

Interfaces

ISSN 2179-0027

VOLUME 17 NÚMERO 2

Editora

Dra. Maria Cleci Venturini

Conselho editorial

Dr. Adail Sobral (UCPEL)
Dra. Alice Atsuko Matsuda (UTFPR)
Dra. Amanda Eloina Scherer (UFSM)
Dr. Antônio Esteves (UNESP)
Dra. Aracy Ernest (UCPEL)
Dr. Antonio Escandiel de Sousa (Unicruz)
Dra. Eneida Chaves (Universidade Federal de São João Del Rey)
Dr. Eclair Antonio Almeida Filho (UNB)
Dr. Eduardo Pellejero (UFRN)
Dra. Elisabeth Fontoura Dorneles (Unicruz)
Dra. Ercilia Cazarin (UCPEL)
Dra. Gesualda dos Santos Rasia (UFPR)
Dr. Juan Manuel López Muñoz (UCA/Cádiz/Espanha)
Dra. Luísa Lobo (UFRJ)
Dra. Marcia Dresch (Universidade Federal de Pelotas/RS)
Dra. Maria da Glória Di Fanti (PUCRS)
Dra. Mary Neiva Surdi da Luz (UFFS/Chapecó)
Dra. Sonia Pascoalati (UEL)
Dra. Verli Petri da Silveira (UFSM)

Consultores *ad doc*, desta edição (Vol. 16, no. 03)

Abilio Pacheco
Aline Venturini
Andressa Marchesan
Brunna Pszdzimirski
Cristiane Checchia
Daniela Severo de Souza Scheifler
Débora Cota

Emanuelle Queiroz de Oliveira
Felipe Soares
Gabriela Gonçalves Ribeiro
Gilmar Azevedo
Heitor Pereira de Lima
Jorgelina Tallei
Lucas Toledo de Andrade
Mariana Santos Silva
Márcia Costa
Melissa Rubio dos Santos
Nilcéia Valdati
Pedro Leites
Rita Lenira Bittencourt
Valdir Prigol
Vanessa Ferreira de Andrade
Wanderlan da Silva Alves

Responsável técnico e diagramação
Heloisa Zolinger Polak

Sumário

APRESENTAÇÃO

Nilcéia Valdati, Débora Cota, Rita Lenira Bitencourt

6-11

Artigos

Nacionalismos, exílios e viagens: David Viñas e Roberto Schwarz

Susana Scramim, Erica Milani Dellai

11- 26

Os trânsitos epistemológicos comparatistas e o conto latino-americano na crítico-poética de Gilda Neves da Silva Bittencourt

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

27-39

Que tempos são esses? Assombros da infinita demanda por justiça e por direitos nos estudos literários contemporâneos

Gabriel Victor Rocha Pinezi

40-59

Banda Sonora de Fondo: algumas audições argentinas

Vinícius Rodrigues Ximenes

60-72

Formas do ensaio e políticas da teoria na pós-ditadura: momentos de composição

Gabriel Fernandes de Miranda

73-85

Angel Rama na Unila: a integração como desafio do presente

Débora Cota

86-97

Modos de ler a Ditadura Militar Brasileira na Literatura Comparada no início dos anos 2000

Julio Cesar Larroyd de Barros

98-113

- A inteligibilidade da violência na Literatura Contemporânea**
Talita Jordina Rodrigues 114- 124
- Corpo Insurgente: violência, memória e resistência em Aramides Florença, de Conceição Evaristo**
Andressa Querino 125-135
- Medo e cicatrizes: a escrita do testemunho poético na Ditadura Militar Brasileira**
Francielle Manini, Rafael Custódio Borba 136-152
- Notas sobre Lara de Lemos e seu livro Inventário do medo (1997)**
Sorrana Nikely Rodrigues de Souza, João Claudio Arendt Arendt 153-165
- Expedições pelo passado, futuros do Brasil: uma leitura a partir de e com Marília Garcia**
Emanuelle de Queiroz Oliveira Estiphano 166-174
- O humor como forma de resistência à ditadura em crônicas e cartuns de Henfil**
Rute da Silva Santos, Luiza Helena Oliveira da Silva, Sara Cristina da Silva Ribeiro 175-189
- Usos e apropriações da obra 1984 na construção do discurso desinformativo da Brasil Paralelo**
Juliano de Mesquita Pinheiros, Mariana da Silva Santos, Francisco Fabrício Pereira da Silva 190-204
- A metaficção historiográfica em Cabo de Guerra, de Ivone Benedetti**
Aline Venturini, Gilmar de Azevedo, Ivânia Campigotto Aquino 205-219
- Modos de ler, modos de narrar: a instabilidade e a precariedade da memória**
Nilcéia Valdati 220-228
- Políticas do exílio: heranças críticas e formas da legibilidade na História Literária Espanhola**
Larissa Costa da Mata, Max Hidalgo Nácher 229-251

APRESENTAÇÃO

Nilcéia Valdati
Débora Cota
Rita Lenira Bitencourt

Em 2025, completaram-se 40 anos do que oficialmente se considera o fim da ditadura militar brasileira. Por esta época, outros países sul-americanos oficializam marcas de fim de suas ditaduras: Paraguai, em 1989, Argentina, em 1983, Chile, em 1990 e Uruguai, também em 1985. Para a pesquisadora argentina Analía Gerbaudo (2016), o termo pós-ditaduras chama atenção para as microfísicas do poder que não foram desarticuladas com a simples troca de regime governamental. Ou seja, a pós ditadura indicaria continuidades e não posteridade ou superação. Também Antonio Candido, na década de 1980, revê sua hipótese de leitura do processo de formação da literatura brasileira como “consciência amena do atraso”, ao constatar que a aliança entre elites e progresso não resultou em outra situação que não fosse a da continuidade do processo autoritário e segregador da modernização, com bases na inserção do país na lógica das metrópoles, não mais coloniais e sim financeiras. Por isso, a integração da literatura brasileira ao Ocidente moderno passa a ser vista pelo teórico como resultado de uma ambivalência, ao mesmo tempo instrumento de inserção e de dominação, o que o faz concluir: “somos um continente sob intervenção” (Candido, 1989, p.146).

Este Dossiê Especial, intitulado **Teorias e modos de ler no pós-ditaduras**, leva adiante o estudo dos pressupostos estabelecidos acima, acolhendo artigos a respeito da análise de arquivos e textos isolados referentes à institucionalização da disciplina de Teoria Literária/Literatura Comparada; dos modos de ler a literatura latino-americana em contexto pós-ditatorial, ou seja, da década de 1980 do século XX até seus efeitos, que perduram na cena contemporânea; da possibilidade da crítica literária tocar em pontos que outras disciplinas não conseguem, para dar conta de um passado e um presente em torno dos efeitos da ditadura, no âmbito crítico e cultural; do acompanhamento histórico-crítico dos trânsitos, revisões e retornos epistemológicos; da literatura como leitura crítica ou dos modos e abordagens da ficção-crítico-teórica; do ensino universitário como crítica ou das relações entre a crítica e o ensino universitário, ou “pedagogias de leitura”, elaborados em resposta, considerando as possibilidades atuais de retomada dos regimes democráticos; da crítica em periódicos e em textualidades alternativas, como formas de legitimação e difusão das teorias e seus modos de ler no espaço transmidiático e em outros espaços culturais, para além das instituições acadêmicas e de ensino.

Resultante dos debates do grupo interinstitucional de pesquisa “Estudos de Poéticas do Presente: Literatura Comparada na América Latina”, vinculado ao CNPQ, o Dossiê, com o mesmo título, inclui e ultrapassa as comunicações apresentadas no XIX Congresso Internacional da ABRALIC, em Manaus, na Linha Temática Desvendando Teorias e Métodos, em 2025. As pu-

blicações aqui reunidas acolhem outras contribuições, dentro do amplo debate em torno das permanências autoritárias que ainda atravessam a América Latina, a crítica cultural e os modos de leitura contemporâneos. Além disso, traz uma contribuição em nível internacional de um texto traduzido por Larissa Costa da Mata, intitulado *Políticas do Exílio: Heranças críticas e formas de legibilidade na história literária espanhola*, originalmente escrito por Max Hidalgo Nacher, da Universidade de Barcelona. Trata-se de um estudo comparado a respeito da construção do cânone, dos conceitos críticos e dos modos de leitura que atravessam o corpus da literatura espanhola e da sua historiografia. Destacado na parte final do Dossiê, retornaremos a este artigo ao final desta *Apresentação*.

Por questões temáticas e organizativas, os ensaios/artigos foram divididos em dois grandes movimentos. O primeiro deles, intitulado *A Transhistoricidade da Teoria*, abre-se com o trabalho de Susana Scramim e Erica Milani Dellai, “Nacionalismos, exílios e viagens: David Viñas e Roberto Schwarz”, que realiza uma leitura comparativa de dois programas de cursos ministrados pelos críticos literários David Viñas, na Argentina, e Roberto Schwarz, no Brasil. Os cursos foram oferecidos na década de 1980, após o retorno dos professores do exílio sob as ditaduras militares que moldaram cada contexto nacional. Um estudo comparado mostra que Schwarz articula a nacionalidade literária, por meio das categorias de ideologia e deslocamento, enquanto Viñas aborda a formação da literatura nacional através do conceito de *violación*. Também destaca o lugar das artes dramáticas em ambos os projetos críticos, dada a força política que atribuíam à relação entre literatura e dramaturgia, bem como o maior alcance público que o teatro e formas afins podiam atingir na época, em contraste com as formas do literário. Em ambos os projetos, o “nacional” é inseparável de uma lógica de teatralidade através da qual o capitalismo encenou e deu forma à ideia de modernidade. A seguir, Rita Lenira de Freitas Bit-

tencourt, em um ensaio focado na produção de uma pesquisadora, “Os trânsitos comparatistas e o conto latino-americano na crítico-poética de Gilda Neves da Silva Bittencourt”, aborda as revisões teórico-críticas da cena pós ditatorial, em direção a retomadas das relações de vizinhança e da revitalização de trocas epistemológicas em torno dos saberes e fazeres críticos e literários. A análise indica que surgem propostas de ler e ver o gênero conto, e, sobretudo, são apontadas e resgatadas confluências transnacionais, no exercício crítico examinado, pois as categorias de análise vão ensaiar abordagens em direção às alteridades, favorecendo leituras em mão dupla, em movimento que dá a ver os modos como o Brasil entendeu a América Latina, e vice-versa.

O terceiro artigo, de Gabriel Victor Rocha Pinezi, traz, como objetivo geral, a problemática das razões históricas e teóricas pelas quais, desde a década de 1980 – no contexto do pós-ditaduras no Brasil e da ascensão da *French Theory* nos EUA –, os estudos literários assumiram para si como tarefa contribuir com a aplicação da justiça e a validação dos direitos humanos. Em “Que tempos são esses?: assombros da infinita demanda por justiça e por direitos nos estudos literários contemporâneos”, rascunha-se “uma história moral do presente”, tal como propõe Fassin (2011) ao investigar a razão humanitária, investigando o impacto das teses de Antonio Candido (2004), Derrida (2018, 1994) e Felman (2014) sobre a relação entre justiça, o direito e literatura, buscando investigar algumas razões em torno do sucesso, no campo, de um ideal democrático de gestão da vida, marcado especialmente por uma ética da “sobrevivência” segundo a qual “a desconstrução é a justiça”. Pergunta-se, por fim, se não haveria, depois de Derrida, modos de pensar o conceito de “justiça” sem se amparar no rigoroso infinitismo da desconstrução. Na sequência, em “Banda sonora de fondo: algumas audições argentinas”, Vinícius Rodrigues Ximenes, através de algumas cenas em que a música interfere na reflexão literária, propõe um olhar arqueo-

lógico para a sensibilidade expansiva da crítica literária, situando como eixo a Cátedra de Literatura Brasileira y Portuguesa da Universidad de Buenos Aires, ocupada por Gonzalo Aguilar e Florencia Garramuño a partir de 2001, e remetendo a seus respectivos contatos com a crítica brasileira, via Silviano Santiago, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Considerando a circulação de obras brasileiras na Argentina das últimas duas décadas, em um percurso com publicações que se dão ao redor da Cátedra, via traduções de poemas e ensaios que ressoam um arquivo musical brasileiro, seja do cancionário popular, seja de vertentes experimentais, a reflexão propõe uma série que, partindo dali, em diálogo com a guinada performativa da crítica, faz suas próprias trilhas endereçadas ao futuro, escutando ecos das ditaduras nos cenários democráticos. Paralelamente, contribui para pensar a institucionalização da crítica literária e da literatura brasileiras na Argentina, considerando programas de cursos iniciais (2001, 2002). O estudo conclui com uma nota sobre diferenças emergentes nos programas dos últimos anos (2021, 2022), especialmente no que diz respeito à questão racial no território brasileiro. Em outra direção, Gabriel Fernandes de Miranda focaliza alguns ensaios de Silviano Santiago e de Beatriz Sarlo publicados entre 1980 e 2001 para identificar definições e usos do ensaio diante da transição (incompleta e problemática, vista *a posteriori*) de regimes autoritários para a democracia na Argentina e no Brasil. Em “Formas do ensaio e políticas da teoria pós-ditadura: momentos de composição”, argumenta pela aproximação entre essas intervenções de Silviano e Sarlo e os conceitos de “composição” de Bruno Latour e “instituição” de Roberto Esposito, defendendo que, nessa outra política de escrita, os teóricos enfatizariam o lugar do ensaísta como mediador.

No artigo “Ángel Rama na UNILA: a integração como desafio do presente”, a Universidade Federal da Integração Latino-americana é apresentada, por Débora Cota, como uma ins-

tituição fronteiriça que iniciou suas atividades em 2010 com o compromisso de fomentar a integração regional pelo conhecimento e a cooperação solidária. Assim, faz circular ideários importantes voltados ao integracionismo latino-americano, como as teorias do intelectual uruguaio Ángel Rama, voltadas às culturas e às letras da região. O estudo apresenta dados sobre a presença da teoria raminiiana na UNILA e analisa especificamente a institucionalização de certos aspectos teóricos vinculados ao pensamento do crítico uruguaio no curso de Letras e no mestrado em Literatura Comparada dessa instituição, confirmando que certa “pedagogia da integração”, derivada do arcabouço teórico de Ángel Rama, encontra-se institucionalizada nessa universidade. Encerrando este movimento, em “Modos de ler a ditadura militar brasileira na literatura comparada no início dos anos 2000, Julio Cesar Larroyd de Barros parte da premissa de que eventos acadêmicos e seus anais constituem espaços de condensação dos debates de um campo disciplinar. Seu estudo aborda o vol. 1 dos anais do I Colóquio Sul de Literatura Comparada, realizado na UFRGS, em 2001, analisando a presença da Ditadura em quatro textos: *A moralidade como instrumento de censura no teatro de Nelson Rodrigues*; *Novela testimonial: o elo perdido*; *O narrador-escritor nas obras Em busca de Christa T. e A hora da estrela*; e *Corpus rasurado*. Todos evidenciam a persistência da ditadura como problema interpretativo, associada à censura, ao testemunho, ao autoritarismo, à memória e à violência estatal. Do mesmo modo, demonstra que nos anos 2000, portanto, continuava-se a ensaiar leituras da ditadura, evidenciando a persistência de seus efeitos culturais e intelectuais.

No segundo movimento, *Violência e (pós)-ditadura*, vemos como o pós-ditadura traz à baila a memória e os seus efeitos nos modos de ler a literatura contemporânea, tornando explícitas quais categorias a crítica mobiliza para os procedimentos de leitura empreendidos nos diferentes artigos.

Em “A inteligibilidade da violência na literatura contemporânea”, Talita Jordina Rodrigues analisa a representação da violência na literatura latino-americana das últimas três décadas. A autora investiga como a brutalidade é revelada por novos vocábulos ou atenuada por recursos retóricos e estilísticos. O estudo também aborda a reconfiguração semântica de antigas expressões para finalidades políticas. Por fim, discute a violência atuando como uma língua franca e a criação de uma nova gramática da violência. A violência também é o centro do artigo “Corpo insurgente: violência, memória e resistência em Aramides Forença, de Conceição Evaristo”. No texto, Andressa Quirino analisa o conto de Conceição Evaristo, focando nas relações entre violência, memória e resistência. O artigo investiga como o corpo da mulher negra é alvo de agressões racistas e patriarcais, mas também um território de reconstrução subjetiva. A pesquisa evidencia uma escalada de práticas de controle e abusos que culminam na violência sexual sofrida pela protagonista. A sobrevivência, a maternidade e a narração de sua vivência permitem que Aramides se reposicione como sujeito de sua própria história.

Ainda tocando nas formas de lidar com a violência, em especial da ditadura, em “Medo e cicatrizes: a escrita do testemunho poético na ditadura militar brasileira”, Francielle Manini e Rafael Custódio Borba analisam a poesia de testemunho como forma de resistência em relação à ditadura militar brasileira. A pesquisa tem como foco as obras *Inventário do medo*, de Lara de Lemos (1997), e *Inventário de cicatrizes*, de Alex Polari (1978). O objetivo é investigar o “gesto de inventariar”, nas dimensões semiótica-visual, formal e ético-política. Apoiados em teóricos como Benjamin (1985) e Agamben (2008), os autores mapeiam o impacto da repressão política na poética dos autores e chegam à conclusão de que essas poéticas transformam a catalogação das perdas do cárcere em um arquivo vivo contra o apagamento da memória. Também tendo como enfoque a leitura de In-

ventário do medo, de Lara de Lemos (1997), Sorrana Nikely Rodrigues de Souza e João Cláudio Arendt, em “Notas sobre Lara de Lemos e seu livro *Inventário do medo* (1997)”, observam como os poemas de Lara recuperam experiências traumáticas da ditadura militar brasileira dos 1960-1970. O artigo apoia-se na teoria de Hans Robert Jauss (1970), para pensar o impacto dessas experiências em toda uma geração. Os autores salientam a necessidade de dar visibilidade à poesia de Lara, além de enfatizar que a preservação da memória histórica, visa se contrapor ao negacionismo e ao elogio à barbárie no Brasil recente.

