mulheres deviam se enquadrar a um modelo masculino, por outro, a figura do homossexual deveria desaparecer. É esse o caminho seguido por Herbert Daniel e aqui se localiza outro exílio, dentre tantos outros. Estava, portanto, só, em meio a uma “classe higiênica”, deixando de lado suas “mediócras e disparatadas e pequenas e burguesas preocupações sexuais”. Para os que não acreditassem em tantos anos sem nenhuma relação homossexual, “tantos anos a seco”, responderia: “e para que é que serve a punheta? Ou vocês acham que

²⁶ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 97.

²⁷ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 96.

²⁸ DANIEL, *Passagem para o próximo Sonho*, 1982, p. 97.

²⁹ ROSA, *Mulheres, ditaduras e memórias*, 2013, p. 44.

só tem direito a ela a Madre Superiora e os adolescentes-que-irão-ficar-surdos?”.³⁰ Para o exílio da abstenção de relações sexuais, o gesto do prazer solitário.

Nesse sentido, o exílio não está tanto atrelado à localização geográfica, sendo, antes, “uma localização política e ideológica”.³¹ É a separação do movimento de que fazia parte, da família, de seu mundo, enfim. Em uma postura crítica, anos depois, haveria esse reconhecimento da parte do ex-estudante de Medicina, conforme atesta James Green: “Daniel reconheceu que, embora tivesse se exilado no exterior em 1974, dois anos antes já se considerava banido, no Brasil, pois estava separado da esquerda, da sua família e do trabalho político”.³²

Há de se destacar, no entanto, que esse reconhecimento não se dá no momento da militância, no contexto do treinamento na Ribeira. O ocultamento de sua homossexualidade, a abstenção de relações sexuais, não são lidas por ele, a princípio, como exílio. Trata-se de uma leitura posterior, uma visão retrospectiva que só é desenvolvida fora do Brasil:

Um dos meus exílios se passou no asilo, relativamente confortável, em Portugal, depois na França. Os outros exílios posso localizar menos precisamente – e o palco foi *também* o Brasil... e depois: a esquerda, a família, a militância, e assim por diante. Não há pior desterro do que aquele que se vive no meio duma gente que fala uma língua que parece ser a nossa.³³

James Green destaca que, embora Herbert Daniel insistisse no caráter positivo de sua experiência na guerrilha, é evidente que sua sexualidade reprimida o atormentava.³⁴ Essa reflexão acerca da repressão da própria sexualidade será melhor pensada na saída de Herbert Daniel do Brasil. O tópico seguinte se volta para esses novos cenários.

“Viagens fora da terra do Brasil”

Em 1974, Herbert Daniel deixa o Brasil. Dispunha de muitos motivos para tal, por conta das múltiplas acusações que sobre ele pesavam, bem como

³⁰ DANIEL, *Passagem para o próximo Sonho*, 1982, p. 97.

³¹ DANIEL, *Passagem para o próximo Sonho*, 1982, p. 34.

³² GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 191.

³³ DANIEL, *Passagem para o próximo Sonho*, 1982, p. 34-35.

³⁴ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 107.

o risco de pena de morte, sob o AI-14.³⁵ Além disso, cada vez mais presos políticos eram mortos. Cada vez mais, o cerco fechava, aumentando os riscos. Em meados de novembro, Herbert e Cláudio (seu companheiro) chegam a Paris. Tornam-se amigos de Maria Helena Tejo, que aderira à Var-Palmares no Rio Grande do Sul, em 1969. As dificuldades de se sustentarem imediatamente em Paris os levam a procurar Portugal, por conta da língua (nenhum deles falava francês).

Denise Rollemberg, em *Exílio: raízes e radares* (1999), observa que o exílio, embora represente a separação das raízes do indivíduo, a perda do contato, bem como a separação das representações familiares, pode significar, por outro lado, a saída do lugar comum. Em outras palavras, traz o entendimento de uma unidade da terra e dos homens, proporcionando uma ampliação do mundo. Essas raízes expostas, esse não pertencer exatamente a lugar nenhum, permite que se seja habitante da Terra. Ao mesmo tempo, é espaço de outras possibilidades e construções, outros entendimentos de mundo.³⁶

No caso de Herbert Daniel, embora a solidão esteja sempre presente, sua saída do país lhe proporcionou essas novas possibilidades. Refere-se ao *asilo* em Portugal e depois na França como “relativamente confortável”. Em cartas citadas por James Green, afirma estar “encontrando um caminho seguro”. Descreve-se como “mais velho” e “menos sonhador”, “um pouco mais irônico e desconfiado”.³⁷ Portugal torna-se um espaço de maior liberdade, no qual Herbert assume seu relacionamento com Cláudio. Longe dos cerceamentos da militância e da família, ganha ares novos, com perspectivas muito diferentes.

Entendemos que podemos localizar aqui a perspectiva contrapontística de que discorre Edward Said. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. Essa ruptura permite que sejam feitos contrapontos entre a terra natal e a pátria atual, agora conhecida. No fundo, uma visão original, para além dos preconceitos a qual se está preso quando se conhece apenas um lugar. Dessa forma:

³⁵ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 205.

³⁶ ROLLEMBERG, *Exílio: entre Raízes e Radares*, 1999, p. 34.

³⁷ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 211.

“essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que [...] é *contrapontística*”.³⁸

Em suas “viagens fora da terra do Brasil”, Herbert Daniel pode vivenciar novas possibilidades sem o medo da prisão; pode falar abertamente sobre sua sexualidade e sobre seu relacionamento com Cláudio. Pela primeira vez é livre para escolher seus amigos, sem se preocupar com os perigos relacionados às revelações íntimas. Embora tenha se arriscado muito pelos antigos camaradas da militância, deu-se conta, já fora do país, que pouco tinha em comum com eles. Notou ainda que a notícia de sua homossexualidade não foi recebida com facilidade na esquerda.³⁹

A nosso ver, parte de suas observações nos tempos de Portugal, ou mesmo as que escreveria em sua estada em Paris, estão atreladas a essa consciência de contraponto, esse olhar retrospectivo a partir de outro espaço, esse entendimento muito novo que a distância é capaz de suscitar. Há, por exemplo, a descoberta, em solo europeu, de novas ideias revolucionárias, como o feminismo. Se nos tempos da guerrilha entendia-se que a revolução resolveria o tratamento desigual com as mulheres, fora do Brasil ele passa a ter um entendimento mais amplo do que antes eram apenas visões cristalizadas a respeito dos papéis de gênero. Assim, os parâmetros tradicionais da ideologia marxista são expandidos na perspectiva da opressão da mulher. Isso lhe proporcionou “uma nova estrutura para compreender a política”.⁴⁰ O que antes era visto como inquietações pequeno-burguesas, agora passa a ser encarado como componente muito relevante da própria política.

No final de 1975, grupos conservadores voltam a tomar o poder em Portugal. Há uma preocupação de deixar esse país e entrar no “verdadeiro inverno”, espaço árido, de língua dificultosa, em que a terra natal parece ainda mais distante pela ausência do português. Inferem-se aqui experiências positivas no território português, apesar da sensação de desmoronamento, marcada pela retomada de antigos governos: “o duro seria a continuação daquilo que vocês começaram a ver no desmoronamento da festa, na substituição da flor viva pela glorificação do já antigo

³⁸ SAID, *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*, 2003, p. 59.

³⁹ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 215.

⁴⁰ GREEN, *Revolucionário e Gay*, 2018, p. 218.

cravo. De novo no Brasil, não, vocês decidiram”.⁴¹ Os jovens ficam assustados com uma invasão no apartamento. Na certeza de não voltar para o Brasil, resolvem partir para a França.

É na capital do país de Dumas que Herbert Daniel, trabalhando como porteiro numa sauna, dará início a *Passagem para o próximo sonho*. Surgem aí novas perspectivas, num olhar reflexivo que busca não apenas manter a lucidez, mas tecer outras histórias, num possível romance auto-crítico. A parte 2 de “SÓ”, quando Herbert Daniel propõe um brinquito de faz de conta, temos, conforme visto, a construção de um personagem (ele próprio). A apresentação é feita num formato de interrogatório, envolvendo: nome, idade, sexo, nacionalidade, naturalidade, filiação, cor, religião etc. Em cada tópico, traz comentários que dizem algo sobre o personagem:

Nome – vários. (Do batismo aos batismos de fogo) [...]
Idade – a dantesca, o meio (injusto) do caminho [...]
Sexo – masculino (sem nenhuma dúvida, nem vacilação. Embora entre os outros masculinos seja peculiar, minoritário: homossexual)
Nacionalidade – brasileiro. (Sem nenhuma dúvida, nem vacilação. Embora entre os outros brasileiros seja peculiar, minoritário: exilado).⁴²

E assim por diante. Esse formato sugere os procedimentos burocráticos com os quais se depara em sua chegada à França. Eram perguntas técnicas a serem respondidas, no entanto: “o importante não era nem que os dados fossem exatos, o importante é que fossem numerados, ordenados, convincentes, ficháveis”. Contava, assim, uma estória, “mais ou menos baseada na sua biografia”.⁴³

A vida em Paris é marcada por dificuldades com o francês (evidenciada, por exemplo no conto “sexto andar”), longos trabalhos como porteiro numa sauna para homossexuais, bem como pelo constante desejo de voltar ao Brasil, adiado no final daquela década – 1970. Suas impressões em seu trabalho deixam entrever o caráter subterrâneo das relações homossexuais. A sauna se torna um verdadeiro gueto. Era assim que os homossexuais existiam na clandestinidade, sendo que “a marginalidade

⁴¹ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 149.

⁴² DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 22-23.

⁴³ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 151-152.

era uma das condições do desejo”.⁴⁴ Mais uma vez, Herbert encontra-se só, vivenciando um exílio e escrevendo suas memórias.

Essa sensação de solidão será agravada na época da anistia. Sua impossibilidade de voltar ao Brasil fica mais evidente em “SOLO”, última parte de *Passagem para o próximo sonho*. Mas, muito mais do que essa democracia adiada, passa a ficar mais evidente o caráter secundário ao qual a temática da sexualidade é relegada. Interessado em promover uma discussão junto ao CBA (Comitê Brasil pela Anistia), Herbert encontra não apenas silenciamentos, como também ataques que associam a homossexualidade a doenças; vê, portanto, que pouco havia mudado desde os tempos da Ribeira. Prevalece, sobretudo, o silêncio que, nos dizeres de Herbert Daniel, é “a forma do discurso numa certa parcela da esquerda sobre a homossexualidade. É uma forma de exilar os homossexuais”.⁴⁵

Além dessa forma de censura, há também a autocensura, pois um homossexual calado se torna aceitável, exatamente o que ocorre com nosso autor em seus tempos de militância. Seu objetivo, ainda no exílio, não é o de impor um discurso homossexual à esquerda; seu foco é esse mudo discurso, gerador de novos desterrados. Ele conseguirá publicar seus textos apenas no *Lampião da Esquina*, jornal de ativismo homossexual.

A ideia de um militante forte e viril criada tanto pelo governo quanto pela esquerda não era confirmada pela figura baixinha e delicada de Herbert Daniel. Não irradiava virilidade, força física e bravura, conforme o estereótipo do militante. Se, conforme Susel Oliveira da Rosa, havia um modelo de militante, Herbert Daniel não correspondia a tais expectativas. Ao mesmo tempo, sua figura não ia ao encontro da representação tradicional e estigmatizada do homossexual. A figura de Herbert Daniel era, por si só, desconcertante, rompendo com estereótipos.

Marcado por longos exílios, tanto “fora da terra do Brasil” quanto dentro dela, Herbert retorna, por fim, publicando *Passagem*, em 1982. Enfrentaria um longo período de readaptação. Tempos depois, viria a luta contra o vírus HIV e o preconceito que recaía contra seus portadores.

⁴⁴ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 171.

⁴⁵ DANIEL, *Passagem para o próximo sonho*, 1982, p. 217.

Publicaria, por fim, outros romances e ensaios, agiria de forma ativa em favor das minorias, até seu falecimento, em 1992.

Considerações finais

Ao longo de sua vida, Herbert Daniel se revelou como uma figura complexa. Aparentemente pacato, vai participar de um movimento revolucionário que tinha plenas certezas de seu sucesso. Exilado, passará longo tempo refletindo e revendo posições, promovendo contrapontos entre o Brasil e o mais além dessas terras, entre seu presente de sonhos esvaziados e um passado em que tudo parecia possível.

Passagem para o próximo sonho não é um livro linear. A escrita condensa sua experiência nos mais diversos exílios, da militância à homossexualidade, na saída do país à sua volta dificultosa. A solidão é sempre uma constante, que pode ser observada desde o sumário até suas últimas páginas.

Concluído em maio de 1981, *Passagem* encerra com a esperança de dias em que a vida não se arrependa, verdadeiras brechas, através das quais se pode ainda sonhar. Não há um sonho no presente da escrita do texto; tudo, naquele momento, parece esvaziado, as solidões são muitas e amontoadas. Ele não pretende visitar cemitérios, posto que os mortos sempre o frequentaram. Não pretende falar da morte ao falar de pretéritos. Ao mesmo tempo, reconhece a importância desses pretéritos, narrar e narrar.

Ainda sem perspectivas de voltar, encerra indagando: “quem sabe poderemos encontrar nosso Brasil na curva do próximo sonho?”.⁴⁶ Sonhos, portanto, adiados, porém nunca abandonados.

Referências

DANIEL, Herbert. *Passagem para o próximo sonho*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position: l’oeil de l’histoire*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

⁴⁶ DANIEL, *Passagem para o próximo Sonho*, 1982, p. 243.

- FIGUEIREDO, Eurídice. *A Literatura como Arquivo da Ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- GREEN, James N. *Revolucionário e Gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel. Pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão*. Tradução de Marília Sette Câmara. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre Raízes e Radares*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias: não imagine que precise ser triste para ser militante*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2013.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Liberdade e Felicidade em *Los Eunucos Inmortales*: Reflexos do autoexílio na (re)construção da Pátria Literária

Lara Mucci Poenaru

*La patria que no está en ninguna parte
esa es mi verdadera patria.*

Oswaldo Reynoso

Introdução

O escritor Oswaldo Reynoso (1931-2016) é reconhecido pela crítica contemporânea como um dos narradores peruanos de maior relevância no país, consolidando-se como referente de uma prosa urbana inaugural marcada por uma vertente violentamente realista, na qual inovações nos planos formal e temático se engendram, produzindo um quadro irreverente e quase lúdico sobre a desigual experiência moderna em Lima. Em suas obras, destaca-se o desenvolvimento de uma narrativa que parte de uma percepção ultra-humanizadora das personagens, na qual se ampliam e se complexificam seus traços (a)morais, fugindo de um maniqueísmo redutor.

Todas as obras de Reynoso são situadas no contexto urbano, trazendo elementos que se chocam com a moral vigente e revelando uma opção por um olhar crítico sobre a modernidade latino-americana. Ao retratar a juventude seduzida pelas imagens da modernidade, símbolos do consumo desenfreado, que lhe são veiculadas pelas indústrias publicitária e cinematográfica, ou as relações hierárquicas (patrão-empregada, empresário-acompanhante) ditadas pela condição econômica, Reynoso representa, no escopo de uma metrópole cujo projeto modernizador mostra-se falido, a complexa personalidade humana, com múltiplas arestas que coexistem numa sociedade também tecida de fatalidade, solidão e injustiça. O significado de sua existência só pode ser compreendido a partir de situações limites, nas quais se rompem as barreiras do proibido. Motivadas por sua essência angustiada e contraditória, as personagens

expurgam a violência latente que as acompanha no cotidiano das grandes cidades, a partir de atos violentos bem sucedidos na abordagem da modernidade periférica do país, através da desconstrução que realiza da cidade de Lima. O espaço urbano é representado em sua complexidade econômica, social, histórica, deixando-se entrever, nas personagens, suas feições mais humanas.