Com enfoque na análise da poesia de Marília Garcia, Emanuelle de Queiroz Oliveira Estiphan, no artigo “Expedições pelo passado, futuros do Brasil: uma leitura a partir de e com Marília Garcia”, lê a poética dessa escritora, também teórica, focando nas relações entre memória, temporalidade e a violência histórica no Brasil. Destaca que a escrita da poeta transforma a lembrança da ditadura em uma prática de escuta crítica, dialogando com obras de Letícia Parente (1975) e Fernando Piola (2007-2012). Além disso, argumenta que imagens, como as de mapas e raízes, servem como recursos para investigar as camadas da memória coletiva e as violências não superadas do país. Para a autora, a poética de Marília descarta um futuro redentor, em favor de uma persistência crítica contra as marcas contínuas do autoritarismo.

Com recorte em cartuns e crônicas de Henfil, Rute da Silva Santos, Luiza Helena Oliveira da Silva e Sara Cristina da Silva Ribeiro, no artigo “O humor como forma de resistência à ditadura em crônicas e cartuns de Henfil: diálogos entre literatura de testemunho e semiótica discursiva”, analisam alguns trabalhos de Henfil como literatura de testemunho e registros de memória. Por se tratar de textos imagéticos na maioria dos casos, a leitura amplia a noção de literatura ao considerar produções que funcionam como arquivo e denúncia das violências de Estado.

No artigo “Usos e apropriações da obra 1984 na construção do discurso desinformativo da Brasil Paralelo”, Juliano de Mesquita Pinheiros, Mariana da Silva Santos, Francisco Fabrício Pereira da Silva analisam a apropriação de 1984, de George Orwell, pela Brasil Paralelo para fundamentar discursos desinformativos. Por meio da Análise Audioestrutural de Podcast (AAP) em episódios de 2022 a 2026, do programa “Ministério da Verdade”, os autores identificam a subversão de constructos orwellianos (“novilíngua”, “duplipensar”) via leituras anacrônicas. Articulando a Sociologia da recepção, de Gisèle Sapiro, a estudos de plataformização, observam que tal estratégia metalinguística visa descredibilizar a mídia e a academia, fomentando a “guerra cultural” e o revisionismo histórico para consolidar um ecossistema reacionário com fins políticos e econômicos.

Sobre as memórias da ditadura, no artigo “A metaficção historiográfica em *Cabo de Guerra*, de Ivone Benedetti”, Aline Venturini, Gilmar de Azevedo e Ivânia Campigotto Aquino, leem o romance de Ivone Benedetti, com enfoque na trajetória do narrador personagem contra a Ditadura Civil-Militar brasileira. Fundamentado na metaficção historiográfica, o artigo investiga como *Cabo de guerra* articula história, memória, ficção e reflexões sobre o passado que servem de alerta para evitar que regimes autoritários se repitam no futuro.

Para finalizar, em “Modos de ler, modos de narrar: a instabilidade e a precariedade da memória”, Nilcéia Valdatti reflete sobre como as produções artístico-literárias focadas nas memórias herdadas das ditaduras latino-americanas desafiam a crítica a repensar suas categorias de análise. A autora demonstra que os modos de ler devem operar justamente no terreno do instável e do precário, centrando-se nos sintomas da ausência, nas falhas da trama e nos lapsos da lembrança. A análise dessas narrativas destaca a aposta na memória e no seu futuro: sua sobrevivência (Vecchi, 2021), sua função como reparação (Vidal, 2014) e a necessidade de fa-

zer com que essa herança traumática continue produzindo sentidos (Hirsch, 2018; Figueiredo, 2022, 2024).

Em torno dos nós teóricos desenvolvidos e tematizados neste Dossiê, observamos que algumas ponderações e perguntas mantêm vivas algumas inquietações, e, de algum modo, se esforçam para respondê-las: Qual é o papel da teoria e como esta disciplina se encontra configurada e institucionalizada na América Latina? Quais seriam as retomadas e reformulações em relação aos modos de ler? De que modo a prática crítica é compreendida no interior dos estudos literários? Quais categorias teórico-críticas têm interferido e direcionado os modos de ler neste período, que vem sendo denominado pós ditadura? De que modos, neste contexto, o Brasil tem lido a América Latina, e vice-versa?

O deslocamento produzido pelos vários olhares teóricos, adquire grande importância na seção final, intitulada Tradução. O artigo “*Políticas del exílio: herencias críticas y formas de la legibilidad en la historia literaria española*”, de Max Hidalgo Nácher, traduzido por Larissa Costa da Mata, encerra o Dossiê **Teorias e modos de ler no pós-ditaduras** com uma troca que ultrapassa o espaço latino-americano e retoma os laços comuns, tanto em relação aos modos herdados que constituem as historiografias, quanto aos efeitos da pós ditadura, em abordagem que vai além das comparações, reivindicando a imaginação crítica e a possibilidade de construir cenas, reconstruir trajetórias, exumar catálogos e bibliotecas para tornarmos a ler a tradição, a fim de relançá-la a partir dos desafios e problemas do presente que nos desafiam.

As Organizadoras

NACIONALISMOS, EXÍLIOS E VIAGENS: DAVID VIÑAS E ROBERTO SCHWARZ

Susana Scramim¹
Erica Milani Dellai²

Resumo: Este ensaio realiza uma leitura comparativa de dois programas de cursos ministrados pelos críticos literários David Viñas, na Argentina, e Roberto Schwarz, no Brasil. Ambos os cursos foram oferecidos na década de 1980, após o retorno dos professores do exílio sob as ditaduras militares que moldaram cada contexto nacional. A comparação mostra que Schwarz articula a nacionalidade literária por meio das categorias de *ideologia* e *deslocamento*, enquanto Viñas aborda a formação da literatura nacional através do conceito de *violación*. O ensaio também destaca o lugar das artes dramáticas em ambos os projetos críticos, dada a força política que atribuíam à relação entre literatura e dramaturgia, bem como o maior alcance público que o teatro e formas afins podiam atingir na época, em contraste com a literatura. Argumenta-se, em última análise, que em ambos os casos a categoria do “nacional” é inseparável de uma lógica de teatralidade através da qual o capitalismo encenou e deu forma a uma certa ideia de modernidade.

Palavras-chave: Roberto Schwarz; David Viñas; nacionalismo; ditadura; exílio.

NATIONALISMS, EXILES AND JOURNEYS: DAVID VIÑAS AND ROBERTO SCHWARZ

Abstract: This essay undertakes a comparative reading of two course syllabi taught by literary critics David Viñas, in Argentina, and Roberto Schwarz, in Brazil. Both courses were offered in the 1980's, in the aftermath of the professors' return from exile under the military dictatorships that shaped each national context. The comparison shows that Schwarz articulates literary nationality through the categories of *ideology* and *displacement*, whereas Viñas approaches the formation of national literature through the concept of *violación*. The essay also foregrounds the place of the dramatic arts in both critical projects, given the political force they attributed to the relation between literature and dramatic writing, as well as the broader public reach that theater and related forms could achieve at the time in contrast to literature. It argues, ultimately, that in both cases the category of the “national” is inseparable from a logic of theatricality through which capitalism staged, and gave form to, a certain idea of modernity.

1 Universidade Federal de Santa Catarina, e-mail ericamdellai@gmail.com, Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/8540793015273864>

2 Universidade Federal de Santa Catarina/PPG LETRAS Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), sscramim@uol.com.br, <http://lattes.cnpq.br/6591761281867711>

Keywords: Roberto Schwarz; David Viñas; nationalism; dictatorship; exile.

Quando em 1845 Karl Marx escreve em um dos parágrafos das *Teses sobre Feuerbach* que “Os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (Marx, 2007, p. 535, grifo do autor)³, assinalava uma ruptura de seu pensamento com o idealismo alemão, na sua crítica a Hegel, e também com o materialismo contemplativo, em sua crítica a Feuerbach, ambas com expressiva influência em sua época. Marx entenderia com sua crítica tanto aos intelectuais contemplativos — o que ele irá chamar de ideologia alemã — quanto ao modo de operar da abstração na teoria de Hegel, que ambas não produziam resultados transformadores no mundo capitalista e que não conduziriam a uma alteração nas condições da vida social. A formulação dessa crítica marca a alteração do rumo das pesquisas de Marx como um filósofo acadêmico que passa a atuar como um pensador revolucionário.

Este ensaio toma essas questões como marco interpretativo para analisar comparativamente os programas de dois cursos oferecidos para estudantes da carreira de Letras no Brasil e na Argentina entre os anos de 1978-1982 e 1986. Trata-se da docência de dois intelectuais marxistas que vivenciaram “exílios” em razão da repressão das respectivas ditaduras militares em seus países e de duas leituras da nacionalidade literária a partir do conceito de ideologia e deslocamento. Entretanto, os resultados, em que pese o “gosto” de ambos pelo gênero épico, foram conceitos de literatura nacional distintos.

Pensamos no “exílio” como uma forma de viagem. Há um tema sempre nostálgico que acompanha a viagem do exilado. É quase uma mitificação se a viagem é para Paris, lugar privilegiado e escolhido por escritores latino-americanos como promotor da epifania do autoconhecimento. Contudo, há o fato do exílio como desterro, viagem forçada por motivos alheios à vontade do viajante, motivados geralmente por repressões e perseguições políticas. Iremos levar em conta em nossa análise dos cursos de literatura em questão neste texto essas duas concepções de exílio.

Trataremos de analisar dois cursos de dois teóricos de duas literaturas nacionais: a argentina, no caso de David Viñas, e a brasileira, no caso de Roberto Schwarz. O que há em comum no trabalho deles que interessará a esta análise é o fato de que ambos pensaram a literatura de seu país a partir da ideia da viagem e da circulação de teorias para a formação da nacionalidade, além de trabalharem com o conceito operativo de ideologia — na acepção que Karl Marx⁴ atribuiu a esse conceito — para a análise dos textos. Os aproxima também o fato de que o argumento para a consideração do “nacional” na literatura tenha sido formulado em ambos os casos mediante um exílio/viagem, motivado pela repressão estatal de ditaduras. Roberto Schwarz se transfere em 1968 para a França, para fazer seu doutorado na Université Paris III, Sorbonne. Em uma

3 As anotações de Marx a partir do estudo que realizou sobre a crítica à religião de Ludwig Feuerbach ficaram conhecidas como “Teses sobre Feuerbach”, contudo, Marx na verdade intitulou o referido manuscrito apenas como “*Ad Feuerbach*”.

4 Entre os anos de 1958 e 1960, um grupo de intelectuais se reunia para ler e debater o livro de Karl Marx, *O capital*. Roberto Schwarz fez parte desse grupo que buscava no conceito de ideologia de Marx compreender as peculiaridades da vida sociopolítica brasileira em face das imposições do capitalismo contemporâneo. As questões propostas para compreensão da produção analítica do grupo serviram para apontar que não havia dissociação entre a forma abstrata da estrutura que o artista construía da sociedade que lhe servia de referência e a natureza igualmente abstrata, porque teórica, da estrutura que o crítico teria que engendrar para dar conta de compreender as contradições entre positividade vivida por uma concepção social compreendida a partir da ideologia e a negatividade experimentada formalmente por uma análise materialista-histórica. Nessa acepção, a ideologia produziria uma compreensão da vida na qual a contradição entre modo de vida e representação ideológica é apagada.

entrevista, ele exalta esse momento da viagem, justamente porque a compreendeu como uma importante oportunidade para conhecer outros intelectuais ibero-americanos que ali também se encontravam exilados em função das demais ditaduras do continente sul-americano. A viagem tem o sentido de um auto(re) conhecimento como parte da intelectualidade latino-americana, quase uma festa.

A França foi camarada com os refugiados, que foram chegando por ondas, conforme as ditaduras iam tomando conta da América Latina. Dentro do desastre geral, a verdade é que o exílio era também muito interessante, pois apresentava os latino-americanos uns aos outros, e mesmo os brasileiros de diferentes regiões (Schwarz, 2004, s/p).

Contudo, note-se que o termo exilado, em um primeiro momento no trecho da fala de Schwarz, é referido como refugiado. Trata-se de uma compreensão da viagem também como fuga da repressão política. No texto do memorial que escreveu para seu concurso de professor Titular de Literatura Brasileira no Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, em 1990, Schwarz fala que ter decidido sair do Brasil para uma temporada de estudos na França foi muito prudente, porque logo depois que ele viajou o apartamento dele foi “visitado” por forças policiais. Além do que, repete a avaliação de que o exílio lhe permitiu retomar o trabalho intelectual sob condições muito boas, numa aceção de outro tipo de festa.

Em começo de 1969, à vista da prisão e tortura de pessoas próximas, julguei prudente viajar. Andei bem, pois pouco depois o meu apartamento foi visitado pela polícia. Chegando à França, contei com a solidariedade que colegas e governo deste país manifestavam aos refugiados — o que me valeu durante um ano o estipêndio destinado a “personalidades convidadas”. Assim, pude retomar a vida intelectual em boas condições (Schwarz, 2021, p. 189).

É de interesse também para esta análise

destacar que, em 1968, um ano após chegar do Brasil na França, Schwarz escreve a peça *A lata de lixo da história*. Isso o aproxima do teórico e crítico literário argentino David Viñas, que também escreveu peças para teatro, bem como roteiros para cinema e romances⁵. A partir da obra de Viñas construímos a hipótese de uma circulação de ideias e, consequentemente, de proposições teórico-analíticas para as literaturas nacionais na Iberoamérica por parte desses teóricos viajantes. É curioso observar o quanto Schwarz aproxima sua obra teatral do trabalho autoral de Machado de Assis.

Neste mesmo ano, completei uma farsa teatral, *A Lata de Lixo da História*, onde uma distante e eventual abertura política era imaginada nos termos d'O Alienista. A peça foi publicada em 1978 e encenada por três grupos amadores. (Schwarz, 2021, p. 189).

Mesmo atuando como autor de literatura⁶, Paris tem o sentido de oferecer a Roberto Schwarz a oportunidade de colocar em prática de análise literária a extensa formação adquirida nos seminários sobre Marx e, especialmente, a oportunidade de formular uma hipótese para um possível conceito literatura brasileira moderna fora da discussão do problema da precedência, grau de emancipação ou originalidade da literatura portuguesa e europeia. Paris lhe proporciona a possibilidade de promover um diálogo, entrar em um circuito de ideias, propriamente no coração tradicional do

- 5 Entre as obras criativas de Viñas constam os seguintes romances escritos na sua maioria antes e durante seu exílio: *Cayó sobre su rostro* (1955), *Los años despiadados* (1956), *Un Dios cotidiano* (1957), *Los dueños de la tierra* (1958), *Dar la cara* (1962), *En la semana trágica* (1966), *Hombreres de a caballo* (1967), *Cosas concretas* (1969), *Jauría* (1971), *Cuerpo a cuerpo* (1979). Entre as peças de teatro que escreveu constam: *Sarah Goldmann, mujer de teatro* (1958), *Lisandro* (1972), *Tupac Amaru* (1973), *Dorrego, Maniobras, Tupac Amaru* (1974), *Rodolfo Walsh y Gardel* (1993), *Del Che en la frontera* (2016).
- 6 Em 1974, Schwarz publicou na coleção Frenesi dirigida por Antonio Carlos de Brito o livro de poemas *Corações Veteranos*, pela editora Fon-Fon.

mercado cultural acadêmico ibero-americano: a cultura francesa. Isso lhe oferece uma dimensão corpórea do conceito de ideologia. O objeto da análise era a obra de Machado de Assis, entretanto, seu trabalho também estava em desajuste em relação ao mundo francófono. Ele que teve uma primeira formação educacional a partir de sua ascendência austríaca, era possuidor de uma formação média no Brasil, e encontrava-se em Paris para promover um debate sobre a relação entre ideologia e literatura, o movimento de deslocamento contínuo das ideias era materializado mais uma vez: a negatividade da imigração ou a viagem ou exílio era deslocada como um conceito produtivo. Nesse sentido, a viagem e a circulação de ideias oferecem o ponto de vista para a análise do texto literário e a consequente elaboração de uma teoria que envolveu o local sob a força dos influxos externos. O que acontece pode ser pensado como efeito de produtividade na negatividade e, nesse sentido, nomeado como *jettés*⁷, ou ainda,

7 Utilizamos o conceito de *jettés*, que pode ser traduzido ao português como “lançadas”, em seu modo relacional com os conceitos de viagem, de viajante e de “circulação” e desenvolvidos respectivamente por Analía Gerbaudo e Max Hidalgo Nácher, pesquisadores cujos trabalhos estão de muitas maneiras agregados aos nossos. Em seu livro, *Políticas de exhumación: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura* 1984-1986, Analía Gerbaudo nos convida a exumar os corpos teóricos enterrados nos documentos oficiais, não apenas na Teoria Literária, mas na Literatura Vernácula das universidades argentinas durante o pós-ditadura (1984-1986). Para isso, a autora, no lugar de concentrar-se apenas nos dados trazidos pelos documentos, buscou nas entrevistas com os professores os pequenos relatos que podem dizer o que está suspenso pelo texto, portanto, narrativas que exumam: “rodean [...] de palabra a lo indecible”. Ao mesmo tempo que trazem multiplicidade para a História, fragmentos de um processo de ruínas, que vão se superpondo, “donde ninguna puede aspirar la mayor ‘representatividad’ [...] y que trazan también el margen de los que quedan [...] fuera de las ‘cuentas’ de los que cuentan”. (GERBAUDO, 2016, p.20). Nesse sentido, porque exumam o que está na margem do arquivo, as narrativas tiram da História a sua performance neutra e questionam quem dá autoridade, na concepção derri-deana, a essa performance. Os conceitos de “circulação” e de “lançadas” — *jetées* (DERRIDA, 1987) — são os fundamentos pelos quais Gerbaudo organiza a leitura

proposições teóricas a partir da circulação de ideias.

A relação entre Roberto Schwarz e David Viñas se estabelece mediante acontecimentos que os aproximam, os quais discriminamos a seguir. Contudo, a hipótese com a qual trabalhamos neste texto é a de que foram suas perspectivas de leitura operadas no contexto de suas viagens como exilados de seus países que posicionaram suas ideias em diálogo com outras, cujas variabilidades se referiam às mesmas condições de produção cultural. Onze anos os separam. Viñas nasce em 1927 e Schwarz em 1938. Digamos que pertencem a gerações distintas, contudo, muitas questões teóricas os aproximam e quase se sobrepõe em suas obras, sendo a principal delas o modo de ler a literatura moderna nacional em países nascidos com marca do sistema capitalista-colonial.