Ricardo González Vigil, em sua antologia da narrativa peruana recente, ao analisar a produção de Oswaldo Reynoso, sustenta que o autor constrói ao longo de suas obras uma espécie de “religião erótica e estética”,¹ que busca sua dimensão divina a partir do gozo pleno da liberdade, alcançado através das experiências proibidas, via delito, delinquência e transgressão. Jorge Eslava, na mesma direção, destaca que as obras que combinam, no mesmo plano, sordidez e injustiça com desejo e felicidade oferecem um novo caminho para se (re)conhecer a experiência humana.² Como se pode observar, historicamente, a tragédia é invocada pelas artes como “ritualização sacrificial do belo, em nome de valores até então reprimidos”,³ e é através desse processo catártico de exploração de limites entre o sublime e o terrível que se encontra a produção literária de Oswaldo Reynoso.

Contudo, apesar do sedimentado prestígio que sua produção goza na atualidade, seu reconhecimento e o acesso às suas obras ainda são incipientes no contexto internacional. Exemplo disso é que, em busca recente em portais de vendas de livros internacionais, foram encontradas traduções de suas obras apenas para o italiano. E, no âmbito acadêmico, apenas uma tradução para o português do livro *El goce de la piel*, realizada em 2017 pelo pesquisador Douglas Henrique de Oliveira, através do grupo de pesquisa Literatura Andina e Cultura Peruana da Universidade Federal de Minas Gerais, ainda sem informações sobre sua publicação.

Uma das causas que justificariam esse fenômeno é a profunda mudança no horizonte de recepção de sua produção, que revisou seu

¹ VIGIL, *Años decisivos de la narrativa peruana*, 2008, p. 192.

² ESLAVA, *Oraciones del cuerpo*, 2005, p. 14.

³ DIAS; GLENADEL, *Valores do abjeto*, 2008, p. 9.

valor literário, especialmente nos fins dos anos 1990.⁴ O aparecimento de uma crítica menos conservadora, a formação de um público leitor especializado que revalida suas obras, o espaço dado pelas mídias para o renascimento do autor após seu autoexílio e o trabalho de mentor de novos escritores, que vieram a se tornar autores de prestígio na atualidade, são algumas das causas que impulsionam e validam a releitura das produções de Reynoso, no âmbito da crítica.

Sua primeira obra a ser publicada foi a coletânea de poesias *Luzbel* (1955). Seis anos depois, Reynoso lança o livro *Los inocentes*, que viria a se consolidar, muitas décadas depois, como seu *best seller*. Em 1965, Oswaldo Reynoso publica seu primeiro romance, *En octubre no hay milagros*. O romance, como explica Jorge Eslava,⁵ apresentava um quadro expressionista que exibía a deterioração moral da sociedade peruana, tendo como pano de fundo uma procissão religiosa tipicamente limenha, a procissão do Senhor dos Milagres.

A crítica respondeu, em sua maioria, de maneira dura àquele quadro da sociedade limenha. Reynoso, em entrevista, relembra as respostas violentas das instituições conservadoras: “quando publiquei *En octubre no hay milagros*, a coisa cresceu mais. Chegaram a queimar o livro na procissão. Inclusive enviaram um memorial ao Ministério de Educação, pedindo que anulasse meu título de docente”.⁶ A junção de elementos tão conflitantes resultou no período mais turbulento para a recepção de suas obras, que foram alvo de censura não oficial e ataques por parte de uma grande parcela de leitores, fixando-se o estigma de obra e autor pornográficos. O segundo romance de Reynoso, *El escarabajo y el hombre* (1970), é editado de forma quase clandestina, recebendo da crítica apenas uma breve nota em uma revista acadêmica.

Em 1965, em sua intervenção durante o Primeiro Encontro de Narradores Peruanos; evento organizado pela Casa de Cultura de Arequipa, do qual participaram: José María Arguedas, Ciro Alegría, Mario Vargas Llosa, dentre outros; Oswaldo Reynoso relata as diversas

⁴ Esta é a hipótese defendida na dissertação de mestrado. Conferir: POENARU, *Los Inocentes, de Oswaldo Reynoso: críticas e releituras de uma obra maldita*, 2014.

⁵ ESLAVA, *Oraciones del Cuerpo*, 2005, p. 16.

⁶ REYNOSO, Oswaldo Reynoso, declarado inocente, 2011, p. 39, tradução nossa.

perseguições sofridas naquele momento. Após ser reitor da Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta), Reynoso é demitido quando Manuel Odría assume o governo. Posteriormente contratado pelo Colégio Marista de San Isidro, também foi demitido após tentar organizar um sindicato de professores de colégios particulares. À época do Encontro, ainda contratado pela Universidad de Huamanga, afirma ser aquele um dos últimos redutos de liberdade que restam no país.⁷

Encontrando-se em um cenário político muito difícil, Reynoso viaja à China, em um período de autoexílio, em 1977, a convite do governo chinês, para trabalhar como corretor de estilo e retorna ao Peru apenas em 1989. Durante a temporada de doze anos no país comunista, que nesse intervalo passa por um processo de tentativa de reabertura política, muitas mudanças ocorrem em seu posicionamento crítico mantido até aquele momento, um reflexo do que aparecerá em suas obras posteriores.

Em 1993, seu terceiro romance é publicado, já em sua volta ao Peru. *En busca de Aladino* mescla a narrativa de Sherazade com a busca do protagonista. A exaltação do sexo é retomada na obra, porém o estigma pornográfico começa a ser desfeito, e sua leitura, reconstruída. Em 1995, Reynoso publica *Los eunucos inmortales*, romance testemunho em que seu alter ego, professor O, narra em primeira pessoa os acontecimentos imediatamente anteriores ao Massacre da Praça da Paz Celestial, testemunhado durante seu período de autoexílio. Posteriormente, publica *El goce de la piel* (2005), *Las tres estaciones* (2006), *En busca de la sonrisa encontrada* (2012), *El gallo gallina* (2014), *Arequipa lámpara incandescente* (2014), e, postumamente, *Capricho en azul* (2020).

Sua produção literária após o retorno ao Peru foi contemplada com o apreço dos novos críticos, que, através do processo de releitura de toda sua produção, reconhecem nela traços inaugurais, redefinindo seu lugar na história literária peruana.⁸ Ricardo Vigil, um dos críticos literários de maior renome no país, escreve uma resenha, em 2005, intitulada “*La moral de la piel*”, na qual analisa o caráter “pornográfico” da escrita de

7 CORNEJO POLAR, *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, 1986, p. 56.

8 Estes mesmos críticos, em 1994, já apontam para uma revisão do valor literário das obras de Reynoso, ao tecerem críticas muito positivas sobre a reedição de *En octubre no hay milagros* (Serie del río hablador – Lima: Peisa).

Reynoso. O crítico retoma a discussão dos anos 1960, que questionava a utilização excessiva de elementos relativos à sexualidade das personagens nas obras do autor, e ressignifica o signo do abjeto para denominá-lo, agora, como a “pura moral da pele”. Para ele, a proposta instaurada por Reynoso no âmbito da sexualidade das personagens é considerada uma sacralização do gozo terreno, na qual se entrelaçam a beleza do sexo e o culto à vocação artística.⁹ Aparece, assim, uma revisão crítica da importância da produção de Reynoso.

Um escritor comprometido

Oswaldo Reynoso nunca propôs descolar vida e obra, ou apagar os traços identitários de seu repertório literário. Por isso, é fundamental analisar como as dimensões política e literária se engendram em suas obras, para compreender a recepção de sua produção e os caminhos que levam ao seu autoexílio. Quando Reynoso escreve as epígrafes de seus livros, menciona em entrevistas suas influências, ou reforça suas convicções políticas, ele está construindo, de maneira consciente, a filiação de sua produção a uma literatura comprometida.

Em meados dos anos 1960, Reynoso lidera um grupo de novos escritores, críticos da arte dissociada de sua função social, que, amparados nas ideias de Sartre, Marx e Mao Tse-Tung, reivindicam uma literatura do compromisso. Para tanto, lançam uma revista com o mesmo nome do grupo, *Narración*, em cujo manifesto, postulam:

Nascemos em um dos países mais atrasados da Terra. Nossa vida constitui um milagre: temos mais de vinte anos. (No Peru mais de 50% perece de fome antes de cumprir os 20 anos). Formamos uma pequena exceção: temos formação universitária e isso é um privilégio no Peru, onde há cerca de 60% de analfabetos.¹⁰

Para o grupo, o trabalho do artista vincularia seu compromisso artístico com sua militância política e sua arte deveria estar a serviço do proletariado. Entre todos os aspectos teóricos relativos à produção literária, profundamente discutidos pelo grupo, há dois que se destacam; a

⁹ VIGIL, *Años decisivos de la narrativa peruana*, 2008, p. 191.

¹⁰ REYNOSO *et al apud* ESLAVA, *Oraciones del cuerpo*, 2005, p. 15.

função da literatura e o papel do escritor frente a sociedade. Sobre esses, pode-se afirmar que o fazer literário deveria ocorrer a partir da comunhão entre teoria e práxis, conforme afirma Reynoso, no Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, em 1965, ao lançar seu primeiro romance:

No que se refere à minha atitude como homem e como escritor, tenho que dizer que estou pela violência, não uma violência irracional, mas uma violência inteligente, organizada, para mudar o país. [...] No que se refere à minha criação literária, creio que ela é uma consequência direta de minha atitude vital, porque eu não posso explicar a um escritor comprometido com seu país que simplesmente tenha um compromisso teórico; creio que um escritor necessariamente deve ter uma militância política [...] no sentido de estar aderido teórica e praticamente a uma ideologia.¹¹

As afirmações contundentes de Reynoso a favor da luta armada; sua aproximação com o Abimael Guzmán, futuro líder do movimento revolucionário Sendero Luminoso, que, em 1965, era docente na mesma universidade onde Reynoso lecionava; sua temporada de três anos na Venezuela, naquele momento governada por um partido social democrata com tendências socialistas; e sua conhecida simpatia pela doutrina maoísta contribuem para que o escritor profile entre o rol de intelectuais considerados com potencial perfil terrorista aos olhos do governo peruano que passa a persegui-lo.¹² Todos esses eventos contribuem para que, em 1977, ele aceite o trabalho como corretor de estilo da agência de notícias Xinhua, empresa estatal do governo chinês, em um período de autoexílio que duraria 12 anos.

Durante esse período, Reynoso testemunha a insatisfação popular com o autoritarismo do governo chinês e a reivindicação pela abertura política do país, que culmina com o terrível episódio do Massacre da Praça da Paz Celestial (*Tian'anmen*), em 10 de junho de 1989. Na onda de protestos dos países comunistas, a partir dos anos 1980, em favor de mudanças

¹¹ CORNEJO POLAR, *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, 1986, p. 57, tradução nossa.

¹² As perseguições sofridas por Reynoso são relatadas na entrevista que o autor concede a Enrique Planas (PLANAS, *Oswaldo Reynoso el tesoro de la juventud*, 2011, p. 46-47), na qual conta ter sido preso quando passava férias no Peru, tendo sido liberado apenas com a intervenção de Vargas Llosa, que, à época, conseguiu convencer o Ministro do Interior a soltá-lo. Ou, ainda, quando, em 1989, já de volta ao Peru, foi acusado de terrorismo e obrigado a passar um ano em prisão domiciliar, sem ter acesso aos autos do processo ao qual respondia, e, depois, absolvido.

políticas, a China despertava econômica e socialmente, o que levou os estudantes a se mobilizarem a favor de reformas democráticas no país. Após fracassadas tentativas do governo comunista de acabar com as manifestações, ordena-se a entrada de tanques de guerra na Praça, durante a madrugada, resultando na tragédia na qual se estima que mais de 10 mil pessoas tenham sido mortas e o movimento estudantil silenciado.

Durante seu autoexílio, Reynoso também acompanha, a distância, o fim do governo militar de Morales Bermúdez (1975-1980), a ascensão de Belaúnde Terry (1980-1985) e o agravamento da crise econômica que se instaura no Peru, ao longo dos anos 1980, quando suas principais matérias-primas de exportação sofrem uma queda brusca no valor de venda; a inflação e a dívida externa atingem níveis recordes e o desemprego aprofunda ainda mais a desigualdade. A convulsão social causada pela insatisfação com as medidas de austeridade adotadas pelo governo se soma às greves, aos motins e ao surgimento de grupos armados de extrema esquerda, como Sendero Luminoso e Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA), responsáveis por ataques, sequestros e assassinatos da população civil e militar, especialmente nas zonas rurais. Os conflitos se acentuam no final da década e os grupos terroristas estabelecem estados paralelos responsáveis por massacres de populações campesinas.

Reynoso retorna ao Peru, em 1989 e, seis anos depois, em 1995, publica seu romance testemunho *Los eunucos inmortales*, no qual relata o período de 12 de maio a 10 de junho de 1989, notadamente os dias imediatamente anteriores ao Massacre da Praça da Paz Celestial, em Pequim.

Los Eunucos Inmortales

Construído na forma de diário-memória, o romance é narrado em primeira pessoa, por um alter ego de Reynoso, o professor O, peruano que fora contratado pelo governo chinês para trabalhar como revisor de estilo em uma agência internacional de notícias. Sua estrutura é dividida temporalmente, cada capítulo representa um dia, subdividindo-se em manhã, tarde, noite ou madrugada. A opção pela construção do romance nessa perspectiva, associada ao realismo das descrições, funciona como procedimento que, segundo Sara Pineda, "não é somente um método de representação que aspira a criar um efeito mimético, é também um

impulso contestador que obedece à característica de dar testemunho e fazer uma denúncia”.¹³ Na passagem abaixo, pode-se notar como a narrativa está baseada na experiência autobiográfica do autor e o caráter de denúncia das condições políticas que o levam a sair do Peru.

E, como assim, você veio até a China?, lembro que Liu me perguntou [...] No começo deste ano, respondi, sim, de 1977, a Universidade de Educação La Cantuta, onde eu atuava como professor de Língua e Literatura, foi tomada de assalto pelos Sinchis, um grupo especial da polícia com treinamento militar de comando. Como eu não estava de acordo com aquela medida de força que violava a inteligência, optei por sair.¹⁴

Alguns estudiosos percebem que, após a experiência do exílio, a prosa de Reynoso pode ser lida dentro de uma segunda onda criativa, que, segundo Torres,¹⁵ seria caracterizada por uma linguagem marcadamente poética e intimista, que visa à reflexão e ao descobrimento da identidade (tanto nacional como pessoal), consequência da sua busca ética. Se em suas obras anteriores buscava-se a liberdade, entendida como a efetivação da revolução do proletariado, Reynoso muda o objeto de sua procura vital após a frustração com as tentativas fracassadas de efetivação de um regime aos moldes maoístas. A liberdade passa, então, a ser entendida como felicidade, fruto de uma nova proposição de pátria literária.

Visando à compreensão dos reflexos do segundo período criativo na construção narrativa de Reynoso em sua produção literária após o autoexílio, serão analisadas duas inovações observadas no romance *Los eunucos inmortales*: o paralelismo entre Lima e Pequim na descrição dos eventos violentos em ambas as cidades; e o viés antropológico adotado na narrativa para se pensar a pátria, a identidade e a cultura.

¹³ PINEDA, El proyecto literario de Narración, 2006, p. 43.

¹⁴ REYNOSO, Los eunucos inmortales, 2006, p. 125. Tradução nossa do original em espanhol: “¿Y cómo así vino a China?, recuerdo que me preguntó Liu [...] A comienzos de este año, le contesté, sí, de 1977, la Universidad de Educación La Cantuta donde yo era profesor de Lengua y Literatura fue tomada por asalto por los Sinchis, un cuerpo especial de la policía con entrenamiento militar de comando. Como yo no estaba de acuerdo con tal medida de fuerza que violaba la inteligencia, opté por retirarme”.

¹⁵ TORRES, *Xuéxi*, 2016.

O paralelismo Lima x Pequim

O romance se inicia no dia 12 de maio, quando o narrador relata seu encontro com Liang, um estudante chinês que conhecera no país, em uma avenida movimentada onde os estudantes em greve passavam em direção à Praça Tian'anmen, epicentro das manifestações contra o governo. Ao se despedir do amigo, o narrador sobrepõe a descrição da multidão de estudantes grevistas em Pequim com aquela da Rebelião de Arequipa de 1950. A rebelião é provocada após a greve de estudantes do Colégio Nacional da Independência Americana que, ao protestarem contra a ditadura do general Manuel A. Odría, são atacados pelas tropas militares.

E ele correu atlético e jovem até a calçada da Avenida da Ponte Branca. Seu jeans descolorido e sua camisa amarela começaram a se diluir entre as várias *columnas de estudantes que passavam gritando, em frente às altas e maciças grades do Hotel da Amizade rumo à Praça Tian'anmen*. [...] e a multidão se afastava sob a sombra das frondosas árvores salpicadas de brilhos vespertinos que reverberavam nos paredões amarelos do convento de Santa Catalina e avancei com a *multidão que protestava contra o massacre de alunos do Colégio da Independência* até a prefeitura, quando, pelo lado de San Lázaro apareceu em tropel um pelotão da Guarda Civil Montada que arremeteu com as espadas levantadas e ninguém correu. Resistiram sem arredar o pé, com paus e pedras gritando: Abaixo a ditadura! Morte aos assassinos!¹⁶

Observa-se no trecho como a construção da narrativa é costurada de forma a não se conseguir separar onde acaba uma memória e se inicia a outra. A impossibilidade de se precisar os limites de cada evento suscita algumas reflexões. Primeiramente, pode-se pensar que a violência do estado autoritário independe das fronteiras geográficas e culturais, por isso, não importa quem eram aqueles que lutavam contra a repressão do

¹⁶ REYNOSO, Los eunucos inmortales, 2006, p. 113, grifo nosso. Tradução nossa do original em espanhol: "Y corrió atlético y joven hasta la calzada de la Avenida del Puente Blanco. Su bluyín desteñido y su camisa amarilla comenzaron a diluirse entre las abigarradas columnas de estudiantes que pasaban gritando frente a las altas y macizas rejas del Hotel de la Amistad rumbo a la Plaza Tian'anmen. [...] y la muchedumbre se alejaba bajo la sombra de frondosos árboles salpicada de destellos vespertinos que reverberaban en los paredones amarillos del convento de Santa Catalina y avancé con la multitud que protestaba contra la masacre de alumnos del Colegio de la Independencia hacia la Prefectura cuando por el lado de San Lázaro apareció en tropel un pelotón de la Guardia Civil Montada que arremetió con el sable desenvainados y nadie corrió. Se resistió a pie firme con palos y piedras gritando: ¡Abajo la dictadura! ¡Muerte a los asesinos!".

Estado, mas sim que, frente ao autoritarismo, o indivíduo submetido à violência reage como pode.

O paralelismo da escrita também pode ser relacionado com o paralelismo da realidade, isto é, a frustração da experiência de estar num país no qual vislumbrou encontrar a realidade de seus sonhos, que consistia numa sociedade aberta e livre, muito distinta da sociedade comunista maoísta. Nesse sentido, o paralelismo entre a realidade empírica e a realidade almejada, explicita a íntima relação entre escrita e realidade, constituída a partir da sobreposição de eventos e memórias.

Outro exemplo do mesmo procedimento pode ser observado na passagem abaixo, na qual o narrador juntamente com seus colegas caminha em direção à Praça onde os grevistas se concentram, quando, ao sentir o calor provocado pelo sol, projeta a memória do que irá viver quando retornar ao Peru.

E avançamos com a multidão pela ampla calçada sob a sombra das grandes copas das árvores até a Avenida da Paz Celestial, e faz calor e vivo através de todos meus poros e tenho que cauterizar para sempre a úmida e ardente ferida de solidão e abandono que começou a me devorar quando cheguei à China, e voltarei ao Peru e caminharei em pleno sol por La Colmena entre espelhos quebrados e comerciantes de bugigangas e loucos nus imundos e meninos drogados [...] fugindo atordoados dos potentes jatos de água e dos gases lacrimogêneos lançados pela polícia.¹⁷

Pode-se observar que a lembrança é ativada através de um estímulo sinestésico, ao se associar a sensação provocada pelo clima de ambas as cidades. O paralelismo entre os eventos violentos também permanece, contudo, agora se trata de um embate futuro, que o narrador já prevê ocorrer quando retornar. A narração sobreposta e interrompida indica pessimismo quanto à situação política do Peru e propõe uma leitura

¹⁷ REYNOSO, Los eunucos inmortales, 2006, p. 191. Tradução nossa do original em espanhol: "Y avanzamos con la multitud por la amplia acera bajo la sombra de los coposos árboles hacia la Avenida de la Paz Celestial y hace calor y vivo a través de todos mis poros y tengo que cauterizar para siempre la húmeda y ardiente herida de soledad y de derrumbe que comenzó a devorarme cuando llegué a China y volveré al Perú y caminaré en pleno sol por La Colmena entre espejos rotos y comerciantes de baratijas y mugrientos locos desnudos y niños drogaditos [...] huyendo atolondrados de potentes chorros de agua y gases lacrimógenos lanzados por policías"

transversal da violência e do autoritarismo na história que se repete, seja nos anos 1950, ou no final dos anos 1980.

Na passagem também é possível observar as marcas do exílio no narrador, que afirma possuir uma ferida de solidão e de queda desde que chegou à China. Para a pesquisadora Daisy César,¹⁸ o sentimento de dor e angústia é reflexo da experiência do exílio, que traz à tona um conflito ao sujeito, pois, ao mesmo tempo em que tenta desligar-se do passado e das tradições, sofre com a culpa por se desprender de suas raízes. Todo esse processo, de reconstrução do próprio indivíduo e da sua relação com o país de origem e com aquele que o acolheu, implica profundas mudanças na maneira como ele perceberá a própria identidade.

A pátria literária

O segundo ponto a ser analisado na obra é o viés antropológico adotado na narrativa para se pensar a pátria, a identidade e a cultura. Primeiramente, interessa-nos considerar a experiência da falta de lugar e do desamparo do sujeito exilado, expropriado da sua terra natal. Edward Said¹⁹ defende que o lugar do intelectual exilado é ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que sofre com o abandono da terra natal, tem a oportunidade (e a liberdade) de conhecer uma pluralidade que não seria acessada se não pelo intercâmbio forçado. E na difícil tarefa de elaboração da solidão do exílio, a criação literária pode funcionar como estratégia, como observado na obra de Reynoso.

Pode-se perceber como o narrador elabora o desamparo e sua solidão causados pelo sentimento de falta de lugar, a princípio, negando sua identidade original, isto é, a pátria.

E como [poderei encontrar a felicidade]? Voltei a perguntar. O noviço falou e Liang traduziu: diz que seguindo o caminho mais sábio da vida, quer dizer, fazer o que se tem de fazer para ser o que se tem que ser. Em qualquer parte do mundo? O noviço Lin, colocando sua

¹⁸ CÉSAR, A contística de Sonia Coutinho e suas implicações identitárias, 2008, p. 141.

¹⁹ SAID, *Reflexões sobre o exílio*, 2003.

generosa mão em meu joelho falou e logo Liang traduziu: Em sua pátria. E eu lhe disse: Nunca experimentei o sentimento de pátria.²⁰

O “sentimento de pátria” nunca experimentado pelo narrador não pode ser entendido como uma negação da tristeza da partida ou da nostalgia das memórias vividas no Peru, mas uma nova formulação que abarque sentimentos contraditórios suscitados durante o período. Especialmente por se tratar de um autoexílio, isto é, supostamente uma escolha consciente de sair de seu lugar de origem, as questões relacionadas aos sentimentos de pertencimento ou de herança cultural herdada se complexificam ainda mais. Quando o narrador afirma:

[...] ocorre que sempre me pareceu grotesco o sentimento de pertencimento a uma pátria de papel, ainda mais quando vem acompanhado de comidas e hinos e bandeiras. [...] minha pátria seria o rosto das pessoas que amo ou talvez sempre amei, a pátria que não existe, por isso que nunca consegui encontrar a felicidade plena. Talvez eu seja um exilado do paraíso e no Templo da Nuvem Branca, o noviço Lin me diz: A pátria que não está em nenhuma parte, essa é minha verdadeira pátria.²¹

Nega-se a construção simbólica de identidade e cultura nacional forjada a partir de elementos associados afetivamente a um país, como constituintes de sua gastronomia, natureza, folclore, artesanato, tudo o que possa reduzi-lo a um bem simbólico ou a um produto de mercado.

Uma das citações do livro *Los eunucos inmortales* é do poeta russo Ievguêni Ievtuchenko, que diz que “A pátria não é um termo geográfico ou literário, mas a imagem de homens vivos”.²² Na mesma direção, em entrevista a Enrique Planas, Reynoso ratifica essa perspectiva, ao afirmar que “[...] não são os costumes nem a culinária que dão identidade a um

²⁰ REYNOSO, *Los eunucos inmortales*, 2006, p. 178. Tradução nossa do original em espanhol: “¿Y cómo [podré encontrar la felicidad]?, volví a preguntar. El novicio habló y Lian tradujo: Dice que siguiendo el camino más sabio de la vida, es decir, hacer lo que se tiene que hacer para ser lo que tiene que ser. ¿En cualquier parte del mundo?. El novicio Lin poniendo su generosa mano en mi rodilla habló y luego Lian tradujo: En tu patria. Y yo le dije: Nunca he experimentado el sentimiento de patria”.

²¹ REYNOSO, *Los eunucos inmortales*, 2006, p. 168-169. Tradução nossa do original em espanhol: “[...] sucede que siempre me ha parecido grotesco el sentimiento de añoranza por una patria de papel y más aún cuando viene unido a comidas o a himnos y banderas. [...] mi patria sería el rostro de la gente que amo o tal vez siempre he amado la patria que no existe, por eso es que nunca he podido encontrar la clave de la felicidad. A lo mejor, soy un exiliado del paraíso y en el Templo de la Nube Blanca, el novicio Lin me dice: La patria que no está en ninguna parte esa es mi verdadera patria”.

²² Evtushenko *apud* CORNEJO POLAR, *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, 1986, p. 58.

país, mas o olhar e o sorriso dos jovens”.²³ Ambas afirmações são corroboradas ao longo do romance, no qual o narrador em diversos momentos afirma não concordar com as representações tradicionalmente associadas à pátria e à cultura. E, ao longo do livro, é construída uma proposta alternativa à noção de identidade nacional, isto é, a pátria como seus cidadãos e sob o prisma literário.

A construção de uma noção antropológica de pátria também se relaciona com a decepção com o regime implementado na China: “Eu também [fui uma vítima da Revolução Cultural]: os quatro me enganaram”.²⁴ A pátria ideal sedimentada sob os preceitos da teoria maoísta, de uma democracia social e igualitária, vislumbrada por tanto tempo e projetada na opção pelo autoexílio na China, é derrubada com a constatação de que o regime era apenas uma vitrine de luxo, que ocultava as reais condições de vida dos chineses.²⁵

A frustração com os rumos tomados pelo governo após a Revolução Cultural Chinesa desperta no narrador um misto de sentimentos que passa por desesperança, medo, pânico, solidão e queda, como se pode observar na passagem:

Deixei o restaurante e caminhei pela rua-galeria tentando aliviar essa sensação de desesperança, mas quando reconheci neste refúgio a construção real e tangível do labirinto de túneis [...] que apareciam desde minha juventude em meus sonhos recorrentes, essa desesperança se transformou em medo, e quando compreendi que não se tratava de sonhos premonitórios, mas efetivamente estava no centro exato do dédalo de meus pesadelos [...] esse medo aumentou e quando descobri que o problema não estava em saber distinguir o limite entre sonho e realidade, já que o refúgio em Pequim e o labirinto dos meus sonhos eram a mesma construção [...] esse medo se converteu em pânico e foi a primeira vez que

²³ REYNOSO, Oswaldo Reynoso, declarado inocente, 2011, p. 40.

²⁴ REYNOSO, *Los eunucos inmortales*, 2006, p. 247. Tradução nossa do original em espanhol: “Yo también [fui una víctima de la Revolución Cultural]: la cuatrinca me engañó”.

²⁵ REYNOSO, *Los eunucos inmortales*, 2006, p. 245.

senti essa sensação de solidão e abandono que, ao longo da minha estadia na China, afligiu meus sonhos.²⁶

Sobre a decepção com o espaço imaginado durante o exílio, pode-se pensar que, no exílio, um lugar se perde no caminho e nunca se volta para o país dos sonhos, já que o país muda, e o sujeito também. No caso de *Los eunucos inmortales*, a frustração não se dá com o país de origem, idealizado e, por isso, nunca reencontrado mesmo após o retorno. No romance, a pátria de acolhida (e o regime político) idealizada não se efetiva; e a desconstrução do estado imaginado implica a desilusão com o próprio desterro. Quando já não fazem sentido as motivações que o levam a se autoexilar, todo o processo de adaptação, seus conflitos, suas crenças e traumas também são postos em xeque.

Indursky & Conte, ao comentarem a relação de exílio e frustração, afirmam que “no exílio é manifesta a referência à frustração e todo seu mote de reivindicação imaginária sobre algo que seria retirado do sujeito por uma instância simbólica, como a autoridade do Estado, e logo investida pelo sujeito na ordem do Real: materializada na terra perdida”.²⁷ No romance, essa sensação é ainda mais grave, uma vez que a ambivalência na simbologia geográfica do exílio (paraíso perdido/terra prometida) sofre uma dupla perda (não tenho pátria/não reconheço o país que me acolhe).

O professor O responde à decepção com uma nova motivação vital: encontrar a felicidade. Para Torres,²⁸ a busca por um ideal, um estado emocional, ou um encontro com seu eu justificaria o autoexílio como forma de encontrar a si mesmo. E é nesse aspecto que deve-se pensar na perspectiva antropológica adotada no livro; em detrimento de quaisquer questões doutrinárias ou políticas, a felicidade não poderia

²⁶ REYNOSO, *Los eunucos inmortales*, 2006, p. 231. Tradução nossa do original em espanhol: “Dejé el restaurante y caminé por la calle-galería tratando de aliviar esa sensación de desesperanza pero cuando reconocí en este refugio la construcción real y tangible del laberinto de túneles [...] que aparecían desde mi juventud en mis sueños recurrentes esa desesperanza se transformó en miedo, y cuando comprendí que no se trataba de sueños premonitorios sino que efectivamente estaba en el centro mismo del dédalo de mis pesadillas [...] ese miedo se acrecentó y cuando descubrí que el problema no estaba en saber distinguir el límite entre sueño y la realidad, puesto que el refugio de Beijing y el laberinto de mis pesadillas eran la misma construcción [...] ese miedo se convirtió en pánico y fue la primera vez que sentí esa sensación de soledad y de derrumbe que a lo largo de mi estadía en China ha afligido mis sueños”.

²⁷ INDURSKY; CONTE, *Trabalho psíquico do exílio: o corpo à prova da transição*, 2015, p. 279.

²⁸ TORRES, *Xuéxi*, 2016.

estar atrelada a nenhum elemento que não o estritamente humano: a curiosidade, o riso, o olhar... E isso recuperaria o sentido da experiência vivida na China, como observado na epígrafe do romance: "Quando comecei a escrever este romance, acreditava firmemente que havia ido à China buscar a felicidade: quando a terminei, compreendi que não era a felicidade o que buscava, mas a verdade, e essa verdade a encontrei na felicidade por tê-la escrito".²⁹ A partir dessas reflexões, depreende-se que, para o narrador, a felicidade estava na literatura e não na realidade, e, conseqüentemente, sua identificação nacional alinha-se não mais à pátria geográfica, mas à pátria literária.

Considerações Finais

Este artigo buscou realizar uma análise sucinta dos elementos constitutivos do romance autobiográfico *Los eunucos inmortales*, de Oswaldo Reynoso, que dialogam com o segundo período criativo da sua produção literária após o autoexílio. A partir do paralelismo entre Lima e Pequim na rememoração dos eventos violentos em ambas as cidades; e da noção de pátria embasada na antropologia, pode-se propor uma leitura da obra que reflita sobre o conceito de nação, pátria literária e exílio.