David Viñas sai da Argentina logo após o golpe militar de 1976, a repressão estatal⁸ contra vozes críticas o faz viajar primeiramente ao México e depois a Madri. A viagem lhe proporciona a experiência literária de pensar uma noção de literatura argentina que pudesse ultrapassar o sentido do binarismo do imaginário bélico que divide o campo progressista entre “los que se fueron/los que se quedaron” (Viñas, 1981 *apud* Gerbaudo, 2016, p. 132) e, com isso, opera um cruzamento entre “auto-bio-grafia

do arquivo da Teoria Literária na Argentina em chave crítica ao etnocentrismo. Max Hidalgo Nácher (2022), em importante pesquisa no que diz respeito às tensões entre política e saberes na Teoria Literária na Espanha, França e Brasil, e fundamentado na leitura operada por Analía Gerbaudo, compreende o conceito de circulação mediante a prática de abrir-se, produzindo fugas do ensi-mesamento do trabalho teórico na leitura literária. Hidalgo, pensa a circulação com a alegoria do deslocamento e do trânsito como uma constante da aventura da área de Teoria Literária, portanto, está em íntima relação com a ideia que retomamos de seus trabalhos da viagem como “modo de descolonização”.

8 David Viñas teve dois de seus filhos, Maria Adelaida e Lorenzo Ismael, sequestrados e assassinados pelas forças repressivas da ditadura militar de 1976-1983. Seus corpos nunca foram recuperados.

e história”, como observou Analía Gerbaudo (2016). É nesse momento da viagem/exílio que ele reiteradamente tenta separar a noção de exílio do sentido de turismo, sendo essa reflexão aquela que lhe oferece a perspectiva para pensar a literatura argentina, e, por que não, a nação inteira como fruto do colonialismo, a partir da metáfora da violação, conforme uma observação bastante acurada da escritora e crítica literária Josefina Ludmer:

Concibió imágenes y palabras que se impusieron por su eficacia: el viaje europeo, los niños y criados favoritos. Y escribió frases que se hicieron célebres y se repiten hasta hoy, como “la literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación”. Así leyó “El matadero”, como una violación y no como una tortura. (Ludmer, 2012, s/p)⁹

Foi durante o seu exílio que organizou um número especial da revista *Les temps modernes*, o mais prestigioso periódico europeu do pós-guerra, fundado em 1945 por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Maurice Merleau-Ponty. Essa edição, composta de dois volumes, os números 420 e 421, dedicada à literatura argentina e publicada em agosto de 1981, teve como título *Argentine, entre populisme et militarisme* e foi organizada por Viñas e César Fernández Moreno (Viñas, 1981).

Convém lembrar nesse ponto que Roberto Schwarz publicou em julho de 1970, a pedido de Jean-Paul Sartre, que coordenava a revista *Les temps modernes*, o seu ensaio *Remarques sur la culture et la politique au Brésil*¹⁰, escrito durante o primeiro ano do seu autoexílio na França e publicado no nº 288 da referida revista. O texto

9 Este texto forma parte do volume *David Viñas, el último argentino del siglo XX*, que recolhe as apresentações nas jornadas que se realizaram em outubro de 2012 em homenagem ao escritor (que havia falecido em março de 2011) e que foi publicado pela Editora da Biblioteca Nacional.

10 O ensaio *Cultura e política – 1964/1969* foi republicado no livro *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

se refere à relação entre os movimentos das neovanguardas, que, dentro da noção de cultura tomada pelo texto de Schwarz, compreendia o cinema, a música e o teatro brasileiro, e os debates da esquerda naqueles anos. Interessante observar que em ambos os trabalhos sobre suas respectivas culturas, a compreensão do fenômeno literário e artístico é estendido e situado no âmbito da produção de algo maior, relativo ao que estrutura e oferece fundamento à sociedade. Beatriz Sarlo, ao escrever uma resenha do livro sobre a literatura argentina de David Viñas, cujo título já anunciava uma intenção muito mais ampla do que meramente dar notícia do livro (*Significación estética y sociológica de la cultura em Literatura argentina y realidad política de David Viñas*) já destacava que:

Viñas opone una lectura que intersecta los discursos literarios con los de la ideología y eventualmente con las formas más explícitas de lo político. Su pregunta no sería sólo ¿cómo se escribió la literatura argentina?, sino como escribió la literatura los datos sobre la trama social [...] Toda estética es una moral”. La escritura es un *ethos*, según la fórmula de Barthes, todavía sartreano. (Sarlo, 1982, p. 21-22)

Os programas dos cursos: pontos de aproximação e de distanciamento

Ni todos viajan del mismo modo, ni por las mismas razones, ni con el mismo resultado.

Se viaja por gastar dinero, adquirir un porte y un aire chic, comer y beber bien.

Se viaja por lucir la mujer propia, y a veces la ajena.

Se viaja por instruirse.

Se viaja por hacerse notable.

Se viaja por economía.

Se viaja por huir de los acreedores.

Se viaja por olvidar.

Se viaja por no saber qué hacer.

Vamos, sería inacabable el enumerar todos los

Depois de retornar de sua viagem de autoexílio (1970-1978), o crítico literário brasileiro Roberto Schwarz ofereceu na UNICAMP, no primeiro semestre de 1979, “Introdução à história do romance”, TL 301 Teoria Literária, no âmbito do curso de Letras do Instituto de Estudos da Linguagem. O objetivo do curso era o de “ampliar a cultura geral dos alunos e dar-lhes uma experiência de primeira mão de vários momentos da história do romance” (Unicamp, DTL, 1979). A bibliografia para a organização dos estudos não consta no programa da disciplina que foi elaborado por seu professor responsável, o próprio Roberto Schwarz. Consta uma única indicação de livros no programa: os romances selecionados para os trabalhos de leitura, os quais eram, *A vida de Lazarillo de Tormes*, de autoria anônima, *Uma viagem sentimental*, de Laurence Sterne, *Adolfo*, de Benjamin Constant, *O pai Goriot*, de Balzac, *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski, e *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Chama a atenção igualmente a ausência de romances brasileiros na lista de livros a serem lidos. Também é fato curioso a ausência de uma orientação teórica para construção de um modo de ler, em que pese a advertência declarada no programa que se trata de “uma experiência de primeira mão”.

Em uma entrevista de Roberto Schwarz concedida a Lília Schwarcz e André Botelho, o crítico literário afirma que quando retorna do exílio francês está mergulhado na reflexão sobre o gênero literário “romance moderno”. Nesse sentido, o estudo da obra de Machado de Assis para a sua tese de doutorado lhe dá um contraponto em relação à qualidade estética dos romances do autor brasileiro. Provocado por uma pergunta de Lília Schwarcz, Roberto

De acordo com a tradição dialética, eu queria acompanhar a gênese da problemática do Machado. O que aconteceu é que de fato o plano inicial mudou um pouco, mas não no essencial. Vocês sabem que os primeiros romances de Machado são fracos. Daí o meu plano inicial era a) “Ideias fora do lugar”, b) Alencar e a importação da forma romanesca, c) um capítulo breve sobre os primeiros romances, e d) a grande fase. Tudo num volume só. Acontece que os romances do primeiro Machado praticamente não tinham sido estudados. Quando comecei a escavar um pouco mais, vi que ali havia um mundo, sem prejuízo de algo esteticamente diminuído. Então, o capítulo ligado a eles cresceu além do previsto. Para fins de tese, parei por ali mesmo, e as proporções do livro mudaram. O segundo volume ficou para depois [referência ao livro *Um mestre na periferia do capitalismo*, de 1990]. De fato, os romances da primeira fase são mais interessantes do que eu esperava. O processo de racionalização, ou de civilização do paternalismo, que está lá, o anseio de tornar o paternalismo menos destrutivo, nada disso eu tinha presente quando comecei a pesquisa. Queria procurar os temas da segunda fase na primeira, só por honra da firma. Aí, de repente, descobri que ali havia muito que estudar. São romances semi-ruins, mas ricos, tanto para a compreensão de Machado da segunda fase como para a compreensão do Brasil (Schwarz; Botelho, 2008, p. 150-151).

Provocado novamente por uma pergunta de Lília Schwarcz, que comenta o fato de que um mal romance poderia ser um bom documento (o que não deixa de ter um grau elevado de concordância com a tese de que o romance brasileiro era inferior em relação ao modelo europeu), Roberto Schwarz responde:

Machado achou que dava para evitar pontos fracos de Alencar, o que é um modo de corrigir, mas a correção não saiu boa por sua vez. O ângulo que me interessou foi o do acerto estético, ou também do desacerto estético, os dois com substância social. Procuo explicar as razões pelas quais Alencar não dá certo, as razões pelas quais o primeiro Machado também não dá certo, e como isso vai criando um problema que o segundo Machado, de uma maneira realmente genial, soluciona. É claro que esse tipo de crítica depende de haver um bom escritor, um escritor que integre e supere os anteriores. Também neste sentido “Dialética da malandragem” é interessante, porque Antonio Candido mostra que a superação de impasses ou estreitezas, que faz a qualidade da prosa, o seu balanço, pode ocorrer de maneira meio inconsciente, rente ao sentimento da vida. É o trabalho artístico. O trabalho artístico é uma forma de pensamento fora do trabalho teórico. Manuel Antonio de Almeida não apontava para alturas intelectuais extraordinárias. Entretanto, ele solucionou um pedaço importante da problemática estética brasileira. Retomando a formulação de Baxandall, a diferença entre valor documentário e valor estético existe. Mas a qualidade artística não deixa

11 Lucio V. Mansilla. *Una excursión a los indios Ranqueles*. Buenos Aires: ediciones Estrada, 1959, p. 74

de ser um “*fait social*”, como diz Adorno, e a forma, mesmo a mais sutil, não deixa de ter valor de documento histórico a seu modo, se for bem entendida (Schwarz; Botelho, 2008, p. 151).

Cabe destacar na análise do programa de curso “Introdução à história do romance”, de Roberto Schwarz no IEL em 1979 o fato de que o modelo europeu está de fato consagrado no conceito de gênero romanesco que ele deseja fixar como normativa na concepção judicativa com a qual desenvolve a formação dos alunos de Teoria Literária. Irá desenvolver um modo de ler a literatura a partir de um cabedal inteiramente direcionado para um julgamento com critérios da cultura europeia. Em 1979, o Brasil está sob a ditadura militar, é certo que, com a presidência do país sendo recém exercida pelo general João Figueiredo, o curso da repressão começa a mudar e os movimentos para uma reabertura política irão iniciar-se nesse momento. O que queremos enfatizar é que começava a se sentir certa atmosfera de otimismo em relação ao futuro, especialmente em relação à redemocratização como fator de inserção do Brasil no diálogo entre nações democrática e desenvolvidas. No campo da Teoria Literária, Antonio Candido já estava revisando sua formulação de uma “consciência amena do atraso” e, em função de seu contato com as teorias materialistas-históricas praticadas na América Latina, também estava propondo a compreensão de que a real consciência nacional era a de assumir a herança da colonização como a forma do artístico.¹²

Em outro curso oferecido por Schwarz, agora alguns anos mais tarde, em 1982, encontramos “Um panorama da história do teatro”, também no âmbito do curso de Letras do IEL na UNICAMP. Essa disciplina tinha como ementa original apresentar uma

“introdução à leitura da narrativa”, por meio de uma “leitura orientada com a finalidade de ativar a percepção dos diversos aspectos do texto narrativo” (Unicamp/SIARQ, 1981, p. 132). Apesar da ementa, ao ministrar a disciplina em 1982, Schwarz elaborou um programa de curso que tinha como mote dar um “panorama das histórias do Teatro” (Unicamp/DTL, 1982). A prática de leituras — porque em se tratando de Teoria Literária o resultado do trabalho será sempre a formulação de modos de ler — tinha como programa curricular sete obras do gênero dramático: *Antígona*, de Sófocles, *Macbeth* de Shakespeare, *Escola de mulheres*, de Molière, *Maria Stuart*, de Schiller, *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho, *Casa de Bonecas*, de Ibsen e *Vida de Galileu*, de Brecht. Portanto, na formação inicial dos novos alunos em um gênero literário, Schwarz repete o critério de valores judicativos da área no Brasil, o modelo a ser interpretado é o teatro europeu.

A escolha pelo trabalho com o drama na disciplina de Introdução aos Estudos Literários vem no mesmo ano em que Schwarz está se dedicando à tradução da peça *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht. Essa não é a primeira peça do dramaturgo traduzida por ele. Em 1977, também foi publicada pela editora Abril sua tradução, realizada anteriormente, de *Vida de Galileu*, peça escolhida para o trabalho na disciplina. Além da tradução, 1977 também é o ano em que publica em livro sua peça de teatro *A Lata de Lixo da História*, cuja escrita havia iniciado ainda em dezembro de 1968.

Seu olhar, voltado ao teatro, especialmente à obra de Brecht é de longa data e tem Anatol Rosenfeld como grande influenciador. Em entrevista, Schwarz relata que seu pai, Johann Schwarz, organizava em sua casa reuniões quinzenais entre imigrantes, principalmente judeus, em que se procurava discutir e manter vivo o envolvimento em questões da vida cultural, algo a que estavam acostumados na

12 Desenvolvo alguns pontos dessa “virada” teórica por parte de Antonio Candido em: “O ensino da descolonização ou a descolonização do ensino: a Teoria Literária em tempos de redemocratização brasileira (1986-2000)”. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 26, p. 1-20, 2024.

Europa antes da ascensão nazista, motivo do exílio no Brasil. Anatol era frequentador assíduo dessas reuniões e também um amigo próximo do pai de Roberto Schwarz, o que fez com que ele, após a morte de Johann, tenha passado a se ocupar da educação do filho do amigo, como uma espécie de tutor, recomendando livros e auxiliando com questões relacionadas à escola, visto que Schwarz tinha ainda 15 anos (Schwarz, 2016).

Cabe lembrar que Rosenfeld teve um papel muito importante na divulgação do teatro e das teorias de Brecht, tanto em conferências, como artigos publicados no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. É dele a elaboração brasileira da teoria do teatro épico.

O livro *O Teatro Épico*, de Rosenfeld, tem a primeira edição publicada em 1965. É nesse momento que o teatro brechtiano vinha ganhando maior força no Brasil. Como aponta Walnice Galvão (2016, p. 52), “Dentre os autores estrangeiros, sem dúvida era Brecht o dramaturgo da década”. Essa voga brechtiana do período, fazia com que houvesse um anseio geral de saber o que significava teatro épico, daí o surgimento do livro. Nele, Rosenfeld se propôs a mostrar “que o uso de recursos épicos, por parte de dramaturgos e diretores teatrais, não é arbitrário, correspondendo, ao contrário, a transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções de mundo” (Rosenfeld, 2006, p. 11-12).

O movimento empregado por Schwarz ao elaborar a disciplina nos parece semelhante em alguns pontos, em especial ao conseguir demonstrar as transformações históricas dos conflitos vivenciados pelos heróis e personagens das peças.

Antígona, *Macbeth* e *Maria Stuart* compreendem três grandes tragédias. Seguindo o entendimento clássico de tragédia, os

personagens retratados precisavam ser membros da alta classe para que a queda do herói trágico provocasse maior comoção do público. Sendo eles figuras de alta estirpe, a queda seria maior, mais dramática. A focalização de um rei ou uma rainha caindo daria ainda uma maior prova da fragilidade humana, da qual ninguém estaria a salvo.

Nas três peças, a necessidade de manutenção do poder é eixo organizador e motor dos dilemas das personagens. Na peça *Antígona*, a personagem precisa decidir qual lei irá infringir, se a dos deuses, ao não dar sepultura a seu irmão, Polinices, ou a do Estado, da *pólis* (simbolicamente a lei universal ou natural), ao desrespeitar a ordem dada pelo rei Creonte, de proibição do sepultamento. Creonte também lida com o impasse, visto que matar familiares entre os gregos era um crime grave, mas manter Antígona viva significava perder o poder.

Já na peça de Shakespeare, *Macbeth* recebe das feiticeiras a profecia de que será rei, mas que seus descendentes não. Sabe que precisa matar o rei Duncan para a profecia se concretizar, mas também precisa matar seu amigo Banquo e seus filhos para que ela não se concretize totalmente e acabe perdendo o trono para um filho dele. Movido pela própria ambição e a de sua esposa, Macbeth agora vivencia o conflito entre o desejo de ser rei e o medo do castigo eterno, espiritual, de condenação ao inferno, por cometer os assassinatos. Do mesmo modo que em *Antígona*, as leis terrenas e divinas entram em conflito na luta pelo poder. São dois mundos em choque.

Já na peça de Schiller, *Maria Stuart*, rainha da Escócia, trama a morte de seu marido, o rei Henrique Stuart, juntamente com seu amante. Ela então foge para a Inglaterra, em busca do abrigo de sua prima, e rainha, Elizabeth. Contudo Elizabeth, sente que seu poder está ameaçado por Maria, que poderia contestar o trono, dado que a Igreja Católica (religião de Maria Stuart) considerava ilegal o casamento

dos pais de Elizabeth, fazendo com que ela fosse considerada filha bastarda e rainha ilegítima. Maria Stuart é então mantida encarcerada na Inglaterra, já que não assinou o tratado em que renunciava todas as pretensões ao trono inglês. O impasse recai sobre Elizabeth que, ainda que queira condená-la à morte, não quer ser a pessoa a ordenar a execução de uma rainha, uma representante de Deus na terra. Anseia pela manutenção das aparências. Deseja que sua participação na execução de Maria Stuart fique em eterna dúvida, afinal a proteção recai nos fatos que aparentam duplo aspecto. O desejo é semelhante ao de Macbeth, que quer subir ao trono sem ser ele o responsável pela morte do rei Duncan. O conflito também se configura como religioso, entre o poder da Igreja Católica e da Igreja Protestante, personificados em Maria Stuart e Elizabeth, respectivamente. As leis que regem o Estado estão, portanto, também em disputa.