Ao reformular a identidade nacional desde os aspectos literários, Reynoso engendra uma nova perspectiva sobre o próprio conceito de nação, na qual se põe em xeque a validade dos traços socialmente compreendidos como símbolos representativos de determinado país. Na mesma lógica, Flora Sussekind, em seu livro *Tal Brasil, qual romance?*,³⁰ defende que a noção de identidade não é uma condição posta, acabada, nem tampouco imutável; mas, trata-se de um efeito, isso é, a identidade nacional é o resultado de diferentes condicionantes sob determinada ótica. Tal revisão conceitual implica considerar que a identidade enquanto potência de unidade coletiva é variável e não inocente, uma vez que é operada sob a lógica de interesse social, econômico, político. Diante

²⁹ REYNOSO, *Los eunucos inmortales*, 2006, p. 111. Tradução nossa do original em espanhol: "Cuando comencé a escribir esta novela, creía firmemente que había ido a China a buscar la felicidad: cuando la terminé, comprendí que no era la felicidad que buscaba, sino la verdad, y esa verdad la he encontrado en la felicidad de haberla escrito".

³⁰ SUSSEKIND, *Tal Brasil, tal qual romance?*, 1984.

disso, a defesa de uma pátria literária como sua nação de origem reflete o rechaço pelos símbolos nacionais forjados pela ótica progressista, modernizadora, desigual e excludente tanto na América Latina quanto na China.

Nesse sentido, para o autor, a literatura é a ótica que deve predominar sobre as formulações que resultariam nas novas identidades nacionais às quais ele (e sua produção) se filiariam. A literatura, nesse contexto, como afirma Wander Melo Miranda,³¹ é a forma limiar de representação social e de redimensionamento cultural e político que revelaria a identidade não como estigma, mas como possibilidade de sentidos e valores.

Referências

- CÉSAR, Daisy. A contística de Sonia Coutinho e suas implicações identitárias. *Caderno de Letras da UFF*. Dossiê: Preconceito linguístico e cânone literário. n. 36, 2008. p. 133-143.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Lima: Latianoamericana Editores, 1986.
- DIAS, Ângela M.; GLENADEL, Paula. Valores do abjeto. Niterói: EdUFF, 2008.
- ESLAVA, Jorge. Oraciones del Cuerpo. In: TARAZONA, Roberto Reyes. (org.). *Narraciones I*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2005, p. 9-22.
- INDURSKY, Alexei Conte; CONTE, Bárbara de Souza. Trabalho psíquico do exílio: o corpo à prova da transição. *Ágora*, Rio de Janeiro, v.18, n. 2, p. 273-288, dez, 2015.
- MIRANDA, Wander Melo. *Nações Literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- PINEDA, Sara R. El proyecto literario de Narración. In: PINEDA, Sara R. *El grupo Narración en la literatura peruana*. Lima: Arteidea, 2006, p. 35-52.
- PLANAS, Enrique (org.). *Oswaldo Reynoso el tesoro de la juventud*. Lima: Estruendomudo, 2011, p. 36-49.
- POENARU, Lara Mucci. *Los inocentes, de Oswaldo Reynoso: críticas e releituras de uma obra maldita*, 2014. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- REYNOSO, Oswaldo. Los eunucos inmortales. In: TARAZONA, Roberto Reyes. (org.). *Narraciones II*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006, p. 105-350.
- REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso, declarado inocente. Entrevista concedida a Enrique Planas. In: PLANAS, Enrique (org.). *Oswaldo Reynoso el tesoro de la juventud*. Lima: Estruendomudo, 2011, p. 36-49.
- REYNOSO, Oswaldo *et al.* *Narración 1* - Revista literaria peruana. Universidad Ricardo Palma: Lima, 1966, p. 3.

³¹ MIRANDA, *Nações Literárias*, 2010, p. 173.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TORRES, Christian L. R. *Xuéxi: formación y aprendizaje en Los eunucos inmortales y Babel, el paraíso de Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez*. Lima: PUC Perú, 2016.

VIGIL, Ricardo González. *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: San Marcos, 2008.

Os escritores afro-peruanos e o exílio: As vozes do destierro na poesia de Mónica Carrillo Zegarra

Juan Manuel Olaya Rocha

*aceptar el destierro
recordando lo suficiente
y olvidando lo posible.
Karma – Mónica Carrillo*

Neste ensaio,¹ faremos uma abordagem da experiência do exílio em alguns escritores afro-peruanos, mas focalizaremos nossa atenção no caso da poeta e ativista Mónica Carrillo Zegarra. Para dito propósito, propomos olhar para esse tipo de desenraizamento contemporâneo não como um evento isolado, mas dentro de uma complexa rede de deslocamentos que se baseia na diáspora africana promovida pelo tráfico negreiro. Em seguida, comentaremos brevemente alguns casos, como o de Nicomedes Santa Cruz Aparicio, Nicomedes Santa Cruz Gamarra, Gregorio Martínez Navarro, Lucía Charún-Illescas e, por último, o de Mónica Carrillo Zegarra.

Na segunda parte, analisaremos os traços do exílio na poesia de Carrillo. Identificaremos as diferentes vozes em constante desenraizamento que fluem em seus versos e analisaremos o que denominamos de poéticas do não retorno da diáspora em relação às suas convicções políticas sobre a comunidade afro-peruana. Embora as ideias aqui expressas não estejam concluídas, acreditamos que o caso de Mónica Carrillo é um claro exemplo de como a herança colonial pode gerar complexos processos de mobilização mesmo vários séculos depois.

¹ Todas as citações em português foram traduzidas do espanhol pelo próprio autor. No entanto, os trechos dos poemas são mantidos em sua língua original.

Continuidade da diáspora

As diásporas e os deslocamentos, no sentido que Stuart Hall lhes dá, podem ser considerados como traços comuns dos processos de globalização ou como metáforas que possibilitam a produção discursiva de novos espaços intersticiais no mundo moderno. Nesse cenário, é importante reconhecer o caráter inaugural da diáspora africana, iniciando um processo de encontros e desencontros até então sem precedentes. Nas palavras de Hall, “as diásporas racializadas, características das primeiras fases da globalização, nas quais a escravidão é o episódio-chave, desde então foram compostas por muitas outras dispersões, planejadas ou não”.²

Os africanos no Novo Mundo foram privados de seus lugares de origem há mais de 500 anos para atender aos imperativos de uma modernidade que estava se expandindo sob uma retórica civilizadora. O sistema escravista imposto levou o deslocamento forçado de milhões de africanos, que tiveram que subsistir no exílio em um território diferente e distante. Izard Martínez destaca três elementos fundamentais ao falar da diáspora africana em relação à construção de identidades no novo território:

O deslocamento forçado de milhões de africanos para o Novo Mundo como resultado do tráfico de escravos [...]; a conformação das culturas afro-americanas a partir da reformulação das culturas africanas e sua combinação com as culturas europeias e indígenas americanas, e o surgimento de identidades culturais baseadas na origem africana.³

O interessante é que esse processo de transculturação de origem africana, dentro de um determinado estado-nação (afro-peruanos), terá que passar por um segundo processo de negociação de suas identidades, pois são forçados a deixar o território que lhes foi imposto a seus ancestrais há vários séculos. Isso se deve ao fato de que os processos migratórios, exílios e outras formas de mobilizações estão entrelaçados nessa grande diáspora promovida pelo comércio de escravos. Desse modo, fica evidente que essa continuidade é ainda mais reforçada quando nos referimos ao exílio vivido pelos intelectuais afrodescendentes. É como aludir

² HALL, *El triángulo funesto*. Raza, etnia, nación, 2019, p. 139.

³ IZARD, Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno, 2005, p. 91-92.

a um segundo exílio, a uma segunda diáspora, cujas condições – apesar da distância temporal e espacial – podem ter certas semelhanças.

Apesar dos séculos que se passaram desde o primeiro exílio, muitos afrodescendentes preservaram sua memória e sua identidade, e se reconhecem como herdeiros daquela diáspora. Ou seja, mesmo sem serem os que sofreram diretamente o transporte transatlântico e a escravidão, há um sentimento de pertença a espaços, culturas, visões de mundo e experiências de origem africana incorporadas ao contexto latino-americano. Mesmo que esse sentimento de pertença não existisse, eles estão unidos pelas condições históricas que determinaram sua existência até hoje.

Nesse sentido, queremos partir da seguinte premissa: o exílio em escritores afro-peruanos não deve ser abordado como um fenômeno isolado, mas como um dos elos de uma complexa rede de deslocamentos anteriores, cristalizados em fenômenos, como a diáspora transatlântica; o deslocamento interno no território americano ou fenômenos, como o *cimarronaje*, migrações do campo para a cidade, e, claro, o exílio para outros países.

A seguir, comentaremos cinco casos de escritores afro-peruanos que, por diversos motivos, encontraram uma liberdade no exílio que lhes era impossível no Peru. Especificamente, nos concentraremos no caso de Mónica Carrillo Zegarra e como esse processo deixou marcas em sua poesia.

Escritores afro-peruanos e a experiência do exílio

Nicomedes Santa Cruz Aparicio (1870-1957) se tornou exilado em 1881 – com apenas dez ou onze anos – no último navio de refugiados que partiu para os Estados Unidos. Conseguiu assim escapar da efervescência da Guerra do Pacífico, que já havia tirado a vida de um de seus irmãos. Os quase 30 anos na América do Norte instruíram-no nos mais amplos conhecimentos da cultura clássica, no manejo de várias línguas, e contribuíram para sua formação como notável dramaturgo. No entanto, sua condição de exilado afro-peruano não teve um início fácil. Seu filho Nicomedes descreve a situação de seu pai da seguinte forma:

Lá ele percebe que por ser negro e analfabeto, iam colocá-lo como escravo e ele fugiu. Assim ficou sozinho no mundo aos onze anos [...] A saudade vem até ele. Ele começa a se lembrar do que havia deixado, a guerra, a desolação, o mundo que abandonou para não morrer. Ele sentiu saudades do Peru e voltou em 1908.⁴

Seu filho, o poeta Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992), também decidiu deixar o Peru definitivamente em 1980 pela indiferença e pela marginalização que sentia da intelectualidade de Lima. No entanto, o seu autoexílio na Espanha é o resultado de um longo processo de aceitação e rejeição do seu trabalho político e intelectual, mas sobretudo foi a sua adesão ao governo de Juan Velasco Alvarado que marcaria um antes e um depois em sua história. O declínio do regime militar também teria consequências negativas para Nicomedes. Em entrevista concedida em 1982, dois anos depois de sua viagem a Madrid, ele afirma que os universitários o repudiaram e que inclusive *Hora Zero*, um dos movimentos poéticos mais importantes da década de 1970, vai demonizar tudo o que ele faz. O público que antes o aplaudia, agora o critica.⁵

Após a queda de Velasco, embora Nicomedes se refugiasse na televisão e na rádio, as oportunidades foram diminuindo e sua popularidade e situação financeira foram prejudicadas. É importante ainda lembrar que muitas das críticas que recebeu eram carregadas de preconceito racial, conforme descrito na seguinte citação:

Os jovens de 14 e 17 anos que me respeitavam zombam de mim na rua [...] vejo como querem me tipificar com "La pelona", como se fosse uma espécie de grilheta, e o grito que fazem a todos os negros "Uh, uh, uh" imitando minha voz e tudo mais, mas pelas ruas e praças, – em 1979 e 1980 – como uma humilhação e uma zombaria cruel. É então que percebo que tudo está perdido.⁶

Diante desse contexto hostil, Nicomedes decide viajar para a Espanha em busca de novos ares, lugar onde morreria 12 anos depois.

Outro caso interessante – do qual não temos muita informação – é o de Gregorio Martínez Navarro (1942-2017), importante narrador e ensaísta da segunda metade do século XX, vinculado ao *Grupo Narración* e à *Generación del 70*, que saiu do Peru no início dos anos 1980, primeiro para

⁴ GAMARRA, *Nicomedes Santa Cruz*: poeta, periodista y folklorista peruano, s.p.

⁵ MARIÑEZ, *Nicomedes Santa Cruz*, 2000, p. 71.

⁶ MARIÑEZ, *Nicomedes Santa Cruz*, 2000, p. 74.

a França e depois para se estabelecer definitivamente nos Estados Unidos a partir de 1990. Embora as razões de sua saída não sejam totalmente conhecidas, ele aparentemente teve que arcar com as consequências de seu ativismo político de esquerda e sua participação nas lutas sociais, somadas a sua crítica incisiva à intelectualidade conservadora de Lima. Sem dúvida, só longe do Peru encontraria o bem-estar econômico e a tranquilidade necessária para continuar escrevendo. Após mais de 35 anos fora do Peru, ele planejava voltar em 2017 para apresentar seu último livro em Lima. No entanto, ele não pôde cumprir esse propósito porque a morte o surpreendeu em Virgínia. Apenas as cinzas chegaram à sua terra natal.

Lucía Charún-Illescas (1950–), talvez a primeira romancista afro-peruana, vive há muitos anos em Hamburgo, na Alemanha. Ela deixou o país cansada da hipocrisia conservadora da sociedade de Lima. Suas próprias palavras são reveladoras: “Saí do país em busca de terras onde a masturbação seja um crime menos grave”,⁷ e essa liberdade foi encontrada na Alemanha. As suas participações em eventos culturais são geralmente no estrangeiro, assim como os críticos que se interessaram pelo estudo do seu romance *Malambo*.

Pode-se dizer que a ligação de Charún-Illescas com a crítica literária peruana e com o movimento afro-peruano não é das melhores. Em algumas entrevistas, a autora sugere que são os críticos estrangeiros que valorizam amplamente a riqueza criativa de sua obra, e não os críticos peruanos. No entanto, seu olhar sempre esteve voltado para o Peru, como se pode verificar no tema que ocupa sua obra literária e sua produção cultural – a cultura afro-peruana – bem como na seguinte afirmação: “Sou e sempre serei limenha e não quero que os leitores me vejam como uma mulher negra europeizada ou *agringada*, que mora fora do Peru há *cuchucientos* anos”.⁸

⁷ CHARÚN-ILLESAS, *Malambo*, 2001.

⁸ CHARÚN-ILLESAS, *Malambo*, 2001.

Mónica Carrillo Zegarra, uma voz afro-peruana no exílio

Mónica Carrillo (1984–) é uma poeta e ativista afro-peruana nascida em Lima. Como muitas mulheres da comunidade negra no Peru, ela enfrentou violência racista e sexista desde a infância. Ao longo dos anos, e graças à influência de seus pais em sua formação, desenvolveu sua produção artística e ação política sob o imperativo de lutar contra o racismo e contribuir para o desenvolvimento do povo afro-peruano a partir da perspectiva de gênero.

Para Carrillo, caminhar pelas ruas da capital peruana frequentemente a tornava vítima do preconceito racial. Diante dessa situação, Chíncha – a terra de seus pais – se tornaria o refúgio, no espaço do exílio, onde as dinâmicas da alteridade se diluíam e onde a “experiência unicromática” que propõe em sua poesia pode ser possível. Em entrevista que lhe fizemos, em outubro de 2020, Carrillo destaca as situações de conflito entre esses dois espaços contrapostos.

Contrastei muito com a realidade de Lima, onde havia muito bullying racista, onde havia pessoas afros, mas não tão escuras quanto eu. Estar em Chíncha sempre me deu uma sensação de menos estresse, de fazer parte de pessoas que se pareciam comigo. Lima para mim sempre foi o lugar do diferente, do violento, do bullying.⁹

Em 2001, fundou Lundu, o *Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos*, onde promoveu uma série de projetos de alto impacto. Embora tivesse que lidar constantemente com práticas racistas, o estopim foi a demanda judicial que Lundu impôs contra o canal de televisão *Frecuencia Latina*, pelo personagem “cômico” racista Negro Mama. Esse julgamento teve forte cobertura da mídia e desencadeou o que Carrillo identifica como uma “histeria racista” de peruanos, colocando sua própria vida em risco, situação que a obrigou a se exilar nos Estados Unidos de 2011 até hoje.