Ao enfocar personagens da alta classe, o que está em jogo nas peças é o poder em nível macro, manifestados por meio do poder estatal e também religioso. Por outro lado, em *Escola de Mulheres*, *A Dama das Camélias* e *Casa de Bonecas*, o foco recai na burguesia e no âmbito privado. O poder em questão agora é da ordem do patriarcal, do pecuniário, do moralismo burguês. Na comédia *Escola de Mulheres* encontramos Arnolfo, homem tão aterrorizado com a ideia de ser traído que criou sua futura esposa, Inês, desde criança isolada e ignorante sobre o mundo. A peça vai mostrando como essa tentativa de poder absoluto sobre a consciência de alguém, forçando-a a uma obediência total baseada na moral e na religião, vai levar o protagonista ao completo fracasso e justamente àquilo que temia. Molière satiriza a burguesia na figura do personagem pretensioso e covarde.

A moral burguesa também vai ser objeto em *A Dama das Camélias*. O drama recai agora na proibição do romance entre a cortesã Margarita

Gautier e o jovem Armando Duval pelo pai deste, que teme o que a “sociedade de província” irá falar da família e que isso provocará o fim do noivado de sua filha, irmã de Armando. O conflito é vivenciado por Margarita, que não abandona somente Armando, mas também sua ilusão de, ao se casar, ver transformada a forma como era enxergada pela sociedade da época. É notável que nessa peça o dinheiro também passa a exercer poder, não somente na ostentação de artigos de luxo, mas no endividamento como um problema latente na trama. Em *Casa de Bonecas*, isso ficará ainda mais explícito, já que todo o enredo se desenrola a partir do endividamento de uma família burguesa. Aqui o dinheiro opera como mecanismo de poder e ameaça personificados na figura do agiota. Na peça, a manutenção das aparências também vai ser uma questão para Torvald Helmer, advogado e marido de Nora. Diferente de *A Dama das Camélias*, aqui não há o amor romântico, mas unicamente a preocupação com a reputação social e o padrão burguês da época. Nora não é a mulher amada, mas uma propriedade de Helmer, como Inês é propriedade de Arnolfo na comédia de Molière. O poder passa, portanto, ao âmbito da propriedade privada e, para emancipar-se, Nora necessita abandonar a casa e o casamento.

É interessante perceber como a preocupação com as aparências surge em todas essas peças. Há o que parece uma tentativa de Schwarz de demonstrar que o poder está intimamente imbricado na manutenção de uma falsa aparência de normalidade que sustenta tanto a aristocracia como a burguesia. Há aqui um paralelo direto com os acontecimentos decorrentes do golpe de 1964, momento em que os militares ainda tentavam dar um ar de legalidade à tomada do poder, afirmando seu governo como provisório. Se nas peças temos Macbeth e Elizabeth não desejando ter seu envolvimento nas mortes dos seus inimigos revelado, no Brasil temos as diversas execuções

de contrários ao regime realizadas de forma clandestina, com ocultação de cadáveres, histórias com falsas versões, e desaparecimentos de pessoas. Enquanto Antígona quer dar sepultura a Polínicos, as Mães da Praça de Maio, em Buenos Aires, desejam dá-la a seus filhos desaparecidos pelo Estado.

A última peça escolhida por Schwarz curta-circuita as duas instâncias de poder representadas nas peças anteriores. *Vida de Galileu* faz parte da fase madura da obra de Bertold Brecht, quando sua reflexão e teorização sobre o Teatro Épico já estavam mais robustamente desenvolvidas. Sua primeira versão foi escrita quando o dramaturgo se encontrava exilado, do mesmo modo que Schwarz no momento de sua tradução. A peça foi encenada em dezembro de 1968 pelo Teatro Oficina, não coincidentemente no mesmo mês de promulgação do Ato Institucional 5 (AI-5), decreto que abriu a fase mais violenta da Ditadura Militar e com a maior perseguição de intelectuais. Se nos primeiros anos de regime a repressão havia se reservado aos movimentos populares de esquerda, que muita força tinham ganhado nos finais da década de 1950, a partir do AI-5 a repressão se estendeu também às classes média e alta. Na época, e em anos posteriores, o Galileu da peça tinha a força de representar o intelectual progressista que lutava contra um Estado autoritário e censurador. Ainda que Galileu seja uma figura que poderia ser considerada como classe média, e, portanto, pertencente ao segundo grupo de peças aqui analisado, a sua descoberta como cientista expande os limites de sua classe social e passa a ser uma ameaça ao poder do Estado e da Igreja. Em Galileu, também encontramos o intelectual que precisa mudar sua residência em busca da continuidade de sua pesquisa, dada a censura vivenciada. Porém, diferente dos heróis trágicos que levam seu posicionamento às últimas consequências, Galileu abjura de sua tese para não ser condenado à morte pela Inquisição, o que se por um lado frustra a todos seus seguidores

também permite que, secretamente, continue escrevendo seus *Discorsi*. De forma semelhante ao Brasil das décadas de 60 e 70, a resistência contra o autoritarismo se dá de maneira sutil, muitas vezes mascarada, na procura de brechas contra a censura, principalmente nas artes, a exemplo não só do Teatro, mas também da Música Popular Brasileira e do Cinema.

Cabe destacar que o Teatro Épico de Brecht se caracteriza pelo teor narrativo. Enquanto no drama clássico os atores vivem dramaticamente as personagens, se confundindo com elas, o Teatro Épico produz um afastamento do ator e da personagem, que encara seu papel como se o narrasse de fora. Isso faz com que os procedimentos de teatralização fiquem explícitos e não provoquem a ilusão de realidade, típica do drama. Ao destacar o fingimento, Brecht desejava provocar a desnaturalização de aspectos da realidade, destacando que a maneira que a vida se dá também é construída socialmente e, portanto, passível de mudança, ou seja, é transformável pela ação. A obra de Brecht é um convite ao questionamento das normas estabelecidas e da estrutura opressiva vigente, daí também suas peças que enfocam personagens do povo cujas ações têm impacto ou que promovem reflexão acerca das grandes estruturas de opressão.

Diferente do drama clássico, cujo escopo temporal da trama deveria ser curto para provocar a ilusão de realidade, o Teatro Épico pode abordar temporalidades maiores e o não encadeamento das cenas, que possuem sua própria unidade. Isso permite o trabalho com temas sociais mais amplos, cuja extensa e complexa rede de causalidades não consegue ser adequadamente representada na estrutura formal dramática, daí seu viés socialista bastante explorado pela arte brasileira dos fins dos anos 1950 e começo de 1960 que passava a focar a classe trabalhadora.¹³

13 Para uma análise mais detalhada da apropriação, muitas vezes contraditória, do Teatro Épico pelas companhias

A cultura viva dava uma clara guinada à esquerda: trocava de aliança de classe, de faixa etária e, com elas, de critério de relevância. Um pouco na realidade e muito na imaginação, mudavam os produtores, a plateia, o assunto, o programa, a técnica e as simpatias internacionais, agora fixadas na Revolução Cubana, obra também ela do inconformismo de gente que não chegara aos 30. A nova geração teatral, de formação menos acabada que a outra, estava próxima do movimento universitário e de sua rápida politização. Buscava contato com a luta operária e camponesa organizada, com a música popular, e compartilhava o modo de vida precário e pré-adulto dos estudantes, que não raro eram pobres eles mesmos. O relativo prejuízo em especialização artística, bem como uma certa desclassificação social, no contexto faziam figura de prenúncio do socialismo. Desrespeitavam a fronteira cultural entre as classes e estavam em sintonia com a nova feição do movimento popular. O guarda-chuva do nacionalismo populista propiciava o contato entre setores progressistas da elite, os trabalhadores organizados e a franja esquerdizada da classe média, em especial os estudantes e a intelectualidade jovem: para efeitos ideológicos, essa liga meio demagógica e meio explosiva agora era o povo. A inserção aguda e crítica do esforço cultural mais do que compensava o refinamento artístico do decênio prévio, em fim de contas bastante convencional. A impregnação das artes do espetáculo pela tarefa histórica de dar voz às desigualdades nacionais teve importância imensa, que até hoje não se esgotou. (Schwarz, 1999, p. 119)

Naquele momento dos anos 1960, a efervescência cultural e política vivenciada propiciou uma acentuada expansão do teatro, motivada também pelo Centro Popular de Cultura (CPC), organização vinculada à União Nacional dos Estudantes (UNE). Os CPCs, extintos em 1964 pelos militares, reuniam artistas do teatro, música, cinema, literatura e artes plásticas que buscavam a construção de uma cultura nacional popular e democrática conscientizando as classes populares a partir de uma arte engajada. Aos participantes do CPC interessava o caráter coletivo e didático da obra de arte, em que o artista fosse agente de uma mudança social. Daí viriam peças de teatro encenadas na frente de fábricas, poesia vendida a preços populares e a montagem de filmes como o *Cinco Vezes Favela*, um dos marcos do Cinema Novo. Além do CPC, o Teatro de Arena, o

Oficina e o Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP) foram centrais na construção de um sentimento de resistência coletiva contra a ditadura pelos membros da classe média de esquerda dos círculos universitários.

Roberto Schwarz, sendo alguém que viveu essa agitação durante seu período como estudante, viu pessoalmente a ascensão do teatro e do cinema como ferramentas políticas capazes de atingirem um público de massa, público esse muito mais ampliado que o da literatura brasileira em geral que, como ele aponta, possuía um fraco teor político (Schwarz, 1999, p. 122). Defendemos que essa percepção da potência do teatro fez com que Schwarz visse a necessidade de dar lugar privilegiado à dramaturgia em suas aulas. Ainda que a ementa da disciplina não indicasse isso, dado o lugar marginal que na maioria das vezes o Teatro ocupa nos cursos de Letras, o teatro épico abria brechas para o trabalho com elementos narrativos no drama, aspecto que Schwarz soube explorar.

Não é outra a questão que David Viñas toma para si nos anos de seu retorno à Argentina após seu exílio forçado. Em 1986, uma vez reintegrado ao seu posto de trabalho na Universidade de Buenos Aires, oferece um curso no âmbito da cátedra, Literatura Argentina I, no qual o único livro de literatura a ser estudado como eixo da discussão da formulação de um conceito de literatura nacional naquele país foi o livro *Una excursión a los indios ranquelles*, de Lucio V. Mansilla. O curso não foi realizado sem uma significativa presença de crítica negativa ao fato de o planejamento das aulas se concentrar apenas em um único livro. No livro em que analisa o trabalho dos professores de literatura na Argentina dos anos de 1970 e 1980, Annick Louis resgata esse episódio. A autora ressalta que mediante a observação e análise de entrevistas, anotações de diferentes intelectuais atuantes na época do curso de Viñas constatou um complexo problema referente ao processo aceitação de

de Teatro no Brasil, ver Roberto Schwarz “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, in *Sequências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999; para análise mais aprofundada, ver também Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, São Paulo, Expressão Popular, 2016.

alterações propostas pelos professores que se reincorporavam aos seus postos de trabalho e, conseqüentemente, seus lugares discursivos eivados pela experiência com a repressão da ditadura.

La dictadura había otorgado contratos a veces imposibles, o al menos difíciles de revocar, por lo cual durante un tiempo convivieron los profesores de esa época y aquellos intelectuales que volvieron (a la universidad y/o al país). Se produjeron entonces varios episodios que pusieron en evidencia los aspectos ideológicos implicados en una estructura universitaria y sus repercusiones en la crítica literaria. Los profesores de la época de la dictadura se opusieron, a veces con violencia, a lo que percibían como una intrusión de teorías “cientificistas y foráneas”; los recién llegados mostraron su desprecio hacia una aproximación poco analítica. En mi recuerdo de estudiante, el episodio más notable fue el conflicto que desató el primer programa de David Viñas cuando en 1986 eligió único libro para la cátedra de Literatura Argentina I *Una excursión a los indios ranquelles* de Lucio V. Mansilla. Quienes habían tenido a cargo esa cátedra en el pasado reciente reaccionaron contra el carácter limitado del programa, que consideraban un insulto a la literatura nacional, que aparecía, según ellos como particularmente pobre. (Louis, 2009, p. 62)

O que mais chama a atenção para a escolha de o único livro de um curso introdutório aos estudos de Literatura Argentina I, ou seja, a discussão de um conceito fundacional de literatura, tenha sido um livro, único nesse caso, no qual as categorias de civilização e barbárie são as balizas teóricas da formulação. As categorias não são apresentadas de modo dicotômico, oposicional, bipolar, pois Viñas pergunta-se, com o livro de Mansilla sobre uma incursão nacional aos índios ranquelles, em quem deveria recair a categoria de bárbaros? Nos militares ou nos índios? Segundo Analía Gerbaudo (2016), para Viñas esse livro de Mansilla está, “en el centro de un relato sobre la literatura argentina”, porque coloca em série as ações do exército argentino sobre

los indios de la Patagonia y del Chaco en el siglo XIX con las que practicaba entonces sobre obreros, militantes, profesores, etc. Y realiza una doble contextualización: en primer lugar, sitúa estas prácticas en una “sincronía latinoamericana” que advierte respecto de la eliminación de los indios del continente. En segundo lugar, lee

estas prácticas de exterminio en el marco de la tensión “costumbres/cambio”: en esa línea, “el Facundo resulta un capítulo entre otros en el seno de un largo texto sobre la frontera. O, si se prefiere, ¿en qué medida toda la literatura argentina (y latinoamericana) puede ser leída como una densa y contradictoria literatura de frontera. E irá más lejos: ¿hasta qué punto no sería posible leer le enfrentamiento actual entre el “hecho Videla” y el exilio argentino como una inflexión más de este texto desgarrado, complejo, vertiginoso.” [Viñas, 1981, p. 36] (Gerbaudo, 2016, p. 131-132).

A implicação da barbárie no projeto civilizatório na América Latina está no centro do debate que David Viñas¹⁴ quer desencadear com seu programa de ensino. Ainda segundo Analía Gerbaudo, o programa da disciplina Literatura Argentina I de Viñas em 1986 confirma o que seus livros publicados até então permitem afirmar: que os livros de Lucio V. Mansilla estão no centro de um novo relato sobre a noção do que seja a literatura argentina. O programa de ensino constituiu-se em uma primeira parte sob responsabilidade de Viñas, dividida em três módulos (Gerbaudo, 2016):

I. Lucio V. Mansilla: *Una Excursión a los indios ranqueles*.

- a) Literatura y frontera
- b) Otredad, barbarie y política
- c) Inversión de la dicotomía de Sarmiento
- d) E proyecto liberal: paraguayos, indios y montoneros

14 Está posto nessa proposição o acontecimento biográfico que envolveu a vida de David Viñas como intelectual e militante político. Seus dois filhos, Lorenzo, preso em 1980, e María Adelaida, presa em 1976, estão na lista de prisioneiros desaparecidos, seus corpos nunca foram encontrados. O regime que os prendeu, os torturou e os assassinou muito provavelmente justifique essa ação com a objetividade de cumprir com o projeto civilizatório iniciado no século XIX. Essa ambivalência do mal está no cerne dos debates que Viñas quer debater em seu primeiro curso de recém reincorporado à universidade em 1986, Literatura Argentina I.

II. Mansilla en la mentalidad del 80

- a) Autobiografía, público y clientela
- b) El viaje a Europa: París como mito del siglo XIX
- c) Rosas y las genealogías familiares

III. Militares, cronistas y escrituras: Mansilla entre Paz y Mitre.

- a) La crítica de la crítica: de Ricardo Rojas a Saúl Sosnowsky y Silvia Molloy
- b) Chinas, frailes y lenguaraces. “Santitos” y demonios en la toldería
- c) La Patagonia y el Chaco: literatura y antropología
- d) Contexto latino-americano: Euclides da Cunha, Os sertões; Heriberto Frías, Tomóchic.

E uma segunda parte do curso é completada, sob responsabilidade de Eduardo Romano (professor adjunto da cátedra), com o título de “Proyección del problema indígena en el cine nacional”, com a exibição de filmes — selecionados juntamente com Viñas — que eram debatidos com base em bibliografia teórica e literária¹⁵. As artes dramáticas exerceram na atividade intelectual de David Viñas despertaram nele um grande interesse, uma vez que conseguiam alcançar um público que a literatura dificilmente seduziria. O caráter propedêutico e massivo do teatro e do cinema, mesmo no século XX, serviria de muitas maneiras ao seu labor político e ao seu engajamento à causa socialista. Além disso, para Viñas, o teatro era por excelência o lugar do dialético e um espaço para a intervenção pública. Tanto em seu livro *Literatura argentina y realidad política* (1964)

15 Em *Ideología, cuerpo e teatralidad: David Viñas*, Analía Gerbaudo faz uma competente análise do programa de curso, das aulas e das questões teóricas envolvidas nesse modo de ler a literatura argentina no curso de David Viñas. Cf. em *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984–1986*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2016.

como em *Indios, ejército y frontera* (1982), ele analisou como o teatro nacional refletia os choques entre a elite dominante e as classes populares. Em *Indios, ejército y frontera*, enuncia a pergunta se teriam sido os índios os primeiros desaparecidos na Argentina, relacionando a chamada conquista do deserto (liderada por Julio A. Roca) com os métodos de repressão do século XX. Nesse sentido, Viñas, com sua obra opera um tipo de compreensão da “genealogia do poder” na Argentina, expondo a violência estrutural das classes dominantes. Como propõe Macarena Boccia “también queremos decir que esto lo hace [*Indios, ejército y frontera*] un libro molesto, que a medida que más lo pensamos más nos indigestamos quienes queremos creer de una forma u otra que el Estado es un buen lugar desde donde — al menos — disputar sentidos” (Boccia, 2022, p. 5).

No ano de 1973, Viñas escreve *19 núcleos para una primera discusión alrededor de un teatro*, na tese de número 2, intitulada Falsa antinomia, declara que:

Pero si hay una zona donde lo dialéctico no puede eludirse, es el teatro. Porque si únicamente se valoriza el cuerpo, se produce un deslizamiento hacia la pantomima. Y si sólo se exalta la palabra, se incurre en una entonación discursiva. Se cae, así a poco de andar, en otras franjas de especificidad.

Artaud y Brecht. Esas son las ligures que se me aparecen al final de este circuito. O, por lo menos, sus signos más explícitos: cuerpo-pedagogía. Pero también estos presupuestos se inscriben en la dialéctica teatral. Y si su escisión amenaza con alejarlos enfrentándolos en forma excluyente, la densidad del cuerpo y el espesor de las palabras los superponen al nivel de síntesis que se comprueba en la materia. En una materialidad concreta. Donde el cuerpo juega como estructura y la palabra como historia. Que también son puntos de partida para un auténtico teatro materialista (Viñas, 1973, p. 24).

Nesse sentido, podemos perceber que David Viñas também fez de sua atividade dramática própria uma especulação teórica para pensar conceitos que poderiam compreender ou dar algum sentido aos choques entre a

elite dominante e as classes populares. Em sua dramaturgia própria colocava em cena o autoritarismo militar e a repressão. Um exemplo destacado é a peça *Maniobras* (1972), onde demonstrou como os mecanismos de poder e a violência estatal para além da ditadura cívico-militar, vinculando-a ao exercício do poder e do capitalismo.

É interessante também pontuar que David Viñas concordava teoricamente com o que Antonio Candido a partir do final da década de 1970 compreendeu como tarefa do professor de Literatura e Teoria Literária: o ensino no continente latino-americano teria que levar em consideração a necessidade de envolver no modo de ler a literatura um ponto de vista político, no qual, além de prover estudos gerais introdutórios e estudos teóricos especializados, indispensáveis para uma boa formação, se valorizava e politizava os estudos literários, associando-os a uma leitura do “nacional” e seus problemas para a consolidação de uma nação moderna e autônoma. Problemas esses decorrentes das políticas de expolição econômica e cultural coloniais e pós-coloniais. Em fins da década de 1970, em plena Ditadura Civil-Militar, Candido inclui na sua leitura do nacional a teoria do “continente sob intervenção” (Candido, 1989, p. 146). E isso está de alguma maneira relacionado ao fato de que David Viñas escolhe um conceito teórico para ler a literatura nacional argentina: o da violação. Com esse conceito, ele situa o momento ideológico desse modo de ler a literatura argentina no romantismo, também compreende que com esse mesmo conceito de violação e com o mesmo ponto de inflexão ideológica no romantismo poder-se-ia ler de modo semelhante outras literaturas do continente. Já em 1971, em seu livro *Literatura argentina y realidad política* analisava com as obras literárias do período que a expulsão dos povos originários de seus territórios, mediante as campanhas ao “desierto”, ultrapassava as maneiras de distribuir a terra e pontua os

interesses em jogo nessas campanhas e na guerra do Paraguai como sendo a prática do genocídio. Viñas questionava ferrenhamente o uso do termo “desierto”, cujo sentido corrente na prática do colonialismo mantém um distanciamento bastante ideológico referente à realidade: não eram desertos, tratava-se na verdade de terra férteis e povoadas.

La literatura argentina comenta a través de sus voceros la historia de los sucesivos intentos de una comunidad por convertir-se en nación. Dentro de esa perspectiva, la literatura argentina empieza con Rosas. [...] la literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación (Viñas, 1971, p.14-15)

Para concluir, voltando-nos ao trabalho crítico-teórico de Roberto Schwarz, o conceito operativo formulado por ele para a leitura do nacional na literatura brasileira é materializado na dupla de palavras “deslocamento e inadequação” frente ao moderno. Em ambos os casos, tanto no de Viñas quanto no de Schwarz, a ideia de uma encenação de uma nacionalidade inexistente ou apenas com existência aparente, remete à teatralidade à qual o capitalismo fabricava a noção de modernidade. No modo de ler de Viñas, essa teatralidade se esboça da configuração do trágico, porque se trata de uma nacionalidade que foi forjada a partir da prática da violação. No modo de ler de Schwarz, a configuração se assenta no drama moderno das falsas aparências e do vazio de conteúdo, portanto, no conceito de farsa histórica, o que não deixa de estar relacionado à compreensão da literatura brasileira como ideologia. O que une esses modos de ler suas literaturas nacionais é o compromisso político de ambos os professores em dar a ver esses impasses.

Referências

BOCCIA, Macarena. [Resenha de] Índios,

- ejército y frontera (1982) de David Viñas. Guay: Revista de lecturas. Memoria Académica Outubro., p. 1-6, 2022. Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15000/pr.15000.pdf. Acesso em: 14 jun. 2026.
- BRECHT, Bertolt. A Vida de Galileu. In: BRECHT, Bertolt. Teatro completo, em 12 volumes. v. 6. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.
- DERRIDA, Jacques. Ulysse gramofone. Deux mots pour Joyce. Paris: Galilée, 1987.
- DUMAS FILHO, Alexandre. La Dame aux Camélias (Théâtre d'Alexandre Dumas fils t. 1). França: Ars&clitteræ, 2019.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Tusp: Teatro Estudantil e Resistência. In: ABDALA JUNIOR (org). Um mundo coberto de jovens. São Paulo: Com-Arte, 2016.
- GERBAUDO, Analía. Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984–1986. Santa Fe: Ediciones UNL, 2016.
- HIDALGO, Max. “Los discursos críticos: anacronismo y contemporaneidad”. In: AGUILAR, Gonzalo, PINO, Claudia Amigo; MIRIZIO Annalisa (eds.). Travesías, desvíos, obstrucciones. La circulación de la teoría francesa en Latinoamérica y en España. São Paulo: FFLCH, Universidade de São Paulo, 2022. p. 95-110.
- IBSEN, Henrik. Casa de Bonecas. Tradução: Maria Cristina Guimarães Cupenino. São Paulo: Editora Veredas. 2007.
- MARX, Karl. Ad Feuerbach. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 533-536.
- MOLIÈRE. Escola de mulheres. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- LOUIS, Annick. La hora de los maestros. Revista Espacios, n. 42, 2009, p.61-63.
- LUDMER, Josefina. La máquina de leer de Viñas. Perfil. Argentina, 2012. Disponível em: <https://www.perfil.com/noticias/textum/la-maquina-de-leer-de-vinas.phtml>. Acesso em: 14 jun. 2026.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SARLO, Beatriz. La moral de la crítica. Punto de vista, n. 15, p. 21-22, ago-out. 1982.
- SCHILLER, Friedrich. Maria Stuart: peça em cinco atos. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- SCHWARCZ, Lília; BOTELHO, André. Ao vencedor as batatas 30 anos: crítica da cultura e processo social. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 23, n. 67, p. 147-160, jun. 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69092008000200011>.
- SCHWARZ, Roberto. Memorial Acadêmico. Literatura e Sociedade, São Paulo, v. 26, n. 33, p. 188-198, 12 ago. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i33p188-198>.
- SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. Entrevista a Luiz Henrique Lopes Santos e Marluce Moura. Revista FAPESP, Edição 98, abril de 2004. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-critico-na-periferia-do-capitalismo/> Acesso em 14 jun. 2026.
- SCHWARZ, Roberto. Entrevista com o Prof. Dr. Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld. Nadia Barros. Alemanha-Brasil — Dinâmicas Transculturais e Ensaios Transdisciplinares.

FFLCH/USP, São Paulo, jan. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ljw5D6Jjp_4. Acesso em: 14 jun. 2026.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: Sequências Brasileiras. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006.

SÓFOCLES. Antígona. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

VIÑAS, David. Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.

VIÑAS, David. Indios, ejército y frontera. Argentina: Santiago Arcos Editor, 2003.

VIÑAS, David. 19 núcleos para una primera discusión alrededor de un teatro. Revista Crisis, Buenos Aires, 1973. Disponível em: <https://revistacrisis.com.ar/notas/19-nucleos-para-una-primera-discusion-alrededor-de-un-teatro/>. Acesso em: 14 jun. 2026.

VIÑAS, David; MORENO, César Fernandes (org). Les Temps Moderne: Argentina entre populisme et militarisme. jul-ago, 1981, n. 420-421.

VIÑAS, David. Programa “Literatura Argentina I”. Exlibris. Revista del Departamento de Letras, 2021. Disponível em: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/401/270> Acesso em: 14 jun. 2026.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (Unicamp). Arquivo Central (SIARQ). Catálogo dos cursos de graduação. Campinas: Unicamp, 1981.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE

CAMPINAS (Unicamp). Instituto de Estudos da Linguagem (IEL). Departamento de Teoria Literária (DTL). Plano de ensino da disciplina "Introdução aos Estudos Literários (TL100)". Roberto Schwarz. Campinas: Unicamp, 1982.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (Unicamp). Instituto de Estudos da Linguagem (IEL). Departamento de Teoria Literária (DTL). Plano de ensino da disciplina "Teoria Literária (TL301)". Roberto Schwarz. Campinas: Unicamp, 1979.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (Unicamp). Instituto de Estudos da Linguagem (IEL). Departamento de Teoria Literária (DTL). Plano de ensino da disciplina "Teoria Literária (TL401)". Roberto Schwarz. Campinas: Unicamp, 1980.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026

OS TRÂNSITOS COMPARATISTAS E O CONTO LATINO-AMERICANO NA CRÍTICO-POÉTICA DE GILDA NEVES DA SILVA BITTENCOURT

Rita Lenira de Freitas Bittencourt¹

Resumo: Em contexto pós-ditatorial para boa parte dos países latino-americanos, incluído o Brasil, a área e a disciplina de Literatura Comparada se estabeleceram no final da década de 1980 do século XX, o que provocou revisões teórico-críticas em direção a retomadas das relações de vizinhança e da revitalização de trocas epistemológicas em torno dos saberes e fazeres críticos e literários. A partir das pesquisas da pesquisadora Gilda Neves Bittencourt, propondo outros modos de ler e ver o gênero conto, e, sobretudo, resgatando confluências em cena pós-nacional, as categorias de análise vão ensaiar abordagens em direção às alteridades, favorecendo leituras em mão dupla. Este movimento deu a ver os modos como o Brasil entendeu a América Latina, e vice-versa.

Palavras-chave: Comparatismo; Conto; América Latina; Pós-ditaduras; Fronteiras.

COMPARATIVE CROSSINGS AND THE LATIN AMERICAN SHORT STORY IN THE CRITICAL-POETIC WORK OF GILDA NEVES DA SILVA BITTENCOURT

Abstract: In the post-dictatorship context for much of Latin America, including Brazil, the field and discipline of Comparative Literature were established in the late 1980s, which led to theoretical and critical revisions aimed at reconnecting neighborhood relations and revitalizing epistemological exchanges around critical and literary knowledge and practices. Based on the research by Gilda Neves Bittencourt on the short story genre, by proposing other ways to read and see, and above all, by reclaiming confluences in a post-national stage, the categories of analysis will try out approaches toward otherness, favoring two-way readings. This movement showed the ways Brazil understood Latin America, and vice versa.

Keywords: Comparatism; Short Story; Latin America; Post-dictatorship; Borders.

Apresentação

A disciplina e a área de Literatura Comparada se estabeleceram no Brasil a partir do final da década de 1980 do século XX, em contexto pós-ditatorial, também para boa parte dos países latino-americanos. Assim, conjugando referências comuns e seus efeitos disseminantes em revisões

¹ Professora Titular de Teoria Literária e Literatura Comparada na UFRGS. rita.lenira@ufrgs.br. Link do CV Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3297254456569108>

teórico-críticas, fomentadas pelas retomadas das relações de vizinhança (Buescu, 2013), de trocas epistemológicas e do estudos de saberes/fazeres da Literatura Comparada, criaram-se as condições de emergência de um discurso crítico que havia sido soterrado por décadas de silêncio. Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a profa. Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt², propôs a reaproximação a um gênero literário já estabelecido e popularizado em países como Argentina, Uruguai, Venezuela e Brasil desde a década de 50: o conto.

Buscando modos renovados de ler e ver, e, sobretudo, resgatando confluências em cena pós-nacional, que no espaço brasileiro vai coincidir com a abertura democrática e a Constituinte, as categorias de análise buscam e delineiam abordagens no aberto, em direção à alteridade, favorecendo leituras críticas de mão dupla. Um dos efeitos desse movimento inclui os esforços do Brasil de situar-se na América Latina, reivindicando inserção e compartilhamento de conteúdos, apoiados em contatos, interlocuções e temáticas, mesmo quando se evidenciam em termos de distanciamentos.

Os estudos teórico-críticos da pesquisadora e professora da UFRGS, hoje aposentada, foram pioneiros nessas direções, durante a implementação da Literatura Comparada na Graduação e na pós-graduação brasileiras, ao optar pela atualização e pela inovação, diante de uma cena crítica ainda historicista, nacionalista e formalista, que havia

2 Gilda Neves da Silva Bittencourt possui graduação em Licenciatura Em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1976), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1983) e doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1993). Atualmente é professora Associada Aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Literatura Comparada e Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: conto, relações interliterárias, conto brasileiro, conto latino-americano e literatura brasileira. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/3978866881683540>

se consolidado ao longo dos “anos de chumbo”. Assim, juntamente com o ensejo às possibilidades de trânsito e de flexibilização de conteúdos, em tempos de abertura política, ela testemunhou a fundação da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), em 1986, que continua atuante e disruptiva ao completar seus 40 anos em 2026³, e trabalhou com afincamento na investigação da contística gaúcha, brasileira e latino-americana, mapeando o gênero em relação à identidade, mas olhando, sobretudo, para os aspectos teóricos e composicionais.

A pesquisadora e suas leituras que vão até o *boom* da produção contística, nas décadas de 70 a 90 do século XX, entende esta linha investigativa não apenas como representante formal de um gênero literário, também como singularização temática e imagética, que permite aproximar alguns trabalhos de escritores, em especial os gaúchos e seus “vizinhos”⁴ fronteiriços, que escrevem/escreveram em espanhol, na tentativa, já apontada, de aliar as análises práticas da produção ficcional a tentativas teóricas renovadas, em planos comparatistas, acenando à pluralidade.

Vale assinalar que este ensaio decorre de uma pesquisa intitulada “Literatura

3 Juntamente com os propósitos de comemorar e de fazer um balanço dos 40 anos de atividade da Associação Brasileira de Literatura Comparada, o XX Congresso Internacional da ABRALIC acontecerá em Porto Alegre, na UFRGS, de 09 a 13/11/2026, com o tema “Comparatismos, Permanências e Renovações”.

4 A professora e teórica portuguesa Helena Carvalhão Buescu, em seu livro *Experiência do incomum e boa vizinhança. Literatura Comparada e Literatura Mundo*, assinala, como ponto de partida de suas reflexões, a expressão “boa vizinhança”, do teórico Aby Warburg, que designava os inesperados encontros entre livros distintos de sua biblioteca. Assim, a “experiência do incomum”, segundo a autora, como forma de comunidade, entende o fazer teórico em relação à literatura, nesta conexão paradoxal entre o compartilhamento e os desencontros aleatórios de heterogeneidades significantes, onde interveém uma “autoconfiança disciplinar” como revisionismo crítico como “uma dimensão hermenêutica inscrita no comparatismo” (Buescu, 2013, p.30).

Comparada e Teoria Literária: Percursos e Trânsitos Epistemológicos do Sul”, realizada entre 2022 e 2024, com o apoio do CNPQ, na qual defini um escopo temporal de 12 anos: de 1986, desde a fundação da ABRALIC, em Porto Alegre, até 1998, ano do VI Congresso em Florianópolis, na UFSC, que propunha uma equação-pergunta como tema geral: *Literatura = Estudos Culturais?*. O recorte seguiu os primeiros movimentos de fundação e consolidação da disciplina e da área, até o auge das articulações interdisciplinares, quando já haviam sido publicados quatro números da *Revista Brasileira de Literatura Comparada* – Vol.1, em 1991; Vol.2, em 1994; Vol.3, 1996 e Vol.4, 1998⁵ – em cujas páginas os pesquisadores-fundadores definiram, expuseram e desenvolveram suas propostas de trabalho, discussões prementes frente aos problemas das fronteiras, geográficas e epistemológicas, a partir do posicionamento de áreas e saberes instituídos, em avaliações críticas aos estudos culturais, sobretudo em relação aos impactos que levariam à consequente abertura às perspectivas feministas, pós-marxistas, pós-estruturais e pós-coloniais⁶.

Esses movimentos, percebidos durante o desenvolvimento das pesquisas da profa. Gilda, concentraram esforços teóricos em busca da consolidação da área, quando foram definidos os vetores principais dos estudos que embasariam a

5 Encontra-se em processo de qualificação, a Tese de Júlio César Larroyd, intitulada *Infiltrações filosóficas na Literatura Comparada Brasileira*, a respeito das interfaces teóricas da filosofia no comparatismo, na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. O escopo de pesquisa compreende as edições da *Revista Brasileira de Literatura Comparada* do mesmo período, porém com direção diferente, que avança nas relações transdisciplinares.

6 As análises da condição “pós-colonial” vêm do pensamento moderno e se desenvolveram mais intensamente na segunda metade do século XX. A teoria subsequente, incluindo novas gerações de teóricos, interessadas em inserir as abordagens no tempo histórico e equacionando diferenças de pontos de vista, passaram a nomear a área de “estudos decoloniais”, e, mais recentemente, “descoloniais”. Na prática, a depender de correntes teóricas e dos modos de ler, essas nomenclaturas todas ainda são utilizadas.

Literatura Comparada na UFRGS. Alguns, que pervivem no presente, ainda incorporam parte das perspectivas discutidas e fundamentadas neste período.

Teoria do Conto: Projetos e Livros

A última Pesquisa de Gilda Neves Bittencourt, de 2005, retorna a um tópico que ela já havia sistematicamente discutido, o que indica uma problemática recorrente, sobretudo na fronteira Sul: *Conto e Identidade Literária na América Latina*. A proposta é justificada da seguinte forma:

O projeto aqui apresentado torna-se relevante na área de Letras por se tratar de uma pesquisa de cunho comparatista, ligada a um vetor teórico-crítico muito atual e em franca expansão: as relações interliterárias latino-americanas, linha de investigação que tem recebido uma atenção especial por parte de estudiosos da Literatura Comparada, no Brasil e em diversos países hispano-americanos. (Bittencourt, G., In: <http://lattes.cnpq.br/3978866881683540>.)