A histeria racista desencadeada durante esse processo não afetou apenas a mim. Conheço histórias de afro-peruanos que foram espancados por outras pessoas que gritaram seu apoio a esse personagem. Eles tentaram me atropelar duas vezes, cuspiram

⁹ OLAYA, Voz y escritura desde el exilio. Entrevista a Mónica Carrillo Zegarra, 2020, p. 152.

na minha cara três vezes, recebi pelo menos 10 ligações anônimas por dia durante oito meses – que são registradas e verificadas em informes policiais –, blogs foram criados onde minha identidade e foto foram colocadas encorajando que eles me estupassem, argumentando que eu precisava conhecer o poder dos “homens brancos” ou “não negros” para entender que deveria me calar. Insultos semelhantes que minha irmã Sofia Carrillo recebe agora por seu ativismo com o povo afro-peruano. Soma-se a isso o insulto sem-vergonha e racista difundido na mídia que convida esse personagem Negro Mama para seus programas de televisão e rádio, deixando-o me insultar impunemente. Tudo isso me levou a ter guarda-costas por dois anos. Tive proteção de algumas organizações de direitos humanos.¹⁰

É evidente que as circunstâncias não permitiram que ela vivesse no Peru. Os Estados Unidos seria o país de refúgio e liberdade que não existia em Lima. Ela estava ciente de que o racismo e o sexismo podiam tirar sua vida. Passada uma década do seu autoexílio, só conseguiu regressar algumas vezes e por breves períodos, seja para se encontrar com a família ou devido a alguma exigência dos projetos que prossegue com Lundu.

No entanto, no exílio, ela também experimentou situações de conflito. Existem espaços onde a diferença fenotípica ou a língua a tornaram vulnerável aos ataques nas ruas de Nova York. Como Chinha, o bairro do Brooklyn onde ela mora, bem pode funcionar como mais um exílio ante uma sociedade americana repressiva. Carrillo compreende que a “experiência unicromática” se encontra com os seus entes queridos, onde se estabelece um sentimento de pertença mútua: “Amo onde vivo. É um bairro do Brooklyn chamado de Flatbush, os habitantes são principalmente do Haiti, Jamaica, Trinidad e Tobago e de vários países africanos. Pareço mais uma e não tenho o estresse de andar na rua. Estou muito contente”.¹¹

Por outro lado, sua experiência nos Estados Unidos lhe permitiu entrar em outras áreas do conhecimento, como as matemáticas, mídias interativas, programação, tecido em crochê, além de ficar mais perto dos ritmos afro-caribenhos, rituais, a “filosofia do gueto”, o que dá maior amplitude à sua sensibilidade estética. Desse modo, sua poesia – que

¹⁰ OLAYA, Voz y escritura desde el exilio. Entrevista a Mónica Carrillo Zegarra, 2020, p. 156.

¹¹ OLAYA, Voz y escritura desde el exilio. Entrevista a Mónica Carrillo Zegarra, 2020, p. 157.

também é cantada e performática – não se apoia apenas na dolorosa experiência do exílio, embora consideremos fundamental refletir sobre esse aspecto em sua produção poética.

A poética do exílio e o não retorno da diáspora na poesia de Mónica Carrillo

Mónica Carrillo publicou *Unícroma* em 2007, sua primeira seleção de poemas, mas sua proposta poética (escrita) está espalhada também em revistas literárias, antologias, espaços digitais, entre outros. Suas “escrevivências” – para usar a categoria de Conceição Evaristo – experimentam uma linguagem poética alinhada às tradições de raízes africanas a partir de um lugar de fala que emerge da experiência de ser mulher, afro-peruana, latino-americana, ativista e exilada. Essas múltiplas identidades enriquecem a pluralidade discursiva ou a polifonia das vozes individuais e coletivas em sua poesia. Como argumenta Carolina Ortiz, de sua poesia emana uma pluralidade enunciativa, uma “diversidade de enunciadores, especialmente mulheres, em permanente desenraizamento”.¹²

Por um lado, a poesia de Carrillo pode destacar aspectos da poesia conversacional, elementos corais, épicos, rituais, ritmos e expressões de raízes africanas, poesia às vezes íntima, que joga com o desejo masculino e encontra a arma na linguagem irônica para sua crítica contundente. Por outro lado, a denúncia da voz poética que se recusa a calar-se diante da opressão desmonta até os discursos mais progressistas que excluem as mulheres negras de sua agenda. Para Ortiz, a palavra de Carrillo “é política, social e esteticamente provocadora”.¹³ Da mesma forma, concordamos com Storino quando aponta que à “consciência de ‘raça’ e de classe se soma, em *Unícroma*, a consciência de gênero, não das mulheres em geral, mas das mulheres ‘negras’ em particular”.¹⁴

Embora a produção poética de Mónica Carrillo possa ser abordada sob diferentes perspectivas, interessa-nos analisar como a dinâmica da diáspora e do exílio atua em sua criação literária. A esse respeito, a poetisa e crítica literária Carmen Ollé destaca o seguinte:

¹² ORTIZ, Unícroma. Una poética descolonial, 2014, p. 110.

¹³ ORTIZ, Unícroma. Una poética descolonial, 2014, p. 110.

¹⁴ STORINO, ‘Juguemos en la jungla’: raza, clase y género en *Unícroma* de Mónica Carrillo, 2017, p. 33.

A poesia de Carrillo resolveu um dilema: como escrever a partir dessas vozes de mulheres e homens segregados, desterrados em exílio permanente, sem cair no lema partidário ou no canibalismo autobiográfico, e sem um lar, ao mesmo tempo, as vivências cotidianas.¹⁵

O peso testemunhal na poesia de Carrillo é evidente: enunciadoras que falam do exílio, vozes racializadas em constante deslocamento que problematizam a ideia de um lugar fixo. Cabe perguntar, na perspectiva das mulheres afro-peruanas, como se constrói a voz poética no exílio, despojada de seu território, construída em um ambiente hostil que enfrenta, questiona, resiste ou foge?

As vozes do exílio na poesia de Mónica Carrillo

Os dois primeiros versos do poema "Apocalipsis" mostram uma voz coletiva que desembarcou em um novo território após a viagem transatlântica promovida pelo tráfico de escravos.

Desembarcamos aquí.
¿Amaneceremos en Etiópia por gracia de Jhá?¹⁶

Porém, é interessante reconhecer que o caráter interrogativo do segundo verso apresenta uma carga irônica que polemiza com a ideia do retorno da diáspora, pensamento que encontra seu melhor exemplo na crença dos Rastafari, que consideravam que deveriam retornar à "terra prometida" (Etiópia).

Em "Karma", a voz poética também enuncia desde o exílio, situação que a constitui como "*la eterna doliente*". Para Judith Paredes, é "uma posição extremamente frágil do sujeito: ela está no pior lugar possível: o 'desterro' [...] Porém, apesar das imagens de derrota, parece que a memória é um espaço ao qual se agarra para não se perder completamente".¹⁷

¹⁵ OLLÉ, Un poemario producto de la fusión, 2007, p. 10.

¹⁶ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 35.

¹⁷ PAREDES, Un canto de resistencia: la metáfora y la ironía en *Unícroma* de Mónica Carrillo, 2017, p. 42.

aceptar el destierro
recordando lo suficiente
y olvidando lo posible¹⁸

Portanto, essa aceitação não é inteiramente passiva, uma vez que o enunciador dá um lugar central à memória por meio dos significantes esquecer/lembrar, que evidenciam o processo de violência/resistência na dinâmica da opressão colonial. Aqui o eu poético recorre a um processo de transculturação em que o exilado preservará na memória muitos elementos do lugar de origem, mas também é obrigado a esquecer para incorporar novos saberes e, assim, configurar o surgimento de uma identidade híbrida de origem africana nas Américas.

No poema "*Juguemos en la jungla*", Carrillo problematiza os discursos construídos em torno de um feminismo exclusivamente branco, que omite as "outras" experiências de luta feminina, como é o caso das mulheres negras. No entanto, nos interessa analisar essa disputa discursiva à luz da presença de territórios totalmente opostos.

Siempre quieres que juguemos en el bosque
territorio al que has estado acostumbrada.

Loba

(¿qué estás haciendo?)

Loba

(¿qué estás haciendo?)

te propongo que juguemos
en la jungla o

más fácil para ti

en la selva de cemento

no necesitas esconderte

sólo zambúllete entre la gente celeste como tú
nunca podré tener tu papel porque me descubren
fácilmente.

Mi piel es un

666.

Perdón de nuevo.

Luego seguiremos jugando.¹⁹

¹⁸ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 13.

¹⁹ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 28.

A voz poética enuncia e questiona, a partir de um território que não é o seu, o “bosque”, cenário hegemônico da mulher branca. O intertexto imediato do título é o jogo infantil/canção popular, que funciona como um convite ao seu interlocutor branco para brincar na selva, que simboliza o território de pertença da voz poética. Esse poema é um microcosmo da experiência de mulheres negras em um espaço social repressivo. Ela sabe que se destaca por sinais como a cor da pele, o que a torna um objeto fácil de violência. Na metáfora do jogo, ela não conseguirá se esconder porque, entre as mulheres “celestes”, ela é facilmente descoberta.

No poema “*Champeteando en la Colombia cimarrona*”, cada uma das estrofes começa com um quarteto em que se evidencia a preocupação de uma enunciadora em constante deslocamento na busca de um destino fixo, de um lar e de um amor. É interessante que a voz poética se dirija à “terra” e à “pátria” personificadas, de quem espera respostas para acabar com a sua errância. A repetição (quatro vezes) desses versos enfatiza a falta de resposta, que reforça a natureza desterrada e despatriada, aquela “*conciencia cimarrona*” em constante busca.

Dime tierra para dónde
voy a coger esta vez
dime patria para cuándo
tendré una casa de pie.

Voy corriendo por los pueblos
sin zapatos y escondida
esperando que del viento
se alimenten mis canillas
para que por coincidencia
de la historia o del mal clima
alguien me ofrezca su amor
bajo el pecho e' su camisa.
[...]
pero a donde yo me asiente
que me encuentre como sino
la conciencia cimarrona.²⁰

²⁰ CARRILLO, *Champeteando en la Colombia cimarrona*, 2020, p. 140-141.

Situação semelhante é observada no poema “*Patria Mía*”. Destacamos não só o fato de personificar o país para torná-lo o interlocutor da voz poética, mas também o sentimento de pertença que se manifesta no possessivo (“*Mía*”), enfatizado com a letra maiúscula. Embora um dos temas centrais do poema seja o questionamento de uma pátria injusta, cúmplice de vários séculos fatais para o povo afro-peruano, o simples fato de falar com ela, questioná-la, criticá-la e culpá-la, já mostra uma relação conflituosa, de amor e ódio, aceitação e rejeição com os significantes que a constituem (bandeira vermelha e branca, emblema nacional etc.).

¿Qué más quieres?
¿Que borre mis memorias ancestrales?
¿Que te rinda pleitesía?
¿No te basta mi atragantada e hipócrita sonrisa
y mis dreads de cara al viento que me contienen cual ghetto
de morder tu blanquirrojo centro?
¿No te sacia que reprima mi deseo
de hacerte flamear marcada
por la sombra de mis labios
estampados en tu escudo
como grito delator?
Que renuncie así a mi anhelo ²¹

No poema “*A la muerte de Mandela*”, o eu poético se volta para a figura de Nelson Mandela – que já é um ancestral e observa tudo do céu – em busca de respostas para sua existência errante. Nessa busca, a relação conflituosa com a pátria é mais uma vez evidente: “*Di Mandela: / ¿Patria es muerte? / ¿Venceremos?*”.²² Além disso, esse poema simboliza a dor e a angústia por meio de uma retórica anatômica, em que a putrefação do corpo como matéria também é atingida pelo sofrimento do exílio.

dime si al fondo,
de mis dreads a mis entrañas
de mi vientre a mis talones
si aún me sobra algo de vísceras sin latir aceleradas por la angustia
de mi huida en tiempo errante
si aún me sobra algo de vísceras sin podrirse reventadas por explosiones silentes de mi emoción solitaria en Nueva York.²³

²¹ CARRILLO, *Patria Mía* [Poema inédito, arquivo pessoal].

²² CARRILLO, *A la muerte de Mandela* [Poema inédito, arquivo pessoal].

²³ CARRILLO, *A la muerte de Mandela* [Poema inédito, arquivo pessoal].

Além disso, podemos identificar aspectos autobiográficos que são muito mais marcados por referências a espaços físicos: "*di Mandela: / ¿hay otra patria más arriba lejos del Perú que quiero? / pa' usar la física cuántica e irme en un túnel de tiempo*".²⁴ A alusão ao seu exílio é mais explícita quando quer encontrar "outra pátria" não só longe de seu país, mas no norte, em clara referência aos Estados Unidos. Essa nova pátria será Nova York, o lugar de sua "*emoción solitaria*", onde vive há mais de uma década.

O poema "*Ciudadana del mundo*", ironicamente, aborda o deslocamento por meio de uma inversão de papéis, que posiciona o eu poético acima dos outros. A enunciadora assume o papel da negra intelectual que, em sua errância, se apropria do espaço físico, da voz e do discurso. Sua inteligência lhe permite controlar aquele "outro" branco, que assume um papel passivo em que se limita a ouvir, observar, elogiar e aplaudir. É claro que o título do poema enfatiza o pertencimento a diferentes espaços, sentindo-se cidadã independente do lugar.

No soy turista de las becas y *per diems*
Llegan a mí por descarte
[...]
el auditorio alaba la verborrea
soy más inteligente de la cuenta
escuchan
en quince minutos discurseo sobre mis 500 años
ancestrales
vibran retorcidos
aplauden el *speech* ²⁵

Em "*Carrera de una cimarrona*", o propósito é a fuga do território escravista colonial para o *palenque* (quilombo) libertador, um espaço de relativa autonomia como a pequena África ou pequenas pátrias. Para atingir seu objetivo, a enunciadora, identificada como *cimarrona*, tem que se deslocar ao longo da costa peruana, um espaço que se configura pela diferença, pelo que não é: "*aquí no hay selva / como en Palmares / tampoco los ríos / de Esmeraldas / aquí la pampa / te pega el polvo /*

²⁴ CARRILLO, *A la muerte de Mandela* [Poema inédito, arquivo pessoal].

²⁵ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 37.

en las narices".²⁶ O litoral desértico do Peru não é o mais adequado para se esconder. Ela vai se perguntar: "¿A dónde iré si hay cordillera / o un horizonte que me descubre?".²⁷

Pelo que se viu nesses exemplos, podemos concluir que a poesia de Mónica Carrillo prioriza as vozes das mulheres negras que falam desde o exílio, mulheres desterradas num espaço que não desperta o sentimento de pertencimento e dentro do qual há um deslocamento constante como uma forma de resistir com "*conciencia cimarrona*". São vozes em movimento, que procuram a pátria, o *palenque*, o lar, onde as diferenças se reduzem. Além disso, consideramos que essa característica remete a um posicionamento político do autor que tentaremos explicar nos próximos parágrafos.

A poética do não retorno da diáspora africana

Monica Carrillo afirma que a poesia "permitiu-lhe dizer aquilo que não encaixa no discurso profissional ou político".²⁸ Essa maior liberdade de expressar suas ideias por meio da arte, permite-nos analisar a relação de seu discurso poético com a agenda política que segue por meio do ativismo. Nesse sentido, propomos que a poesia de Carrillo articula uma *poética do não retorno* da diáspora como extensão de um discurso político que, reconhecendo a herança africana, olha a situação dos afrodescendentes no novo contexto e não fora dele, no aqui e agora. Por isso, concordamos com Gabriela Álvarez quando diz que "*Unícroma* articula a expressão individual e coletiva, sem deslocar o imaginário africano, mas busca sua transformação sob uma especificidade local: a afrodescendência peruana".²⁹

Um primeiro exemplo dessa poética do não retorno da diáspora africana é evidenciado em "*Carrera de una cimarrona*". É surpreendente que, no caminho da liberdade do *palenque*, o eu poético focalize sua

²⁶ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 15.