Ao propor rediscutir as “relações interliterárias”, a teórica estabeleceu uma continuidade com o projeto anterior, desenvolvido entre 1998 e 2004, intitulado *Para uma teoria do conto brasileiro contemporâneo*, que analisou um corpus de contos escritos e publicados nos anos 70 a 90 do século XX, com a finalidade de identificar aspectos da crítica sobre o conto no Brasil e verificar as concepções de gênero literário subjacentes à prática desses mesmos autores, considerando as especificidades dos contistas latino-americanos, que, muitas vezes, também exercitam, em simultâneo com a escrita, a análise e a crítica literárias, em termos de metacrítica. Assim, postulando uma identidade continental, esta última pesquisa, desenvolvida a partir de 2025, retorna ao cruzamento entre literatura e identidade em relação ao gênero conto:

Esta vertente de estudos relativamente recente, já que ganhou impulso a partir dos anos 70 de século XX, criou vertentes de investigação em relação às literaturas latino-americanas, cuja constituição híbrida e heterogênea desafiava os parâmetros e conceitos operacionais correntes até então, oriundos dos países hegemônicos. Historicamente, nos estudos das literaturas nacionais da América Latina, o ato de comparar tornou-se uma prática comum já que o confronto com as matrizes europeias era inevitável e mesmo "reconfortante", segundo Antonio Candido, por dar maior "segurança" aos juízos críticos. No entanto, ao guiar-se por referenciais importados, os resultados das investigações mostravam-se insatisfatórios diante da constatação de "aclimações", "respostas criativas" ou processos de "transculturação", expressões, respectivamente, de Antonio Candido, Ana Pizarro e Angel Rama, três nomes importantes no desenvolvimento e na fixação de um conceito de América Latina. (BITTENCOURT, G., In: <http://lattes.cnpq.br/3978866881683540>.)

Os autores citados e seus conceitos participam, portanto, de um panorama que incorpora a crítica nomeada, na época, "pós-colonial", para dar conta do uso de elementos políticos identitários em cena de resistência, construindo uma visada de dentro para fora que acabará levando aos questionamentos tanto da estabilidade das próprias identidades quanto aos das fronteiras nacionais, em tempos de pós⁷, conjugando o que se passou a chamar de transfronteiriço, "pós nacional" e, mais adiante, por superação de certas condições específicas, de pensamento e figuração, "decolonial".

Parte do acervo da pesquisadora está depositado no Gabinete de Teoria Literária e Literatura Comparada, na sala 211 do Instituto de Letras da UFRGS. Assim, tive acesso a várias publicações, anotações e programas de cursos, também aos artigos reunidos e publicados, por exemplo, em *Retratos do conto: uma reflexão crítica*, de 2019, que, montado em subtítulos, dá a ver um longo percurso que iniciou com estudos

de contistas gaúchos, reunidos em *O conto Sul-riograndense. Tradição e Modernidade*, o primeiro livro, fruto de um doutorado em 1993, na USP, com Flávio Aguiar, e publicado em 1999. Dessa aproximação do conto riograndense vale destacar as abordagens a respeito de Simões Lopes Neto, Erico Verissimo, Telmo Vergara, Cyro Martins, Dyonélio Machado, Sérgio Faraco, Caio Fernando Abreu, Tânia Faillace e João Gilberto Noll, entre outros.

Do cenário regional, o interesse se estendeu ao âmbito latino-americano, em cuja aproximação, para a pesquisadora, alguns contrastes se destacaram, sobretudo nas produções mais recentes, dos anos finais do século XX:

O exercício da crítica, diante dessas literaturas marcadas pelo hibridismo e pelo multiculturalismo, exigiu uma postura teórica alternativa, concretizada no pensamento de intelectuais como os já citados acima [Candido, Pizarro e Rama – já comentados e, na sequência Silviano Santiago, Haroldo de Campos e Borges] -, e forjou um modus operandi diferenciado, caracterizando o que se está chamando de "discurso crítico descolonizado". Com isso, as investigações literárias latino-americanas criaram paradigmas e adquiriram uma feição própria, diversa tanto do modelo norte-americano quanto do europeu, não porque tenham rompido inteiramente com eles, mas pela sua reutilização sob novas bases e com preocupações distintas. (Bittencourt, G. 1999, p.89).

Temos, neste enclave, um direcionamento de foco aos modos de narrar, quando são identificadas várias vertentes temáticas: a social, de Josué Guimarães a Moacyr Scliar; a existencial-intimista, que inclui Caio Fernando Abreu, Sérgio Faraco e Tânia Faillace; e a memorialista regionalista, da qual, de certo modo, todos fazem parte. Sem contar a virada para o fantástico, de Scliar e Josué Guimarães. São modos de ler que tentam rastrear tendências, mas que acabam por aderir e rechaçar a tradição colonial na mesma medida. Quando, no final dos anos 90, a profa. Gilda Bittencourt cria uma disciplina eletiva na graduação – LET03365 - Teoria do Conto -, em cujo programa, na versão que recebi e

7 Os "tempos de pós" é expressão inventada, antes e logo após a virada do século XXI, para dar conta dos desafios do que se denominou "pós-modernidade" e que enfileirou vários conceitos de transição, como uma performance de abandono de certas condições da modernidade. Pertence ao mesmo escopo que vai decretar as variadas formas de fim, em relação às mentalidades: fim dos grandes relatos, fim da história, fim da teoria, fim do livro e da literatura, e, mais recentemente, fim do mundo.

ministrei, em 2011, consta, numa primeira parte, digamos, “clássica”, o conto de fadas, em verso e prosa, e o conto maravilhoso, de várias origens; depois, o conto moderno, com Tchecov, Maupassant e Cortázar; também as teses sobre o conto, em Borges e Hemingway, Poe e Horácio Quiroga, além das divisões tipológicas, como o conto fantástico, em Lovecraft e Bioy Casares, o policial de Chesterton, Borges e Poe, o intimista em Woolf, Joyce e Lispector, e o de realismo mágico, onde entram Garcia Marques e Murilo Rubião, encerrando com Monterroso e a proliferação do miniconto, o que se dá a ver mais nitidamente é uma linha historiográfica gigantesca, da tradição ao contemporâneo, com muitas e variadas possibilidades de entrada.

É interessante observar o aspecto de aplicabilidade explorado por Gilda Neves Bittencourt que entende as reflexões teóricas diretamente “traduzidas” na atuação em sala de aula e por escolha do professor. Por exemplo, no artigo “O conto latino-americano: confronto de imaginários”, publicado em 1998, no livro *Limiares Críticos*, a investigação propõe abordar a noção do imaginário latino-americano, que se divide em dois planos diferentes de abordagem do literário: um de contato e outro de ruptura com as visões tradicionais do conto norte-americano e europeu. Assim, além de apontar autores, a teórica vai trabalhar em planos trans geográficos e supranacionais. Por isso, consegue aproximar dois textos que, para ela, exploram relações próximas: o conto “À Deriva”, do escritor uruguaio Horácio Quiroga, e “Guapear com frangos” do escritor gaúcho Sérgio Faraco. Ambos ainda marcados por alguns traços regionalistas:

São contos em que o telurismo domina, sobrepujando as forças humanas; os elementos da natureza, representados, nos dois casos, pelo conjunto - mata cerrada, rio e animais – sobressaem como elementos dominantes, enquanto o homem se vê solitário, impotente e subjugado no confronto inútil ante o vigor que emana desse mundo natural. (Bittencourt, G. 1998, p.175-176)

Num segundo momento, pós regionalista e pós-identitarista, a pesquisadora aponta essas mudanças e aproxima o conto “Anotações sobre Macedônio Fernandes num diário”, do escritor e historiador argentino Ricardo Piglia, de “Ela”, publicado pelo gaúcho João Gilberto Noll, de seu primeiro livro, *O cego e a dançarina* (1980). Na configuração dessas obras rastreia, de modo ampliado, “os processos de ruptura instaurados na construção do conto contemporâneo, em que a própria noção de gênero é colocada em xeque” (Bittencourt, G., 1999, p.178). Ou seja, o que ela identifica nessas tessituras poéticas são as marcas da virada contemporânea, que se caracteriza por uma “consciência narrativa”, que “cada vez mais se afirma como uma escritura sobre outra escritura” em “constante processo crítico de releitura” (Bittencourt, G. 1996, p.67). Essa leitura do literário, portanto, está muito implicada no cenário crítico-político e nas práticas de ensino da época.

Outro exemplo é o artigo “Interfaces do discurso crítico sobre o conto”, publicado em *Culturas, Contextos e Discursos. Limiares Críticos no Comparatismo*, pela EdUFRGS, em 1999, livro coordenado por Tania Franco Carvalhal, onde Gilda Neves Bittencourt parte da historiografia para comprovar que alguns elementos metacríticos já se anunciavam, *avant la lettre*, no conto tradicional: “...o conto literário, desde o seu nascedouro, aparece como uma forma de representação literária madura, ao aliar criação e reflexão crítica.” (Bittencourt, G., 1999, p.84). Em seguida, ao reler a antologia intitulada *O Conto Brasileiro*, de Alfredo Bosi, de 1974, na qual o crítico e professor paulista lê as concepções de Edgar Allan Poe e sua teoria sobre extensão e efeito nas narrativas curtas e se opõe a uma leitura tradicional, que interpreta o “efeito único” definido por Poe como um dado de simplicidade ou de redução da narrativa, vinculada à manipulação de poucos elementos, ela opera um desvio em sua leitura, incluindo a subjetividade dos leitores. Assim,

Para o crítico brasileiro, a atividade do contista se dá pelo “achamento” de uma situação que atraia os componentes da estrutura narrativa: ponto de vista, espaço, tempo, personagens e trama. Nesse momento de invenção criativa, em que se manifesta uma escolha particular do artista, intervém, igualmente, o fluxo da experiência individual, que atuará como “substância narrável” capaz de criar “situações significativas”. (Bittencourt, G., 1999, p.87).

Esta é uma questão complexa, detectada, por exemplo, quando Gilda Neves Bittencourt identifica a coincidência da predileção pela obra e da teoria de Edgar Allan Poe, tanto por Bosi quanto por Cortázar, mas, em simultâneo, percebe distinções significativas:

Sobretudo nessa procura de momentos singulares “cheios de significação”, apontados por Bosi como essenciais para a existência de um verdadeiro conto. Porém, diferindo do autor argentino, essa significação se constroi com base na experiência de vida do autor e no seu trabalho de elaboração estética no texto ficcional, não contemplando, portanto, a instância receptora sugerida implicitamente também na teoria de Poe, pelo efeito impressionante a ser produzido no leitor. Ao declarar que “O contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação”, Bosi (1974, p.9) atribui toda a carga de produção de sentido, e consequentemente, da criação do efeito impressionante no conto, à figura do autor, sem considerar, nesse processo de significação, a presença ativa do polo receptivo. (Bittencourt, G. 1999, p.88).

Novamente, na amostragem de seu discurso teórico-crítico, em torno de vieses diferenciados do conto literário moderno, Gilda atribui consistência e representatividade à literatura do presente, daquele presente da escrita em que os estudos de recepção se firmavam nas abordagens aos textos literários, fechando o tripé estruturalista autor-obra-leitor, que vai colapsar na sequência, a partir da desconstrução. Além disso, a professora da UFRGS monta seus textos como um discurso crítico amparado nas problemáticas internas do próprio gênero, dando visibilidade aos contistas que também são críticos.

Teoria em Revistas

As problemáticas que envolvem tanto o conto brasileiro quanto o latino-americano incidem com frequência sobre os mesmos lugares de origem, onde se condensariam teoria e prática, segundo Gilda: o trabalho de Edgar Allan Poe. No artigo intitulado “Conto e Identidade Literária na América Latina”, publicado em edição especial da *Revista Organon*, Vol. 17, ao abordar os deslocamentos identitários transnacionais, ela traz uma abordagem que busca um “para fora” das marcas restritas e coaguladas do que se entende por nação, pois aqui a pesquisa continua estendendo seus alcances ao continente latino-americano:

A busca da identidade Nacional tem sido uma aspiração constante nas literaturas latino-americanas praticamente desde o Romantismo, onde a ênfase na cor local, no exotismo da paisagem e dos tipos humanos era a forma de atribuir caráter nacional às produções literárias. Hoje em dia, embora com distintas motivações, a questão identitária permanece viva, agora iluminada e ampliada pelas perspectivas pós-coloniais, que, ao invés de aspirarem à unidade nacional, preocupam-se em comprovar a heterogeneidade da formação cultural dos povos latino-americanos e o consequente hibridismo das produções artístico-literárias. (Bittencourt, G., 2003, p.23)

Apoiada na antologia elaborada por Ítalo Moriconi, *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século XX*, publicada em 2000, a teórica vai destacar as estratégias de montagem da obra, focada no organizador, a partir de critérios pessoais, que embora se apoie no adjetivo “brasileiros” do título, compartilha opções teóricas em direção aos trânsitos:

Como toda a antologia, a escolha dos cem melhores contos do século envolve boa dose de subjetividade e de afinidades eletivas da parte de seu organizador. Por se tratar de um professor de Teoria Literária, o seu conhecimento especializado certamente também contribuiu para o estabelecimento de algumas premissas que orientaram a seleção, entre elas, conforme cita na introdução, a predominância de um olhar contemporâneo que já não considera uma concepção rígida de conto, mas admite sua heterogeneidade e inter-relação com outros gêneros como a crônica e o poema em prosa. (Bittencourt, G.,

No entanto, a montagem da coletânea, a distribuição de autores em uma sequência cronológica, cada uma com seus títulos, reforça a preocupação de Moriconi em traçar um panorama que começa em meados do século XIX e vai até os anos 80 do século XX, marcando o tempo “contemporâneo” e, segundo Gilda, oscilando entre uma preocupação historiográfica “flexível”, em que “Cada sessão tem uma introdução que apresenta brevemente as principais características do período, objetivando, igualmente, situar o leitor, mas que dificilmente dá conta da totalidade dos aspectos conceptuais dos contos ali reunidos.” (Bittencourt, G. 2003, p.24).

A pesquisadora elabora uma passagem curiosa entre a antologia brasileira, tomada como modelo, e a perspectiva latino-americana, que se dá por similaridades e atravessamentos:

O volume e a diversidade da produção contística no Brasil nas três últimas décadas [anos 70, 80 e 90], bem como as tendências temáticas e estilísticas nas narrativas registradas ao longo do século permitem identificar traços marcantes do sistema literário brasileiro e do tipo de literatura que ali se pratica. Basicamente se pode dizer que ele se caracteriza pelo hibridismo de sua formação e de suas formas, em face da coexistência de diferentes culturas que colaboram para constituir a nação brasileira, e da diversidade e riqueza, nos falares regionais e nos registros de linguagem, que correspondem naturalmente à vastidão geográfica do país. (Bittencourt, G., 2003, p.27. anotação minha entre colchetes).

Na sequência, comparando aspectos do gênero literário, consegue ultrapassar as barreiras do nacional, mas também acaba levando em conta as nacionalidades singulares no interior do que se denomina “América Latina”, ou seja, se entende com aspectos de hibridez e maleabilidade das formas, mas ainda preserva alguns dos traçados de fronteiras, o que me leva a localizar a crítica num entrelugar discursivo

As coincidências existentes entre várias literaturas latino-americanas quanto à produção e ao próprio gosto pela narrativa curta, e que resultaram numa explosão quase concomitante do gênero ocorrida em torno dos anos 60, levam-nos a chegar à mesma dedução feita em relação à situação do conto no Brasil, ou seja, trata-se de um gênero literário que pode ter, de fato, um papel muito significativo tanto na formação literária como na configuração de uma identidade nacional nas literaturas da América Latina. (Bittencourt, G., 2003, p.27).

Em olhar retrospectivo, em direção a duas publicações anteriores, a primeira, de 1996, e a segunda, de 2004, percebe-se a mesma oscilação recorrente. Dez anos depois da fundação da ABRALIC, Gilda Neves Bittencourt organiza um volume para a coleção *Ensaio*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, como uma mostra da produção local do grupo de Literatura Comparada. No *Sumário*, inclui majoritariamente trabalhos de colegas, quando o PPGLet, criado em 1991, encontra-se em processo de consolidação, contando, inclusive, com um artigo de Tania Carvalhal: “A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista”, que destaca um texto precursor, de Tasso da Silveira, *O destino da América Latina*, de 1922, ao desenvolver a preocupação com a latinidade como um traço distintivo dos valores literários europeus.

O artigo de Gilda Neves Bittencourt vai na mesma direção, tentando elaborar modos distintos de equacionar as relações entre as literaturas brasileira, latino-americana e europeia. Intitulado “Relações literárias: Brasil/ América Latina/ Europa”, apresenta conceitos como dependência cultural, fontes, influências e ruptura, aproximando o pensamento crítico de Antonio Candido, Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Roberto Schwarz. A conclusão é montada numa oposição entre forças, prevendo, por um lado, “a continuidade da tradição ocidental nas literaturas latino-americanas que

admite a validade de um conceito renovado de *influência* como *resposta criativa*", e, de outro, a rejeição dessa "continuidade, propondo a destruição das noções de originalidade e anterioridade, bem como a ruptura com o modelo europeu por meio de uma *apropriação agressiva e deformadora*. (Bittencourt, G. Apresentação.1996, p.9). Obviamente, os ensaios publicados no volume reforçam esta segunda interpretação.

Para montar um panorama da variedade de abordagens, vale a pena citar, além dos já mencionados, os demais títulos e seus autores: "A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários", de Ana Maria Lisboa de Mello; "A alegria da descoberta, a angústia do desconhecido, a indiferença", de Flávio Mainieri; "Baudelaire Alquimista: harmonia do poente", de Francis Utéza; "Tendências comparatistas na leitura da obra machadiana", de Helena Tornquist; "Poética comparada e teoria dos gêneros", de Lúcia Sá Rebello; "A paisagem do desejo e a poética do Outro no Simbolismo sul-rio-grandense (uma leitura dos intertextos franceses)", de Maria Luiza Berwanger da Silva; "Paul Ricoeur e a teoria literária", de Mario J. Valdés; "Uma releitura de *Villa Rica*", de Neusa da Silva Matte; "Confluência e alteridade: a questão do duplo como tema nos contos de Poe e Machado", de Patrícia Lessa Flores da Cunha; e "Carpeaux: crítico e comparativista", de Ubiratan Paiva de Oliveira.