²⁷ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 15.

²⁸ OLAYA, Voz y escritura desde el exilio. Entrevista a Mónica Carrillo Zegarra, 2020, p. 155.

²⁹ ÁLVAREZ, Oru Lundu responde (...) una perspectiva situada del imaginario afrodescendiente, 2012, p. 15.

percepção no rio que vai até o mar, aquele espaço que o conecta ou separa do continente africano.

quizá el destino
nos acompañe,
el perro ladra,
Aquí no hay selva,
el monte es bajo
llegué hasta un río
que va hacia el mar ...

no puedo más !
no puedo más !!!
son muchos días
y ya no hay fuerzas,
mi dulce Orula...³⁰

A *cimarrona* aqui faz uma pausa antes da possibilidade do retorno. As reticências e o espaço em branco representam a dúvida, o silêncio, que se transforma na renúncia de olhar para aquele "outro lado". Por isso, seguirá em direção ao *palenque*, o verdadeiro retorno simbólico, o espaço da liberdade.

mientras gateo
no hay más silencio
escucho cantos...
vuelve esperanza
veo fuego...
es un palenque
[...]
ya no estoy sola,
ya no estoy sola,
tengo a mi axé
tengo a mi axé
tengo a mi axé.³¹

Esse retorno simbólico será cercado por elementos sagrados e rituais, como canções, fogo e axé, aquela energia ou força vital do universo que garante o equilíbrio e a ordem. No *palenque*, a esperança

³⁰ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 16.

³¹ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 17-18.

volta, e o sentimento de comunidade é despertado (“*ya no estoy sola*”). O *palenque* é a pequena África, o verdadeiro retorno.

No poema “Karma”, o retorno da diáspora é visto como uma ideia romântica. Embora o exílio implique viver em um sistema racista e sexista, o enunciador entende que é necessário se adaptar ao novo contexto, aceitando o exílio, mas sem deixar de resistir.

luchar con la certeza
de que a pesar de las batallas
no ganaré la guerra
dejar de ser romántica
por lo que hubiera sido
 aceptar el destierro
recordando lo suficiente
y olvidando lo posible ³²

A certeza da voz poética é muito clara: as batalhas vencidas são os direitos e as conquistas que as mulheres negras vão tirando aos poucos do sistema, mas isso não significa – já que não é o objetivo – que venham a vencer a guerra, pois isso apenas será alcançado com o retorno à África. Para o enunciador, é melhor deixar de ser romântico, a volta não está mais nos planos. Esse será substituído por um retorno simbólico, que fundamenta seus objetivos na aceitação do exílio, preservando a memória africana no novo contexto americano, lembrando o suficiente e esquecendo o que é possível.

No poema “Unícroma”, o retorno não é mais descrito como uma ideia romântica, mas como uma ilusão que é imediatamente descartada.

¿Atravesar la línea? ¿regresar de la diáspora?
No. Avasallo la ilusión.
No hay que ser panafricanista en el amor,
 (¿por qué?) ³³

Nesse poema, as convicções religiosas e outras práticas do movimento Rastafari são incorporadas de forma crítica. Uma das ideias que eles defenderam estava relacionado ao “retorno à África”, à terra prometida

³² CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 13.

³³ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 24.

(Etiópia). Muitos rastafáris, principalmente jamaicanos, retornaram para África em busca daquela terra prometida onde reinava a terceira reencarnação de Jesus Cristo na figura de Ras Tafari Makonnen (Haile Selassie I).³⁴ Nesse sentido, a negação do retorno físico encontra sua explicação "(¿por qué?)" na pouca identificação da voz poética com as práticas simbólicas dos rastafáris, conforme observado nos versos seguintes.

" si hay muchas teorías y ritos sacros,
que al menos una abarque nuestro espacio
Con "Hold on to this feeling"
Bob Marley intenta convencerme
y pone como prueba a su esposa Rita
la ganja dibuja una silueta blanca que no
reconozco
no alcanzo el éxtasis de los Nayabingi
- reuniones rituales rastafari -
el humo danza pero no excita mi cuerpo para que baile
al compás.³⁵

É evidente que a voz poética não se sente atingida por várias das práticas ligadas aos Rastafaris. Aparentemente, há um olhar crítico subjacente ao simbolismo daqueles que encarnam a ideia do retorno à África por excelência. Nos versos que seguem, o enunciador reforça a "ilusão" desse retorno físico ao se apoiar ou recuperar o verdadeiro sentido das tranças como mapas de liberdade para os escravos.

Trepas una de mis trenzas y sigues los caminos
dibujados en mi cuero cabelludo
(pobre iluso)
Crees que es el fin de la diáspora,
Que volveremos juntos a la
Mamá África
Y quizá terminemos en el país más
pequeño de Sudamérica.³⁶

³⁴ Aqui, a figura de Marcus Garvey, um pregador e escritor jamaicano, é importante. Sua profecia foi muito difundida entre o movimento rastafari. Na década de 1920, ele disse: "Veja a África, um rei negro será coroado porque o dia da libertação está próximo." Alguns anos depois, Ras Tafari Makonnen foi coroado imperador da Etiópia, o que motivou a ideia do retorno à África.

³⁵ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 24.

³⁶ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 24.

É importante destacar o caráter simbólico das tranças, que foram interpretadas como caminhos de fuga. No entanto, fugir do dono de escravos não significa voltar para a África. Seguindo a lógica do “Karma”, é apenas vencer a batalha, mas não a guerra. Ou seja, seguir os caminhos das tranças não significa voltar à “*Mamá África*”. Quem pensa nessa possibilidade é um “*pobre iluso*” que só pode se mover em um espaço escravista ou colonial do qual não poderá escapar.

El peligro de las trenzas en las cabezas de mota
Son los laberintos dibujados
Que te hacen creer que llegaste
sin siquiera empezar
ni poder escapar.³⁷

Neste poema, o verdadeiro retorno está na comunidade. O título já se refere à unidade cromática, uma cor única, que é a união da experiência de ser afrodescendente e compartilhar o mesmo espaço, onde prevalecem a harmonia, o amor livre e até mesmo o espaço para o erotismo. Neste espaço não há violência nem qualificativos negativos: “*nunca nadie me llamó / ebony*”;³⁸ e se houver, são aceitos porque vêm dos seus próprios: “*acepto nigger / si me lo dice otro nigger*”.³⁹ O verdadeiro retorno está na “*experiencia unicromática*”, na que é descartada “*la teoría de los polos opuestos*”.⁴⁰

Por fim, como já mencionamos, o poema “Apocalipsis” incorpora a experiência Rastafari e problematiza de forma irônica a ideia do retorno da diáspora: “*Desembarcamos aquí. / ¿Amaneceremos en Etiópía por gracia de Jhá?*”.⁴¹ A crítica da voz poética, como argumenta Carolina Ortiz, também poderia ser dirigida ao “patriarcalismo no movimento ‘negro’, por que assim como no Ocidente promove a espera por um salvador, o que contribui para fomentar o fundamentalismo religioso e político”.⁴² Desse modo, entende-se porque o eu poético considera que “*la propuesta que lleva al*

³⁷ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 24.

³⁸ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 24.

³⁹ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 23.

⁴⁰ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 25.

⁴¹ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 35.

⁴² ORTIZ, *Unícroma*. Una poética descolonial, 2014, p. 121.

ansiado retorno / tienen una senda única, / un camino que a pesar de ser monoteico / hace más honores al Baco que a su propio dios".⁴³

Considerações Finais

No caso dos afrodescendentes nas Américas, o exílio e outras formas de deslocamentos contemporâneos devem ser entendidos como um processo complexo que começou com a diáspora africana há mais de 500 anos. Nesse sentido, as experiências de desterro de escritores afro-peruanos, como Nicomedes Santa Cruz Aparicio (EUA), Nicomedes Santa Cruz Gamarra (Espanha), Gregorio Martínez Navarro (EUA), Lucías Charún-Illescas (Alemanha) e Mónica Carrillo Zegarra (EUA) revelam aquela continuidade histórica que, explícita ou implicitamente, determinou sua trajetória.

O caso da poeta e ativista Mónica Carrillo é um claro exemplo de como a herança colonial pode gerar complexos processos de deslocamentos mesmo vários séculos depois. O racismo e o sexismo de que foi vítima em suas lutas contra eles forçaram-na a se exilar nos Estados Unidos para salvaguardar sua integridade física e mental. Essa experiência de exílio, ao mesmo tempo que exacerbou a solidão e a dor do afastamento da família e da pátria, serviu como oportunidade para ampliar os seus horizontes políticos, acadêmicos e estéticos.

Sua poesia condensa aquela "*conciencia cimarrona*" da mulher negra exilada, constantemente deslocada em busca de um *palenque*, de um país ou de uma casa, mas também para enfrentar os discursos que a oprimem. Nesse processo, ela problematiza de várias maneiras a ideia de retornar à África. Essa posição obedece a uma convicção política e estética de se reconhecer como herdeira da diáspora africana, mas agora inserida em um espaço onde as lutas políticas devem ser travadas, e não fora dele.

⁴³ CARRILLO, *Unícroma*, 2007, p. 35

Referências

- ÁLVAREZ, Gabriela. Oru Lundu responde (...) una perspectiva situada del imaginario afrodescendiente. *UNIVERSUM*, v. 2, n. 27, p. 13-30, 2012. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762012000200002. Acesso em: 4. jun. 2021.
- CARRILLO, Mónica. *Unícroma*. Lima: Santo ofício, 2007.
- CARRILLO, Mónica. Champeteando en la Colombia cimarrona. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia* [on line], ano V, n.º 5, p. 140-141, 2020. Disponível em: <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2020/11/DPalenque-N%C2%B0-5-2020-Monica-Carrillo-Champetenado-en-la-Colombia-cimarrona.pdf>. Acesso: 23. nov. 2020.
- CARRILLO, Mónica. Patria Mía. [Poema inédito, arquivo pessoal]
- CARRILLO, Mónica. A la muerte de Mandela. [Poema inédito, arquivo pessoal]
- CHARÚN-ILLESAS, Lucía. *Malambo*. Lima: Fondo editorial UNFV, 2001.
- GAMARRA, Nicomedes Santa Cruz. Disponível em: <http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/1925.htm>. Acesso em 10 nov. 2021.
- HALL, Stuart. *El triángulo funesto*. Raza, etnia, nación. Madrid: Traficante de sueños, 2019.
- IZARD, Gabriel. Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno. *Estudios de Asia y África*, v. 40, n. 1, p. 89-115, 2005. Disponível em: <https://estudiosdeasiayafrica.colmex.mx/index.php/ea/article/view/1776/1776>. Acesso: 27 set. 2020.
- MARIÑEZ, Pablo. Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista afroperuano. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2000.
- OLAYA, Juan. Voz y escritura desde el exilio. Entrevista a Mónica Carrillo Zegarra. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, ano V, n. 5, p. 152-160, 2020. Disponível em: <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2020/11/DPalenque-N%C2%B0-5-2020-Entrevista-Monica-Carrillo.pdf>. Acesso: 23 nov. 2020.
- OLLÉ, Carmen. Un poemario producto de la fusión. In: CARRILLO, Mónica. *Unícroma*. Lima: Santo ofício, 2007.
- ORTIZ, Carolina. *Unícroma*. Una poética descolonial. El crepúsculo y la penumbra como fuentes de inspiración y conocimiento. In: ORTIZ, Carolina. *Poéticas afroindoamericanas*: episteme, cuerpo y territorio. Lima: Pakarina ediciones – FLCH UNMSM, 2014.
- PAREDES, Judith. Un canto de resistencia: la metáfora y la ironía en *Unícroma* de Mónica Carrillo. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, ano II, n. 2, p. 43-48, 2017. Disponível em: <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2019/07/Judith-Paredes.pdf>. Acesso: 4 jun.2020.
- STORINO, Natalia. 'Juguemos en la jungla': raza, clase y género en *Unícroma* de Mónica Carrillo. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, ano II, n. 2, p. 33-42, 2017. Disponível em: <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2019/07/Natalia-Storino.pdf>. Acesso: 4 jun. 2020.

Exílio africano

Poética da memória através do exílio em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto

Marina Pereira de Almeida e Souza

Introdução

Houve em Moçambique, desde o final do século XV, uma penetração mercantil portuguesa no território, justificada pela demanda de ouro destinado à aquisição de especiarias asiáticas. Inicialmente, a presença oficial dos portugueses se limitava a umas poucas capitánias ao longo da costa, onde construíram as fortalezas de Sofala em 1505 e Ilha de Moçambique em 1507.

Mais tarde, adentram-se para o interior por meio de conquistas militares apoiadas por missionários e comerciantes, constituindo feitorias não apenas com o propósito de controlar o escoamento do ouro, mas também de se apropriar das regiões produtoras do elemento precioso.

Após a chamada fase do ouro, vieram, respectivamente, as fases do marfim e dos escravos, à medida que a procura mercantilista aumentava. Aqui se daria a primeira forma de colonização portuguesa efetivamente. O escoamento de escravos, ouro e marfim se realizava através do sistema de Prazos. Os Prazos, por sua vez, eram pequenos feudos pertencentes a mercadores portugueses que os ocuparam através de doação, compra ou conquista.

De acordo com Newitt, em seu livro *A history of Mozambique*,¹ a abolição do sistema prazeiro ocorreu através de decretos régios e possibilitou a criação de estados militares que se beneficiaram fundamentalmente

¹ NEWITT, *A history of Mozambique*, 1995, p. 24.

do tráfico de escravos. As populações macuá-ióumé foram as mais imoladas em função da escravatura. Os cativos foram exportados para as Ilhas Mascarenhas, Madagascar, Zanzibar, Golfo Pérsico, Cuba e Brasil.

Com a debandada das companhias majestáticas formadas principalmente por indianos que tinham privilégios de exploração e bom relacionamento com representantes coloniais e com a abolição da escravatura em 1875, os portugueses instalaram a capital da província em Lourenço Marques, hoje região de Maputo e Gaza. Com o passar dos anos e por pressões internacionais, Portugal viu-se compelido a fazer oficialmente de Moçambique uma colônia que servisse para a exploração de recursos naturais, de forma a produzir bens de consumo a serem exportados para a metrópole.

Conseqüentemente, na conjuntura da Conferência de Berlim, realizada em 1884, os portugueses efetivaram a ocupação do território moçambicano. No entanto, devido à incapacidade militar e financeira de Portugal, resolveu-se pelo arrendamento da soberania a companhias arrendatárias. Esse sistema de capitânicas ao norte do rio Save tinha como principal base econômica as plantações e o tráfico clandestino de escravos para países vizinhos. Ao sul, as províncias permaneciam sob administração direta da colônia. Sua economia baseava-se, principalmente, na exportação de mão de obra para as minas sul-africanas e no transporte ferro-portuário.

A população moçambicana sempre ofereceu resistência aos avanços arbitrários da metrópole, de forma que as ocupações portuguesas nunca foram pacíficas. Após aproximadamente cinco séculos de opressão colonial, o povo moçambicano se viu obrigado a pegar em armas para lutar por sua independência. Inicialmente, se pensava que seria possível consegui-la sem recorrer à luta armada. No entanto, os contatos diplomáticos estabelecidos fracassaram e decidiu-se lutar pela via da guerrilha para tentar forçar o governo português a aceitar a emancipação.²

A FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), organização fundada em 1962 por meio da fusão de três movimentos – UDENAMO (União Nacional Democrática de Moçambique), MANU (*Mozambique*

² NEWITT, *A history of Mozambique*, 1995, p. 32.

African National Union) e a UNAMI (União Nacional de Moçambique Independente) – e dirigida por Eduardo Chivambo Mondlane, iniciou a chamada luta pela libertação nacional em 25 de setembro de 1964 na província de Cabo Delgado.

A guerra de libertação alastrou-se para as províncias de Niassa e Tete e durou cerca de dez anos. Nesse ínterim, a FRELIMO conquistou as chamadas “zonas libertadas”, áreas onde a administração colonial já não possuía controle algum. Eduardo Mondlane, primeiro presidente da organização, morreu assassinado em 3 de fevereiro de 1969, sucedendo-se a ele Samora Moisés Machel.