A sequência citada, pela variedade dos interesses investigativos e de pontos de vista, é corroborada, por um lado, pela crítico-poética elaborada por Gilda Neves Bittencourt, que ensaia a ultrapassagem das categorias identitárias e desafia as geografias oficiais, as marcas fixas e os tratados de limites. Por outro lado, em recuos estratégicos, a pesquisadora parece não querer perder totalmente de vista a estabilidade conceitual da teoria anterior, enunciando contrastes e avançando cautelosamente dentro

das possibilidades que se apresentavam nessa fase teórica tão polarizada e em transformação.

Na metade da primeira década do século XXI, ela vai publicar "A duração do regionalismo no conto sul-riograndense", na Revista Signo, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), em 2001, fechando, de certo modo, uma crítica aos pressupostos, tão marcantes nos dois séculos anteriores no regionalismo literário do sul. Já o artigo "comparatismo e Estudos Intertextuais", será publicado na Revista Caderno de Letras da Universidade Federal e Pelotas (UFPEL), assinalando que a noção de intertextualidade, como estratégia basilar da Literatura Comparada, mesmo tendo se ampliado a outras formas e linguagens, continua produzindo efeitos a serem levados em conta pelas pesquisas da área. Também, em 2004, um pequeno desvio a traz de volta a temática do conto regional, porém em modo revisionista, trazendo as mulheres para a cena textual: Gilda menciona Lila Ripoll, da década de 40, e investiga dois contos de Tânia Faillace, da década de 70 e Jane Tutikian, da geração de 80, da qual comenta dois livros e alguns contos de cada um, e, por fim, Patrícia Bins, que na mesma época, pratica uma escritura de curta extensão, entre crônica e o conto - que a própria autora denomina de "cronicontos" -, entre o lírico e o coloquial. O artigo "A escritura feminina no conto sul-riograndense" é publicado na Revista Organon, da UFRGS, partindo de dois pressupostos:

1º. De que existe uma literatura escrita por mulheres, sobre mulheres, com uma temática voltada às questões do feminino com uma dicção e um tom peculiares; 2º. De que, no conjunto da produção literária em prosa, a narrativa curta (conto/crônica) apresenta-se com características próprias, como manifestação de um gênero que obteve grande representatividade após a segunda metade do século XX em vários países latino-americanos, inclusive o Brasil. (Bittencourt, G., 2004, p.99).

E encerra concluindo que as autoras

demonstram o mesmo pendor ao desvendamento interior, preocupando-se com questões que usualmente não entram no campo de visão do olhar masculino, voltado às vezes mais ao porquê dos acontecimentos, do que ao como estes mesmos acontecimentos são recebidos e analisados no interior dos seres humanos. A percepção feminina, talvez mais atenta aos detalhes, mais sensível às transformações ou às agressividades do mundo, expressa-se com maior plenitude, fazendo com que a escritura feminina seja imediatamente reconhecida em sua diferença. (Bittencourt, G., 2004, p.107).

Já em 2005, no X Encontro Regional da ABRALIC, no Rio de Janeiro, Gilda Neves Bittencourt opera outro desvio de foco, apresentando um artigo intitulado “A Literatura Comparada diante dos avanços tecnológicos”. Talvez prevendo a invasão dos conteúdos digitais e da transformação inevitável do ambiente acadêmico futuro, o que se torna, para ela, um problema teórico:

Atualmente, diante do processo de globalização e dos avanços dos meios digitais e informatizados, bem como da ascensão dos chamados Estudos Culturais, a Literatura Comparada se encontra diante de um novo impasse, que afeta inclusive o seu *status* disciplinar, que é posto em xeque com a diluição de suas fronteiras, já que é o próprio conceito de literatura que se dilata, abrigando novos objetos e manifestações, fazendo que o literário, antes considerado critério de valor, perca muito de sua força e representatividade. (Bittencourt, G., 2005, p.46-47).

Diante desse quadro, com o auxílio do teórico norte americano J. Hillis Miller (2000), a teórica ensaia uma resposta, simultaneamente positiva e negativa, ao impasse que insere a literatura no âmbito dos estudos culturais, “vendo, porém a necessidade de analisá-la criticamente, como um objeto de estudo separado. E “olhar” criticamente para a literatura pode significar para ele [Miller] desconstruí-la, vendo o modo como tem reforçado e criado uma ideologia sexista, racista, nacionalista ou classista. (Bittencourt, G., 2005, p.47, minha anotação entre colchetes). Ao mesmo tempo, com as ideias de cibercultura e hipertexto, a pesquisadora entende os formatos de redes

ou teias das novas tecnologias como formas alternativas de discursividades e textualidades que podem trazer possibilidades desafiadoras ao fazer comparatista, citando a proliferação das revistas eletrônicas, das narrativas ficcionais interativas, da poesia hipertextual e holopoesia, do teatro virtual etc.

É importante mencionar, nessa direção, um aspecto prático da epistemologia comparatista relacionado ao plano pedagógico, já que a professora Gilda foi responsável pelo Projeto “O Sistema de Hipertextos no Ensino da Literatura”, de 1999 a 2003, para a criação de uma *home page* com conteúdo dos dois semestres iniciais da graduação em Letras, relacionados às disciplinas Panorama Cultural da Literatura Brasileira I, Leituras Orientadas I e Estudos Literários I: drama e narrativa. Com auxílio financeiro da Capes, o PROIN⁸ tornou-se um arquivo digital hospedado no domínio da UFRGS e durante alguns anos, funcionou como um sistema de hipertextos, formado por obras literárias ou textos teórico-críticos, apresentados parcial ou integralmente, acrescidos de imagens e sons, e através dos quais o usuário poderia navegar no universo da literatura e áreas afins. Incluía, também fontes de referências bibliográficas e biográficas de autores e obras, na tentativa de fornecer caminhos para ampliar o campo de consulta dos alunos.

Obviamente, como todos os conjuntos de informações em meio digital, a *home page* teria que ser alimentada constantemente, demandando um sistema ininterrupto de trabalho de bolsistas e de investimentos, tanto

8 Equipe envolvida no PROJETO PROIN - O SISTEMA DE HIPERTEXTOS NO ENSINO DA LITERATURA (CAPES-PROPEQS): Eduardo de F. Machado, Alter Breitenbach, Silvia Corti, Michele Machado, Gilda S. Bittencourt (Departamento de Linguística e Filologia – Instituto de Letras - UFRGS). O resumo completo da comunicação apresentada no Salão de Iniciação Científica (SIC UFRGS) no ano 2000, pelos alunos envolvidos no Projeto e está disponível em: <https://repositorioceme.ufrgs.br/handle/10183/83390>

financeiros quanto tecnológicos. Por isso, o Projeto funcionou mais como um plano piloto de algo executável, mas não foi levado adiante.

Conclusão

Vale destacar novamente que os trânsitos epistemológicos, via crítico-poética, explorados brevemente neste ensaio, figuram no período em que as bases político-culturais neoliberais foram mais intensivamente questionadas, em época de abertura política, depois de uma longa temporada de repressão⁹: A ditadura, cívico-militar no Brasil, foi de 1964 a 1985 e além, se levarmos em conta os golpes, contragolpes e subgolpes subsequentes, com consequências que continuamos sofrendo até hoje. Já em relação aos países latino-americanos mais próximos, a ditadura no Uruguai durou doze anos, indo de 1973 (após um golpe de Estado) até 1985, e ainda é figurada, assim como no cenário brasileiro, em estudos atuais sobre memória e pós-memória¹⁰. Também não podemos

desconsiderar outros países latino-americanos como o Chile, cuja ditadura vai de 1973 a 1990; e a Argentina, em que o regime de exceção foi de 1976 a 1983. Todos se caracterizaram por serem absurdamente cruéis em suas práticas de perseguição às liberdades políticas e individuais, com usos recorrentes dos mecanismos de tortura, assassinatos e exílio. Documentos posteriores vão dar conta dessa situação, como, por exemplo, os escritos de Nelly Richard, nos quais há uma sombra da ditadura chilena, e o tratado de Analía Gerbaudo sobre as aulas dos professores na Argentina nos dois anos seguintes à ditadura¹¹.

No Brasil, talvez a ênfase crítica tenha recaído na tentativa de superar o horror ditatorial a partir dos investimentos específicos nas universidades e na criação de diálogos transnacionais, como os que se deram, por exemplo, no âmbito da Literatura Comparada. Por isso, neste exercício de rastrear as marcas de um percurso acadêmico, aqui brevemente apontadas em relação ao longo trabalho de Gilda Neves Bittencourt, na UFRGS, que desmontou e remontou o gênero conto, na passagem do século XX ao XXI, podemos nos aproximar das noções de *horizonte* e de *fronteira*, que surgem no âmbito das políticas de ensino no liberalismo tardio. São noções remanescentes de conceitos como territorialidade e posse, que sofrem um esgotamento quando tomadas apenas geograficamente, ou como projeção do humanismo moderno, pois “o horizonte

9 Os regimes ditatoriais latino-americanos, no conjunto, têm sido objeto de muita controvérsia devido às violações dos direitos humanos, o uso da tortura e os desaparecimentos inexplicáveis de muitos cidadãos. O termo “cívico-militar”, usado com frequência para se referir ao regime uruguaio, refere-se ao uso inicial do regime militar de um presidente civil relativamente impotente como chefe de Estado e o aparelhamento da imprensa, o que se distingue das ditaduras em outros países da América do Sul em que altos oficiais militares imediatamente tomaram o poder e diretamente atuaram como chefe de Estado, como é o caso do Brasil, embora aqui também tenha contado com o apoio da sociedade civil, representada, por exemplo pela grande imprensa e redes de televisão. Em dezembro de 1986, durante a presidência de Julio María Sanguinetti, editou-se uma lei que punia os delitos de violação aos direitos humanos e terrorismo, feitos durante a ditadura, que posteriormente passou por um plebiscito onde foi afirmada a sua legitimidade com 58% dos votos.

10 Vide, como exemplos, a autobiografia de Cristina Peri Rossi, *La Insumisa*, de 2020, recentemente traduzida ao português: Rossi, Cristina Peri. *A Insubmissa*. Trad. Anita Rivera Guerra. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025, ou o romance de formação, de Carola Saaveda, intitulado *Com armas sonolentas*, publicado pela Companhia

das Letras em 2018, além do anterior, um diário repleto de suspensões que marcam perdas, diáspora e violência. Também *O inventário das coisas ausentes*, lançado pela Cia. das Letras, 2014.

11 Trata-se de duas teóricas que vão produzir em direções distintas: Nelly Richard, em *Intervenções Críticas. Arte, cultura, gênero e política*, em 2002, que foi traduzido por Romulo Monte Alto ao português. Ela também publicou *La Insubordinación de los Signos* (1994) e *Residuos y Metáforas* (1998). Já a pesquisadora argentina Analía Gerbaudo publicou, em 2026, *Política de Exhumación: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986*.

e a fronteira continuam a ser necessários para o liberalismo e sua aliança com o capitalismo, na medida em que dependem de uma lógica possessiva que é capaz de conceber as relações apenas como de possuir e ser possuído” (Povinelli, 2024, p.87).

O que há de mais relevante na esfera comparatista é justamente o esforço de deslocar, de construir passagens, e, por isso, ao evocar operações distintas e movimentos tanto de aproximação quanto de contrastes, torna-se um modo de ler a teoria, aspectos nos quais alguns pesquisadores têm investido: o “Estar Entre” dos trânsitos, construído por Paloma Vidal em 2019, focando em algum ponto para além dos mapas e das desdobras espaciotemporais e linguageiras, quando o imaginário ou a imagem de outro lugar, heterotópico e inclusivo acena, não para um ajuste ao mito ou às territorialidades preestabelecidas, mas para a ênfase na inadequação, na invenção, no hibridismo, é um desses modos. Configura-se em linhas em fluxos sinalizadores do que podemos, talvez, considerar uma dobra significativa da teoria do/no presente. Também a noção de inespecificidade dos objetos artísticos, estudada por Florência Garramuño, em 2014, que subverte as espacialidades da plástica e promove a hibridação com outras linguagens, como a verbal: “No interior da linguagem literária, vários tipos de especificidade – nacional, pessoal, genérica, literária – são dissolvidos num número cada vez importante de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras.” (Garramuño, 2014, p.10). Ambas apontam para a flexibilização, que se tornou generalizada nesses primeiros anos do século XXI.

Gilda Neves da Silva Bittencourt não chegou efetivamente a aprofundar alguns desses traços, mas em seu livro *Retratos do Conto*, de 2019, voltou a teorizar o conto brasileiro, sobretudo das décadas finais do século passado, citando a obra de Nelson de Oliveira, *Geração*

90: manuscritos de computador e abrindo uma discussão a respeito da extensão, da prática do miniconto, do uso de imagens e da ênfase ao cotidiano dos novíssimos: Amílcar Bettega Barbosa, Fernando Bonassi ou Pedro Salgueiro, além do já consagrado João Gilberto Noll. Com isso, se aproxima dos limiares espaciais (estar entre) e das mesclas formais (inespecificidades), quando, ao encerrar o volume, opta pela indefinição, como deslocamento da cena moderna à pós-moderna:

Portanto, se quisermos chegar a uma definição do que seja, hoje em dia, um conto literário, tal como fez Edgar Allan Poe no século XIX, teríamos dificuldades insuperáveis que se devem à própria natureza que a narrativa curta assumiu na modernidade mais recente, em que a estabilidade e a coerência internas foram substituídas pela mobilidade, pela instabilidade e pela transitoriedade, típicas dos tempos pós-modernos que vive a literatura na atualidade. (Bittencourt, G., 2019, p.215).

Como boa comparatista, além de jogar as certezas a respeito do gênero literário ao aberto, Gilda experimentou uma aproximação com a cibercultura e chegou a abordar as escritas de mulheres nos contos escritos no Rio Grande do Sul, incluindo as intervenções criativas delas na produção das décadas de 70 e 80. Considerada no conjunto, sua obra promoveu desarticulações relevantes no discurso crítico, articulando-o em outras bases, mais transversais, equânimes e interdisciplinares.

Referências

Bittencourt, Gilda Neves da Silva. *Retratos do conto: uma reflexão crítica*. Curitiba: Appris, 2019.

Bittencourt, Gilda Neves da Silva. *O Conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre - RS: Editora da UFRGS, 1999.

Bittencourt, Gilda Neves da Silva e Marques,

- Reynaldo. (Orgs.). *Limiares Críticos*. Belo Horizonte - MG: Autêntica, 1998.
- Bittencourt, Gilda Neves da Silva. *Literatura Comparada: teoria e prática*. Porto Alegre - RS: Sagra Luzzatto, 1996.
- Bittencourt, Gilda Neves da Silva. *Trans/Versões Comparatistas*. Porto Alegre: Instituto de Letras, 2002.
- Bittencourt, Gilda Neves da Silva, Masina, Léa dos Santos e Schmidt, Rita Terezinha (Orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- Bittencourt, Gilda Neves da Silva. *A escritura feminina no conto sul-rio-grandense*. In: *Organon*. Porto Alegre: Vol.18, no.37, 2004, p. 99-107.
- Bittencourt, Gilda Neves da Silva. *Construção de Identidades na literatura latino-americana*. In: Coutinho, Eduardo F. (Org.). *Beyond Binarisms. Identities in Process: Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- Bittencourt, Gilda Neves da Silva. *Literatura Comparada Latino-Americana: um espaço transterritorial e plurilinguístico*. In: Rebello, Lúcia Sá e Schneider, Liane. (Orgs.). *Construções Literárias e Discursivas da Modernidade*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 09-14.
- Bittencourt, G. N. S. *La situation du conte brésilien contemporain*. In: Jacqueline Panjon. (Org.). *Trop c'est trop. Études sur l'excès en littérature*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, v. nº 12, p. 171-184.
- Bittencourt, G. N. S. *A questão do enredo no conto: o caso da literatura latino-americana*. In: BONIATTI, Ilva Maria Bertola. (Org.). *Literatura comparada: memória e região*. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul - EDUC, 2000, v., p. 109-120.
- Bittencourt, G. N. S. *Interfaces do discurso crítico sobre o conto*. In: Carvalhal, Tania Franco (Org.). *Culturas, contextos e discursos. Limiares críticos no Comparatismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, p. 84-90.
- Bittencourt, G. N. S. *O conto latino-americano: confronto de imaginários*. In: Bittencourt, Gilda Neves; Marques, Reinaldo. (Org.). *Limiares Críticos*. Belo Horizonte - MG: Autêntica, 1998, v. 1, p. 173-181.
- Bittencourt, G. N. S. *Carlos Carvalho: biobibliografia e análise do conto Cabra Cega*. In: Santos, Volnir; Santos, Walmor. (Orgs.). *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, WS Editor, 1998, p. 77-84.
- Garramuño, Florencia. *Frutos Estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- Moriconi, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- Oliveira, Nelson (Org.). *Geração 90: Manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- Povinelli, Elizabeth A. *Geontologias. Um réquiem para o liberalismo tardio*. Trad. Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- Povinelli, Elizabeth A. *Catástrofe ancestral. existências no liberalismo tardio*. Trad. Mariana Lima e Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu Editora, 2024.
- Vidal, Paloma. *Estar Entre. Ensaios de literaturas em trânsito*. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2019.