Finalmente, a guerra terminou com os Acordos de Lusaka, assinados em 7 de setembro de 1974 entre o governo português e a FRELIMO. Samora Moisés Machel declarou a independência do país em 25 de junho de 1975. Desafortunadamente, morreu em um acidente aéreo em Mbusuzi e foi sucedido por Joaquim Chissano. Seguidamente, instituiu-se um governo de transição, chefiado por Chissano, que incluía ministros nomeados pelo governo português e outros nomeados pela FRELIMO.

Não obstante, os primeiros anos após a independência foram difíceis para o novo Estado. O número de residentes brancos, constituído primariamente por portugueses, diminuiu drasticamente de 200 mil para 30 mil, causando uma grande perda de capital. Além disso, militares portugueses e dissidentes da FRELIMO instalaram-se na Rodésia, que vivia uma situação de independência unilateral não reconhecida. Ian Smith, primeiro-ministro rodesiano, que já idealizava um movimento interno de resistência com bases em Moçambique, se aproveitou dos dissidentes para atacar a FRELIMO.³

De forma a causar ainda mais tensão, em 1976 o governo de Moçambique aplicou as sanções estabelecidas pela ONU contra o governo ilegal de Salisbúria, hoje Harere, capital do Zimbábue, e fechou as fronteiras com aquele país. A Rodésia dependia em grande parte do chamado corredor da Beira, incluindo o transporte ferroviário, estradas e oleodutos. Com o bloqueio, a Rodésia ficou extremamente prejudicada e, por conseguinte, iniciou ataques a Moçambique, além de oferecer espaço para

³ NEWITT, *A history of Mozambique*, 1995, p. 33.

os dissidentes moçambicanos formarem a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) que era contra o socialismo engajado da FRELIMO.

A guerra civil estava instalada em 30 de maio de 1977. Estima-se que um milhão de pessoas morreram em combates e devido a crises de fome. Além disso, cinco milhões de civis foram deslocados e migraram para outros países para fugir da guerra. Outros muitos sofreram amputações por minas terrestres, um legado do período que continua a assolar o país até os dias hoje.

Por conta dos problemas econômicos que Moçambique atravessava, o governo assinou um acordo com o Banco Mundial e FMI em 1987, que o obrigava a abandonar completamente a política socialista e a nacionalização das instituições. O conflito terminou apenas em 1992, depois de dois anos de negociações, com as assinaturas do Acordo Geral de Paz do então presidente da república Joaquim Chissano e Afonso Dhlakama, presidente da RENAMO.

O governo de Moçambique solicitou o apoio da ONU no mesmo ano para o desarmamento das tropas beligerantes. A ONUMOZ (Operação das Nações Unidas em Moçambique) foi a força internacional que apoiou o trabalho de monitoramento da restauração de paz no território. A missão tinha como objetivo facilitar a aplicação dos acordos, controlar o cumprimento do cessar-fogo, supervisionar a retirada das forças estrangeiras, bem como supervisionar e prestar assistência técnica para o processo eleitoral, ocorrido em 1994.

“Acendo a história, me apago a mim”

O romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, se mostra bastante pertinente para examinarmos de que maneira os personagens rememoram a experiência da guerra civil em Moçambique através do exílio, pois explora, de diversas maneiras, como a psique humana é subjugada aos traumas físico e psicológico proporcionados pelo desterro na própria terra natal.

Terra sonâmbula conta a história de Muidinga e Tuahir que, juntos, procuram fugir da guerra civil moçambicana e de seu rastro de destruição e morte. Todavia, essa fuga era feita de incertezas, uma vez

que os dois iam “para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante”.⁴

Os dois viajantes, estranhos um ao outro, viram-se unidos quando o velho Tuahir decidiu salvar Muidinga do campo de refugiados de guerra, onde o menino estava à beira da morte, tomado por uma doença que foi capaz de levar-lhe suas memórias e sua identidade.

É nesse contexto de desesperança, incertezas e medos que os dois viajantes encontram um ônibus que fora incinerado junto com seus ocupantes. À guisa de esconderijo para a noite, eles decidem ocupar a estrutura carbonizada. Por estar “farto de viver entre mortos”,⁵ Muidinga implora para que enterrem os corpos. Durante essa tarefa, encontram um corpo que não havia sido carbonizado, e junto dele estava uma “mala, fechada, intacta”.⁶

Este homem chamado Kindzu viajava levando consigo uma série de cadernos, espécie de diários íntimos, nos quais escrevia sua história, desde quando decidiu abandonar sua vila em busca de tornar-se um guerreiro que salvaria o país da guerra. A princípio, os cadernos iriam servir de combustível para a fogueira, porém Muidinga decide salvar os escritos e investigá-los. Nesse momento, faz-se uma descoberta em relação ao menino: ele fora alfabetizado e, portanto, poderia ser o leitor da dupla. A partir daí os dois conhecem o interlocutor que, embora tendo sido enterrado por eles, passa a ser seu companheiro de jornada.

Uma vez inserida a narrativa secundária de Kindzu dentro da narrativa primária de Muidinga e Tuahir, o romance de Mia Couto passa a entrelaçar acontecimentos a partir da leitura em voz alta que Muidinga faz. Há, a partir disso, a alternância das histórias e vozes narrativas, sendo que cada capítulo da jornada de Muidinga e Tuahir corresponde à leitura de um dos cadernos de Kindzu, totalizando onze de cada.

A metanarrativa utilizada por Mia Couto favorece a caracterização do sujeito tridimensional, uma vez que permite ao sujeito, ao mesmo tempo em que narra, ser narrado também. Essa cisão narrativa do sujeito faz com que o observador seja uma parte de sua observação, pois ele lança um

⁴ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 9.

⁵ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 11.

⁶ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 12.

olhar sobre sua auto-objetificação. Quando Kindzu conta suas experiências como exilado de guerra no Moçambique pós-independência, ele se torna um “sujeito nacional” que, segundo Homi K. Bhabha, “se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria”.⁷ A liminaridade da narrativa de Kindzu justificada pelo sentimento de desterritorialização em sua própria terra natal legitima a vida e memória de outro personagem exilado, Muidinga, pois a alteridade é do “povo-como-um”.⁸ Ao abandonar a neurose narcísica do discurso nacional hegemônico, invertendo a lógica da narrativa oficial, o narrador, Kindzu e o próprio Mia Couto são igualmente narrados.

Outrossim, o ato de narrar em *Terra sonâmbula*, é típico de romances pós-coloniais, pois oferece uma forma de vencer o esquecimento, a solidão e a distância, através de um sujeito cindido que, de acordo com Homi Bhabha, “torna insustentáveis quaisquer reivindicações hegemônicas ou nacionalistas de domínio cultural, pois a posição do controle narrativo não é nem monócula nem monológica”.⁹ Do mesmo modo, a integração marginal de indivíduos exilados e sua rememoração da guerra civil moçambicana permite uma reflexão sobre a disposição do espaço e do tempo, de forma que a narrativa da nação não está terminada, mas se inicia.

Analogamente, ao dar voz aos exilados que não partem, Mia Couto disponibiliza ao leitor acesso ao que o teórico Homi K. Bhabha chama de “contra-narrativa da nação”. Para Bhabha,

As contra-narrativas que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras localizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através dos quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas. Isto porque a unidade política da nação consiste em um deslocamento contínuo da ansiedade do espaço moderno irremediavelmente plural – a representação da territorialidade moderna da nação se transforma na temporalidade arcaica, atávica, do Tradicionalismo. [...] O ponto liminar desse deslocamento ideológico é a transformação

⁷ BHABHA, *O local da cultura*, 2014, p. 244.

⁸ BHABHA, *O local da cultura*, 2014, p. 244.

⁹ BHABHA, *O local da cultura*, 2014, p. 243.

da fronteira espacial diferenciada, o “exterior”, no tempo “interior” [inward] legitimador da Tradição.¹⁰

Porquanto, em *Terra sonâmbula*, a nação moçambicana não se apresenta de forma homogeneizada, de modo que as perspectivas horizontais da sociedade e hegemônica da história, a que Homi Bhabha chama de “pedagogia”, dão voz ao “performático”, ou seja, à perda da identidade no processo de significação da identificação cultural,¹¹ ao entre-lugar e ao tempo interior através da memória. De fato, ao perturbar o discurso utilizado no historicismo, romances pós-coloniais como *Terra sonâmbula* permitem que o sujeito cindido entre os aspectos pedagógico e performático desestabilize a homogeneidade da nação.

A guerra é o elemento de ação, pois origina e impulsiona as experiências das personagens. Ela delimita o mundo da narrativa, impondo restrições espaciais e temporais. O exílio dos que não podem partir de seu país para fugir da guerra e a dimensão da mesma sinaliza o tempo comum e infinito que se abate sobre todos: “A terra é imensa, a guerra é maior ainda”.¹² Subvertendo a historiografia oficial que marca a duração da guerra em dez anos, Mia Couto permite que o tempo interior do exilado seja “contrapontístico”, como afirma Edward Said em *Reflexões sobre o exílio*.¹³ O tempo interno dos exilados se sobrepõe ao tempo oficial da guerra, uma vez que sempre aparece como monumental e infinito: “e remei por dias compridos, por noites infinitas”;¹⁴ “numa das seguintes noites quando cheguei à baía de Matimati já eu perdera contas às madrugadas”,¹⁵ narra Kindzu em ambas as passagens. Esse tempo performático, com seu “matraquear da morte”,¹⁶ personifica sua eternidade e, através disso, o sujeito aparece pela sua condição mortal, fomentando, assim, a dialética entre interior e exterior na composição narrativa à exposição das aporias da memória.

¹⁰ BHABHA, *O local da cultura*. 2014, p. 242.

¹¹ BHABHA, *O local da cultura*. 2014, p. 248.

¹² COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 190.

¹³ SAID, *Reflexões sobre o exílio*, 2010, p. 42.

¹⁴ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 42.

¹⁵ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 55.

¹⁶ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 110.

A própria organização dos capítulos provoca uma subversão do tempo pelo aspecto da rememoração, sendo que a estruturação do eu só pode acontecer conforme a elaboração da memória, cuja dinâmica sempre vai burlar as fronteiras do tempo objetivo e comum. Através do apagamento gradual das marcas cronológicas e da gestação do tempo a partir da ótica do sujeito exilado, realizando a dialética entre mundo real e vida interior, são subordinados os fatos que ilustram a história oficial da guerra em Moçambique ao caráter existencial e ao valor subjetivo da memória. Exemplificando, no primeiro caderno de Kindzu, ele diz: "Quero pôr os tempos em mansa ordem, conforme esperas e sofrências".¹⁷ Isto é, o tempo subjetivo do personagem é o que dita a ordem dos acontecimentos na narrativa e não o tempo hegemônico e cronológico da historiografia oficial. Um pouco a frente, Kindzu reclama que, durante a guerra, o tempo, como sua alma, é um rio parado: "Afinal, nasci num tempo em que o tempo não acontece".¹⁸ Nota-se, portanto, uma dispersão do tempo homogêneo e visual da sociedade horizontal, pois a ilusão de unidade temporal é desfeita.

Como mencionado anteriormente, a organização do romance é feita pela justaposição de histórias. Kindzu se posiciona no presente ao falar da própria escrita, mas também faz regressões ao passado para contar sua história e a de outros. Nas últimas linhas da narrativa, o entrelaçamento das histórias de Kindzu e Muidinga se confirma, de forma a fazer o leitor perceber que foram coordenadas. A história e a existência de Muidinga seriam nulas de sentido caso não houvesse a narrativa de Kindzu, pois o seu relato é um dos vetores a conduzir Muidinga no caminho de suas transformações em busca de suas origens e do reconhecimento de si mesmo:

Os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo. Procurar lenha, cozinhar as reservas da mala, carretar água: em tudo o rapaz se apressava. O tempo ele o queria apenas para mergulhar nas misteriosas folhas.¹⁹

À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra,

¹⁷ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 14.

¹⁸ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 22.

¹⁹ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 33.

ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões.²⁰

A clareza do entrecruzamento das duas histórias acontece ao final do romance, quando Kindzu conta o sonho que tivera com uma estrada que “se deslocava, seguindo de paisagem em paisagem”.²¹ Nela, próximo ao ônibus queimado, “segue um miúdo com passo lento”, supostamente Muidinga, a quem Kindzu chama de Gaspar. Para o garoto que “nem tem estória nenhuma”,²² as memórias de Kindzu lhe serviram para reencontrar sua própria história, seu próprio nome, sua identidade e suas memórias: “E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez”,²³ diz Kindzu referindo-se ao encontro dos dois, o qual contraria o estranho esquecimento da história e do passado da nação.

A violência envolvida no estabelecimento dos escritos da nação, o esquecer, a subtração da origem e até mesmo da identidade constitui, em *Terra sonâmbula*, o começo da narrativa da nação. No segundo capítulo de *Haunting legacies: violent histories and transgenerational trauma*, Schwab diz que “we tell or write stories in order to defeat death”.²⁴ Ela se refere, obviamente, não à morte física, mas à morte causada pelo esquecimento. De acordo com a autora, as narrativas são importantes para construir e preservar a memória, pois é através de relatos que as pessoas transmitem suas experiências, legados e heranças. Dessa forma, o ato de produzir narrativas pode ser visto como uma arma contra o esquecimento pelo fato de que mantêm vivas ambas as memórias: pessoal e coletiva. Exemplificando, ao abandonar sua aldeia com o objetivo de se tornar um guerreiro naparama que salvaria seu povo da guerra, o pai de Kindzu, já morto, vive a lhe assombrar os caminhos. Numa de suas conversas com o defunto, “o velho Taímo se explicou: eu não podia alcançar nada do sonhado enquanto a sombra dele me pesasse. A mesma coisa se passava

²⁰ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 97.

²¹ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 196.

²² COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 33.

²³ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 197.

²⁴ SCHWAB, *Haunting legacies*, 2010, p. 41.

com a nossa terra, em divórcio com os antepassados. Eu e a terra sofríamos de igual castigo”.²⁵ Kindzu descreve o pai como “estorinhador” de “imprevistos improvisos”.²⁶ Sonâmbulo, a autoridade do pai vinha do fato de que ele “recebia notícia do futuro por via dos antepassados”.²⁷ Os mortos se comunicam com Taímo através dos sonhos e quando ele morre, passa a se comunicar com seu filho Kindzu também da mesma forma. Na passagem acima, Kindzu é amaldiçoado por ter abandonado sua aldeia e desrespeitado suas origens, assim como a terra que também é punida pela desonra aos antepassados, promovida pela guerra.

Ao falar da memória de seu povo, Kindzu declara que “[a nossa memória] se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro”.²⁸ Todo ato de rememorar o passado acontece entre a lembrança de determinados episódios e o esquecimento de outros. Porém, na passagem acima fica claro que muito do esquecimento não é meramente uma consequência do hiato intrínseco que permeia todo e qualquer discurso histórico. Muitas narrativas de exilados, como a de Kindzu, Muidinga e Tuahir foram convenientemente silenciadas devido às histórias violentas que incluem invasões coloniais, escravidão, totalitarismo, ditaduras, guerras e genocídios. O problema é que a maioria dessas histórias foi omitida ou ressignificada para poder caber no discurso histórico oficial e analogamente, invasões são descritas como conquistas, e o extermínio de povos e suas culturas como missões civilizatórias.

A recuperação de tais vozes tem contribuído para uma revisão histórica no que concerne a presença e a importância dos exilados nos processos de ascensão das nações. Sabe-se que a construção das nações modernas foi guiada por um modelo herdado das metrópoles europeias. A consolidação dessas nações não foi possível sem um violento processo de opressão do outro – qualquer traço da diferença poderia prejudicar o projeto de construção de uma identidade nacional. Em outras palavras,

²⁵ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 43-44.

²⁶ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 14.

²⁷ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 15.

²⁸ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 90.

para tornar o processo viável, era necessário apagar e esquecer eventos violentos que estavam no gênesis das nações com a finalidade de forjar uma identidade nacional homogênea. Dessa forma, narrativas como a do personagem Siqueleto, que insiste que Muidinga grave seu nome na árvore, tem o poder de desestabilizar o discurso pedagógico nacional ao trazer à tona a diferença cultural e a temporalidade do entre-lugar:

Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outro Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz: – *Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore.*²⁹

Ao utilizar e reconstituir os tropos de exilados da guerra civil em Moçambique, Mia Couto deliberadamente busca dar voz aos aspectos da experiência do exílio que se mantiveram silenciosos, silenciados e desconhecidos. Quando Siqueleto afirma que a aldeia continuará, pois seu nome está gravado na árvore, faz com que as histórias dos exilados preencham as lacunas do discurso hegemônico e com que a justiça seja restaurada.

Através da memória e imaginação, os traços de desterramento das personagens, bem como suas lutas interiores são reconstruídos. Os protagonistas aprendem a narrar o indizível de forma a transformar a memória residual do passado em memória narrativa: “E começou a narrar. Sua estória deve ser lembrada”.³⁰ Como sujeitos cindidos, as personagens precisam reconfigurar o discurso oficial e transformá-lo numa contra-narrativa num ato de rememoração reconstitutiva. Através dos processos de lembrar para contar, repetir e ressignificar, a memória individual se torna a base para a reconstrução de uma história coletiva, de forma que o passado pessoal se transforma no presente histórico:

Esse canto sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de arrancar. Essa voz nos dará força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados.³¹

²⁹ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 67, itálicos no original.

³⁰ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 194.

³¹ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 194.

A voz dos exilados, por tanto tempo silenciada, é finalmente ouvida em forma de canto uma vez que os protagonistas podem finalmente acesar suas histórias pessoais, transpassar o isolamento imposto pela guerra e pelo exílio forçado, e, finalmente, criar uma ligação entre eles mesmos e toda a história daquela comunidade que experimenta ou experimentou os mesmos horrores intrínsecos à construção da nação moçambicana.

O sonho faz andar a estrada

Numa das epígrafes do romance, Mia Couto reporta uma crença dos habitantes de Matimati:

*Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia em espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho.*³²

Ao descrever Moçambique como terra sonâmbula, Mia Couto, além de demarcar o território moçambicano, ainda nos dá a tônica da narrativa. De fato, o sonambulismo está presente em diversos momentos da história.

Primeiramente, sabemos que Taímo, o pai de Kindzu, é sonâmbulo: “meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos. Como dormia fora, nem dávamos conta. Minha mãe, manhã seguinte, é que nos convocava: – *Venham: papá teve um sonho*”.³³ Taímo tinha sonhos premonitórios e num deles lhe foi revelado que Moçambique seria independente, “parecia estar ali a consumação de todos os seus sonhos”.³⁴ Ao assombrar o filho na forma de fantasma depois de sua morte, Taímo pergunta a Kindzu:

– *O que aprendeste debaixo da casca desse mundo?*
– *Eu quero voltar, estou cansado. E agora sei quem és, me ajude a voltar...*
– *O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?*
– *Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.*
– *E alguém vai ler isso?*
– *Talvez.*

³² COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 5, itálicos no original.

³³ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p.15, itálicos no original.

³⁴ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 15.

– *É bom assim: ensinar alguém a sonhar.*
– *Mas pai, o que passa com esta nossa terra?*
– *Você não sabe filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira de sonhos.*³⁵

É somente quando os exilados narram suas histórias e as reconhecem como as mesmas de todo um povo, “*E agora sei quem és*”, é que a verdade sobre a terra é revelada. Apenas quando a história de um é reconhecida como a história de todos, e quando a narrativa individual se torna comunal é que se honra o passado e a memória coletiva. No momento em que a narrativa de Kindzu se une à de seu pai e seus ancestrais e se une também à de Muidinga e Tuahir está a terra a costurar os sonhos.

Os cadernos, nos quais Kindzu escreve quando sonha e que ensinam outros a sonharem, correspondem ao aspecto performático da contra-narrativa, uma alternativa ao discurso pedagógico da guerra, pois aos exilados, só resta sonhar: “Talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada”.³⁶ De fato, ao acessar os escritos de Kindzu, Muidinga tem certeza de que “os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras, restantes vidas. Os cadernos de Kindzu não deveriam ter sido escritos por mão de carne e ossuda mas por sonhos iguais aos dele”.³⁷ Durante todo o romance, as personagens se encontram entre os sonhos e o estado de vigília, assim como a terra que é denominada sonâmbula, todos estão num entre-lugar.

De acordo com a doutora Leticia Santoro Azevedo Soster, doutora em nefrologia pela Universidade de São Paulo e neurofisiologista do hospital Albert Einstein, o sonambulismo é um tipo de parassonia que

É consequência de uma mudança imperfeita que interrompe a progressão normal da ciclagem do sono. Assim há momentos em que não se está totalmente acordado nem totalmente dormindo. Neste momento *observa-se elementos de sono e vigília mesclados* (como por exemplo no sonambulismo, onde a pessoa anda – que é um evento de vigília – enquanto o cérebro ainda tem as reações de sono).³⁸

³⁵ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 176-177, itálicos no original.

³⁶ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 85.

³⁷ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 63.

³⁸ SOSTER, *Sonambulismo e outras parassonias*, 2020, grifo nosso.

As áreas motoras, ao contrário da consciência e da memória, permanecem ativas. Por isso, o sonambulismo se caracteriza por andar dormindo, com os olhos abertos, porém vazios e sem expressão. Isso explicaria o perambular incessante de Kindzu, Tuahir e Muidinga que fogem da guerra e não vão para lugar algum. Andam “bambolentos como se caminhar fosse o único serviço desde que nasceram”,³⁹ sendo que os caminheiros “condiziam com a estrada, murchos e desesperançados”.⁴⁰

Nesse distúrbio do sono, normalmente no dia seguinte ao episódio, o paciente apresenta amnésia total ou parcial e não se recorda do acontecido. De certa forma, *Terra sonâmbula* chama atenção para o fato de que a guerra civil moçambicana, bem como séculos de exploração colonial foram permeados de violência e brutalidade. Privações, supressão cultural, abuso físico, exploração sexual, desterramento e exílio – todos esses elementos atuaram sobre sujeitos de forma a impactar a memória, a língua e a identidade. O romance pode ser considerado de resistência ao esquecimento, já que não sucumbe ao silenciamento individual e coletivo, pois é preciso narrar, “Sua estória deve ser lembrada”.⁴¹ No final do romance essa hipótese se confirma. Após ler o último caderno de Kindzu, Muidinga recupera sua memória por completo e passa a saber seu nome. Através das memórias de outro exilado, o garoto pode reaver sua própria história esquecida.

Como mencionado anteriormente, o sonambulismo é caracterizado por um meio-termo entre o estado de vigília e o estado de sono. Analogamente, em *Terra sonâmbula*, os exilados estão em um entre-lugar, como afirma Kindzu: “Talvez, quem sabe, cumprisse o que sempre fora: sonhador de lembranças, inventor de verdades. Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera”.⁴² O que Homi Bhabha chama de “escrita-dupla” ou “dissemi-nação”⁴³ é o discurso do sujeito cindido que “emerge na disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performático”.⁴⁴ No romance, a temporalidade do

³⁹ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 9.

⁴⁰ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 10.

⁴¹ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 139.

⁴² COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 104.

⁴³ BHABHA, *O local da cultura*, 2014, p. 241, itálicos no original.

⁴⁴ BHABHA, *O local da cultura*, 2014, p. 241.

entre-lugar dá espaço ao performático de modo que é somente por meio da alteridade que é possível reconhecer-se como sujeito. O outro, seja ele o si-mesmo que se divide e se desloca pela disjunção temporal, seja ele o outro personagem, pessoa que se coloca como horizonte do sujeito que narra, é o elemento fundamental para a construção do eu. Muidinga e Kindzu são dependentes entre si e precisam de reciprocidade no conhecimento do outro e no reconhecimento de si mesmos. A alteridade é subjacente ao ato narrativo e embasa a formulação da própria identidade individual e, por consequência, da identidade coletiva.

O que Homi Bhabha chama de pedagógico e performático é representado no romance pela dialética exterior e interior das personagens que narram suas histórias a partir de seus deslocamentos. A liminaridade que os caracteriza contribui para o esmaecimento das fronteiras entre imaginação e realidade e possibilita aos sujeitos se expressarem através da diferença.

Dessa forma, a memória em *Terra sonâmbula* vai além da rememoração de fatos. Quando as personagens relatam suas próprias vidas através de lembranças, elas podem se reinventar e, assim, se transformam na própria identidade narrativa. Por ser um romance construído por meio de memórias, as personagens podem se fragmentar em distintas temporalidades, fazendo predominar a distinção entre o tempo do significado e o signo da história.

Todas as memórias das personagens se baseiam em suas experiências como exilados. É somente a partir das lembranças como sujeitos marginalizados que conseguem narrar a própria história e colocá-la junto ao berço da coletividade. Suas narrativas são como sonhos que mantêm vivas as histórias daqueles que não tiveram a chance de contá-las. Bem como disse Tuahir, e não por acaso Mia Couto faz dessa reflexão uma das epígrafes do romance: "*O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro*".⁴⁵ É por meio dos sonhos, que aqui são representados pelas histórias, que a

⁴⁵ COUTO, *Terra sonâmbula*, 2017, p. 5, itálicos no original

estrada anda. E a estrada, representação da memória, é a ligação entre o passado, presente e futuro.

Referências

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NEWITT, Malyn. *A history of Mozambique*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2010.

SCHWAB, Gabriele. *Haunting legacies: violent histories and transgenerational trauma*. Nova York: Columbia University Press, 2010.

SOSTER, Leticia Santoro Azevedo. *Sonambulismo e outras parassonias*. Einstein [online], [2020?]. Disponível em: <https://www.einstein.br/especialidades/medicina-do-sono/doencas-sintomas/sonambulismo>. Acesso: 10 set. 2020.

Sobre os autores

Evandro Figueiredo Cândido

Doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Letras (Estudos Literários), pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Graduado em Letras (Licenciatura – Português/Inglês) pela Universidade Federal de São João del-Rei. Graduado em História (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade Federal de Viçosa. Atualmente leciona Língua Inglesa na Escola Estadual Pedro de Alcântara (Varginha-MG). Tem interesse em estudos literários e suas interfaces com a história, sobretudo acerca da literatura produzida na América Latina a partir da segunda metade do século XX.

Juan Manuel Olaya Rocha

Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado em Literatura pela Universidade Nacional Federico Villarreal, Peru. É pesquisador da literatura afro-peruana, editor e docente. Em 2016, fundou, e dirige atualmente, a revista anual *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, a primeira e única revista peruana especializada em literatura afro-peruana e afro-latinoamericana. Tem publicado artigos em diversos meios impressos e tem participado em congressos nacionais e internacionais divulgando suas pesquisas.

Laura Gabino

Graduada, em 2018, em Letras (Licenciatura – Português) e, atualmente, mestranda (2020-2022) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da FALE/UFMG. Desenvolve o projeto “Os habitantes de Saturno: modernidade e melancolia na poética de Alejandra Pizarnik”, na linha de pesquisa Poéticas da Modernidade. Paralelamente à pesquisa, dedica-se também à Educação Básica, com ênfase no ensino de redação nos Ensinos Fundamental e Médio.

Lara Mucci Poenaru

Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em Estudos Literários pelo mesmo programa. Graduada em Letras, habilitação Espanhol, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Técnica em Assuntos Educacionais pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente faz parte dos grupos de pesquisa “Rede de Estudos Andinos”, sob a orientação do professor Rômulo Monte Alto e trabalha especialmente com as obras do escritor peruano Oswaldo Reynoso e também compõe o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação (GIPACE) do IFPA.

Lorena do Rosário Silva

Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011-2015) e Mestre pelo Programa de Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (2016-2018). Atua na linha de pesquisa de Literatura, História e Memória Cultural e na área de Literaturas Modernas e Contemporâneas. Seu último estudo, financiado pela CAPES, foi a dissertação concluída sobre as “Imagens da memória e seus efeitos em *A lentidão*, *A identidade* e *A ignorância*, de Milan Kundera” (2018). Atualmente, é graduanda na Licenciatura em Língua Portuguesa (2019 – presente) pela UFOP e doutoranda em Estudos Literários pela UFMG (2020 – presente). Além disso, participa do Núcleo de Estudos de Exílio e Migração (NEEM). Tem interesse em estudos que enfoquem a narrativa, o exílio, as identidades e a memória.

Luiz Henrique Ernesto Coelho

Graduado em Artes Visuais – desenho e pintura – pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007). Mestre em Estudos Literários com ênfase em Literatura Alemã (2017). Doutorando na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Pesquisa nas áreas de Teoria da Literatura, Literatura Comparada, Literaturas Modernas e Contemporâneas. Estudos de intermedialidade. Autobiografia e Autoficção. Literatura Alemã do séculos XVIII, XIX e período pós-Segunda Guerra Mundial na Alemanha. Literatura de exílio, artes visuais, pintura e desenho.

Marina Pereira de Almeida e Souza

Doutoranda em Literatura Comparada pela UFMG. Mestre em Literaturas de Língua Inglesa também pela UFMG. Atualmente é professora de inglês e pesquisa as literaturas afro-americana e afro-brasileira, estudando a representação física e psicológica do trauma, seus efeitos sobre os indivíduos e sobre a comunidade, de forma a permitir a criação de uma identidade afrodescendente por meio da memória.

Talita Oliveira Almeida

Possui graduação em Letras/Espanhol com ênfase em Estudos literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) pela Universidade Federal de Minas Gerais e desenvolve a pesquisa sobre a memória de mulheres na Espanha do século XX, por meio da obra: “Trilogia da memória” da escritora Josefina Aldecoa.

Viviane Cristina Bitencourt dos Santos

Doutoranda da UFMG em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. No doutorado, estuda o romance e as cartas de Dorothea Schlegel, com o objetivo de mostrar que ela foi uma figura ativa e de grande importância do primeiro romantismo alemão, embora apareça comumente em segundo plano. Mestre pela UFMG (2018), na área de Literaturas Modernas e Contemporâneas, com uma dissertação sobre *O processo*, de Kafka e a relação entre o homem, a lei e o judiciário, retratando com vivacidade a impotência e a angústia do indivíduo. Possui graduação em Letras

– Licenciatura dupla: Português/Alemão – pela Universidade Federal de Minas Gerais (2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas.

Volker Jaeckel

Professor associado IV da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e docente permanente do mestrado em Letras da UNEB, Campus X, Teixeira de Freitas. Doutor em Literatura Brasileira pela Friedrich-Schiller-Universität Jena (Alemanha), pós-doutorados em Valencia e Alcalá de Henares (Espanha). Coordenador do Núcleo de Estudos de Exílio e Migração (NEEM) da UFMG. Foi professor visitante em universidades da Alemanha, da Argentina, do Brasil, da Colômbia e da Espanha. Tem atuação acadêmica em literaturas contemporâneas de línguas alemã e espanhola, literatura de memória, literatura das grandes cidades e literatura brasileira da época colonial.

Publicações Viva Voz

A volta para Marilda: Roteiro completo e processo de criação

Elen de Medeiros (Org.)

1939: o ano que não acabou

Elcio Loureiro Cornelsen (Org.)

Elisa Amorim Vieira (Org.)

Ivan Rodrigues Martin (Org.)

Narrativas da Ditadura Militar

Vera Casa Nova(Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: labeled-letras-ufmg.com.br

L776

Literatura do exílio / Organizadores: Volker Jaeckel ... (et. al.) – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2021. (Viva Voz)
192 p.

ISBN: 978-65-87237-41-1 (digital)

ISBN: 978-65-87237-42-8 (impresso)

1. Exílio na literatura 2. Migração na literatura. 3. Espaço e tempo na literatura. I. Jaeckel, Volker. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título. IV. Série.

CDD : 809



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.