Vídeo: Entrevista com a pesquisadora Gilda
Neves Bittencourt. Disponível em: [https://youtu.
be/CEGtZ5rMqL4?si=hVUIAdNDfhMuZtJh](https://youtu.be/CEGtZ5rMqL4?si=hVUIAdNDfhMuZtJh)

Submissão: agosto de 2026

Aceite: agosto de 2026

QUE TEMPOS SÃO ESSES?: ASSOMBROS DA INFINITA DEMANDA POR JUSTIÇA E POR DIREITOS NOS ESTUDOS LITERÁRIOS CONTEMPORÂNEOS

Gabriel Pinezi¹

Resumo: O objetivo geral desse artigo é problematizar as razões históricas e teóricas pelas quais, desde a década de 1980 – contexto do pós-ditaduras no Brasil, marcado pela ascensão da *French Theory* e dos *Trauma studies* –, os estudos literários assumiram para si como tarefa contribuir com a aplicação da justiça e a validação dos direitos humanos. Busca-se assim rascunhar “uma história moral do presente”, tal como propõe Fassin (2011) ao estudar o que chama de “razão humanitária”, investigando o impacto das teses de Antonio Candido (2004), Derrida (2018, 1994) e Felman (2014) sobre a relação entre a justiça, o direito e a literatura. Buscamos assim discutir as causas do sucesso, em nosso campo, de um ideal de gestão da vida marcado especialmente por uma ética da “sobrevivência” segundo a qual “a desconstrução é a justiça”. Perguntamo-nos se, passadas mais três décadas dessa afirmação de Derrida, não haveria modos de pensar o conceito de “justiça” sem se amparar no rigoroso infinitismo da desconstrução e naquilo que Marsault (2025) chamou de “epistemopolítica da vulnerabilidade”.

Palavras-Chave: justiça; direito; desconstrução; sobrevivência; estudos literários.

WHAT TIMES ARE THESE?: SPECTERS OF THE ENDLESS DEMAND FOR JUSTICE AND RIGHTS IN CONTEMPORARY LITERARY STUDIES

Abstract: The general objective of this article is to problematize the historical and theoretical reasons why, since the 1980s—against the backdrop of the post-dictatorship period in Brazil, marked by the rise of *French Theory* and *Trauma Studies*—literary studies have taken upon themselves the task of contributing to the administration of justice and the validation of human rights. We thus seek to sketch “a moral history of the present,” as proposed by Fassin (2011) in his study of what he calls “humanitarian reason,” by investigating the impact of the theses of Antonio Candido (2004), Derrida (2018, 1994), and Felman (2014) on the relationship between justice, law, and literature. We thus seek to discuss the reasons for the success, within our field, of an ideal of the management of life marked particularly by an ethics of “survival,” according to which “deconstruction is justice.” We ask whether, more than three decades after Derrida’s formulation, it might not be possible to think about the concept of “justice” without relying on the rigorous infinitism of deconstruction

¹ Doutor em Estudos Literários pela UEL. Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. E-mail: gabrielpinezi@gmail.com.

and on what Marsault (2025) has called the “epistemopolitics of vulnerability.”

Keywords: justice; law; deconstruction; survival; literary studies.

O assombro [Staunen] por as coisas a que assistimos “ainda” poderem ser assim no século vinte *não é* um assombro filosófico. Ele não está no início de um processo de conhecimento, a não ser o de que a ideia de história de onde provém não é sustentável.

Walter Benjamin, “*Sobre o conceito de história*”, tese VIII

Que tempos são esses, em que
Falar de árvores é quase um crime
Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?
Bertold Brecht, *Aos que virão depois de nós*

Introdução

O presente ensaio visa a apresentar os resultados de três anos de pesquisas relativas ao projeto, iniciado em 2022, intitulado “Mímesis da violência, violência da mimesis: a ética dos estudos literários entre a tragédia e a melancolia”. Esse projeto teve o objetivo de discutir os impasses éticos e morais em torno da mimese e da representação nos estudos literários contemporâneos, com foco na problematização da ética da desconstrução. Assim, um de seus objetivos específicos tornou-se no objetivo geral deste texto: problematizar as razões históricas e teóricas pelas quais, desde a década de 1980, com o avanço especialmente nos Estados Unidos, na França e no Brasil do campo que chamamos hoje de “Teoria” – às vezes até mesmo dispensando o termo “literário”, como já problematizou Fábio Durão (2011) –, os estudos literários assumiram para si como tarefa última contribuir com a aplicação da justiça e a validação dos direitos humanos.

A hipótese central desse projeto – que veio a se confirmar a partir de várias leituras – é que nossa ética desde o pós-ditaduras se situa “entre a tragédia e melancolia”, uma vez que nossa posição subjetiva se confunde cada vez mais com a daquele anjo melancólico de Dürer que, em vez de agir, assiste paralisado à própria impotência como uma tragédia. Creio que este anjo, apesar de parecido, não seja o mesmo que Benjamin (2012b, p. 14) descreveu em suas “Teses sobre o conceito de história” com base no quadro de Klee – pois enquanto o primeiro observa passivamente os fragmentos de mundo que caem mortos e inutilizados aos seus pés, sem que nada além do impasse do próprio desejo o impeça de construir, o segundo ao menos é arrastado efetivamente por uma força e “gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído”.

Figura 1: *Melencolia I*, de Albrecht Dürer (1514)



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Melencolia_I

Em resumo: tentei rastrear quando foi que a teoria literária deixou de fazer *a crítica de sua própria melancolia* (ao menos, é isso que interpreto das teses de Benjamin!) para se *identificar integralmente com o melancólico*, este que Freud (2010, p. 172) definia como um sujeito inoperante, preso a um luto infinito por confundir a perda de um ideal com a ruína de sua própria identidade. A pergunta que me guia é, portanto: o que o desejo por uma “justiça infinita”, sempre “aberta” e nunca “presente” – que Derrida (1994) intui, principalmente, a partir do melancólico príncipe da Dinamarca, Hamlet – diz sobre nosso apego à nossa própria impotência?

Algumas ressalvas metodológicas

Antes de tudo, gostaria de situar de onde parte essa problematização. Certamente, não a entendo como uma tentativa de questionar, como que de fora, a validade dessa tendência

com a qual, certamente, estou integralmente envolvido – afinal, minha própria pesquisa se baseia nos entrelaçamentos interdisciplinares entre literatura, política e direito nos campos da teoria crítica e do dito “pós-estruturalismo” (muitas e muitas aspas aqui). Também não quero, com tal afirmação, evocar os fantasmas das velhas polêmicas entre “formalistas” e “culturalistas”, tendências que tentaram, cada uma ao seu modo, definir um campo a partir da disputa em torno do “valor” dos seus objetos. Sinto que é sempre necessário demarcar isso com clareza, precisamente porque sabemos que essas polêmicas, apesar de já cheirarem mal, seguem nos assombrando nos jornais quando certa professora ou certo jovem autor polemizam se tal livro “é” literatura, enquanto outro livro “não é”. Tento evitar esse tipo de enquadramento, focando mais na interpretação de nossa posição ética do que na possibilidade ou não de aplicar um conceito específico de “literatura” ou de “valor literário”, tentando evitar também a via mais comum – confesso, já um tanto extenuada – de questionar o que seria o “cânone”.

Tento deslocar, portanto, a pergunta normativa “a literatura é ou não política?” para a pergunta genealógica “como o estudo da literatura e a demanda por justiça se entrelaçam no presente?” Se lembrarmos que as primeiras reflexões teóricas sobre a poesia surgiram quando Platão (2014) definiu a *mimesis* na *República* a fim de expulsar os poetas trágicos de sua cidade, então é forçoso dizer que este tipo de polêmica é fundante do campo, e não meramente um apêndice dele. Ora, como se sabe, o tema central desse diálogo socrático não é a definição do poético ou do literário, mas antes a definição do conceito de δίκη, justiça. Platão dá preferência à justiça em detrimento da mimese em sua cidade ideal (aliás, como até hoje os estudos literários o fazem em sua infinita crítica das “violências” da “representação”), mas nem por isso algum professor de teoria da literatura deixaria de tomar os livros III e X da

República como textos definidores do conceito de literatura no Ocidente.

Antes de tomar lado nas polêmicas, portanto, é preciso lembrar que a recorrência dessas questões tem, ela mesma, uma explicação histórica possível. Que não restem dúvidas então: não considero errado, nem ilegítimo, pensar a literatura, o direito e a justiça como campos coextensivos, nem visto a impedir que essas pesquisas existam por as considerar problemáticas em si; mas penso que, antes de tudo, é preciso se perguntar pelos modos possíveis e pela história específica de como esses conceitos se relacionam em nosso presente, para não nos apegarmos demais tanto às nossas certezas (dogmáticas) quanto às nossas incertezas (desconstrutoras).

É deste ponto de vista ético e desta premissa metodológica, ambos devedores da forma como Didier Fassin (2011) propõe uma “história moral do presente”, que tomo como problemático o aumento vertiginoso em nossa área, desde a década de 1980, do uso generalizado e às vezes pouco refletido de conceitos como “justiça”, “direito” e “violência” – bem como os conceitos deles derivados, como “trauma”, “luto”, “memória”, “testemunho”, etc. Esta tendência não é hoje um fenômeno natural ou autoevidente, assim como não é autoevidente a própria definição do que sejam “os” direitos humanos ou “a” justiça. É o que propôs Lynn Hunt (2009, p. 18) em *A invenção dos direitos humanos*, ao tomar como premissa de seu estudo o “paradoxo da autoevidência”: “se a igualdade de direitos é tão autoevidente [quanto propõem as duas declarações universais dos direitos do homem], por que essa afirmação tinha de ser feita e por que era feita em tempos e lugares específicos?”.

Do mesmo modo, a relação que estabelecemos nos estudos literários atuais entre o sofrimento, a justiça e o direito – muito similar àquela dos romances do século XVIII que, segundo Hunt (2009, p. 38), contribuíram para

gerar a sensação de autoevidência dos direitos humanos ao pressupor um leitor capaz de “sentir empatia além das fronteiras de classe, sexo e nação” – é uma tendência histórica específica, um fenômeno contingente e, portanto, teoricamente e politicamente problematizável: isso se dá por quais razões, com quais objetivos, segundo quais interesses, devido a quais condições de possibilidade históricas, econômicas, políticas, institucionais e éticas?

Neste ensaio, parto dessas premissas e questões para fazer o que Marx e Engels (2011) chamaram, em seu debate com os jovens hegelianos, uma “crítica da crítica”. Seguindo os estudos de autores contemporâneos que problematizaram as tendências da teoria crítica contemporânea, como Ruth Leys (2000), Didier Fassin (2009, 2011, 2018, 2021, 2025), Daniele Giglioli (2020) e Elsa Deck Marsault (2025), tento levantar essas questões autocríticas que, creio, deveriam ao menos ser tão legítimas quanto as tendências hegemônicas do circuito acadêmico ocidental.

Também gostaria de, tal como propõe Fassin (2011), esboçar uma introdução à “história moral do presente”; mas, em vez de focar no discurso humanitário como um todo, minha intenção é tratar de sua incidência específica nas tendências tanto desconstrutora quanto humanizadora da crítica literária posteriores ao Maio de 68 francês e à ditadura militar brasileira. Entendo que tal reflexão se torna produtiva, em nível global, frente à atual crise humanitária em Gaza e ao fracasso das forças do direito internacional estabelecidas desde a Shoah para evitar a “repetição” de tal acontecimento e, em nível nacional, frente à ascensão da extrema direita como força política consolidada.

Tais fatos demonstram não só a impotência de nossas boas intenções, mas também que o modo contemporâneo de entrelaçar literatura e justiça perdeu sua obviedade e, desse modo, nossa atual “ética da sobrevivência” e da “preca-

riedade” – esboçada em autores como Derrida (1994), Agamben (2008), Butler (2019, 2022), Seligmann-Silva (2003) e Vecchi (2021) – sobrevive ela mesma de forma precária, como que nos assombrando. A especificidade histórica dessas perspectivas pode e deve ser problematizada, uma vez que seus pressupostos tendem a se generalizar e a serem aplicados de forma indistinta, como se não fossem produtos de uma cultura específica. Não se trata aqui de cair no perigo de “relativizar a moral”, mas de compreender que as formas pelas quais nós justificamos a justiça e o direito podem ser, elas mesmas, debatidas e repensadas.

A salvação pela literatura

Para iniciar o esboço dessa história do presente e dessa crítica da crítica, parto da seguinte constatação: há várias razões pelas quais podemos e devemos ensinar a literatura para as novas gerações que não se reduzem a uma exigência infinita de justiça – para usar a expressão de Derrida (1994) em *Spectros de Marx*.

Embora seja fácil provar que nem toda literatura tenha como tarefa fazer justiça, e que também nem sempre é justo que a literatura se reduza a essa tarefa, existe em nosso campo de trabalho algo que Thayllany Ferreira Andrade (2024) chamou de uma “ideologia da salvação pela literatura”, que nos constrange a interligar as demandas de escrever, narrar e ler à de fazer algo bom, algo correto, algo prescrito pela moral – mesmo lá onde a literatura e a moral parecem não se encontrar sem conflitos, ou lá onde alguém como Adorno (2013) esboça nada mais do que desesperança em relação à salvação pelas vias da arte (Gagnebin, 2003). Afinal, a radical desesperança com o caráter soteriológico da literatura é, pela via negativa, um apego maior à ideia de que a literatura *deveria* salvar e não é mais capaz disso. O diagnóstico histórico de Adorno só serve para constatar a melancolia de nossa crítica literária, uma vez que o melancó-

lico, segundo Agamben (2007, p. 28-29, grifos no original), é definido como alguém cujo pensamento se vê fixado a um objeto inalcançável, reforçando assim a sua compleição impotente:

O fato de o acidioso retrair-se diante do seu fim divino [isto é, a salvação], não equivale, realmente, a que ele consiga esquecê-lo ou que deixe de o desejar. Se, em termos teológicos, o que deixa de alcançar não é a salvação, e sim *o caminho* que leva à mesma, em termos psicológicos, a retração do acidioso não delata um eclipse do desejo, mas sim o fato de tornar-se inatingível o seu objeto: *trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo.*

Seja pela via otimista, seja pela pessimista, essa ideologia é especialmente operante no sistema universitário brasileiro, como sabemos, por exemplo, a partir dos dados apresentados por Anderson da Mata (2017). A partir de sua participação em pesquisa coletiva coordenada por Regina Dalcastagné, da Mata constatou que o teórico mais citado nas revistas brasileiras de crítica literária especializada é Antonio Candido. Mas não tanto por suas famosas teses dialéticas sobre a relação entre literatura e sociedade, e mais por conta do otimismo expresso no texto “Literatura e Direitos Humanos”, publicado logo no contexto do pós-ditadura, no qual Candido (2004, p. 172) afirma que a literatura é um “direito incompressível” do homem, equivalente ao direito à alimentação.

Apesar da argumentação às vezes contraditória e frágil do ponto de vista sociológico, antropológico e mesmo histórico, o texto de Candido apresenta-se como principal ponto de partida da maioria dos professores brasileiros para justificar seu próprio trabalho com o ensino e a pesquisa em literatura. Certamente, os pesquisadores e professores da área de literatura não se identificam como “gerenciadores das representações literárias na sociedade”, embora tal descrição seja a mais apurada em termos sociológicos materialistas. Fazemos parte daquilo que Caherine Liu (2021) define como

uma “classe profissional-gerencial”, cuja função histórica sempre foi a de gerenciar, de algum modo, as classes proletárias. Sabemos bem do etnocentrismo pressuposto nisso quando entramos numa sala de aula com alunos periféricos e dizemos: “a literatura vai humanizar vocês”...

Como Thayllany Ferreira Andrade aponta a partir de sua experiência como professora no ensino básico, a ideologia da literatura como salvação promete, de algum modo, que professores e professoras de literatura pratiquem e incentivem a leitura por acreditarem num mundo melhor, sem se atentar que esse movimento também se baseia em certa resistência à (ou fuga da) proletarização. Assim, a literatura entendida como um direito humano incompressível, idêntico à alimentação, embora não se verifique como prática socializada, funciona ideologicamente como motivadora de uma pretensão neoliberal à ascensão social que, estruturalmente, não pode ser garantida a todos:

Diante do exercício prático e imediato de docência, percebi que a literatura não livraria os meus alunos das drogas, do tráfico, da violência doméstica, do abuso sexual. A literatura não dava casa, nem trabalho para os pais. Não estava no cigarro, nem no sexo, nem no TikTok. O que os movia até a escola era o lanche, a bolsa família, os amigos, os namorados, a vontade de fugir de casa e não os livros (que continuavam sem existir na escola). [...] Nesse contexto, percebi que a ascensão social por meio da literatura configurava-se como a oportunidade de partilhar do privilégio da servidão. Seria essa a única possibilidade de salvação pela literatura? Se não era a única, parecia ser a principal ou a mais importante. Certamente, era a mais difundida na escola. Era a substância movente do ato de ler qualquer coisa e, principalmente, de ler literatura. Fora no meu tempo de estudante e continuava a ser agora que eu me tornara professora. A literatura nunca podia ser lida apenas *porque sim*. Havia sempre um *para...* para viajar, para desenvolver empatia, para aumentar o vocabulário, para melhorar a escrita, para conseguir um bom emprego, para ser alguém na vida e, pasmem, até para emagrecer! (Andrade, 2024, p. 17-18)

Para além da leitura fina da própria Thayllany Andrade, recentemente, vários debates e polêmicas têm se dado em torno desse texto de Candido, de forma bastante consistente e insistente. Seria exaustivo aqui retomar todos, mas lembro que as principais críticas a ele

partem de pesquisadores que tomam a desconstrução de Derrida ou a teoria crítica de Adorno como aporte teórico. Partem, assim, de visões de mundo que não necessariamente renunciam a performar a busca por justiça pelas vias literárias – como é evidente em Derrida (2018, p. 27), para quem “a desconstrução é a justiça” – ou a busca por uma função testemunhal da literatura – como é evidente em Adorno (2013), para quem a arte deve sempre preservar em sua dissonância formal a memória inconciliável do sofrimento e do luto (Gagnebin, 2003). Por essas duas vias distintas e, em certo sentido, complementares, ambas dedicadas a pensar os impasses éticos e morais legados pelos problemas relativos à função testemunhal da arte, critica-se Candido especialmente pela sua tendência normativa, otimista e universal de literatura – mas nunca pela ideia mesma de uma possível relação entre o “literário” e a busca por “direitos”.

Da literatura como representação da injustiça

Ora, por que a literatura seria um direito? Por que precisaria ser garantida pelo direito se o efabular já é tão essencial ao homem? Por que não seria, também, uma forma de limitar, so-lapar ou impedir o direito de se realizar? Por que não seria uma forma de resistir a esse processo histórico de juridicização de tudo que vivemos na contemporaneidade?

A hipótese de que literatura e direito são experiências distintas e inconciliáveis é uma máxima de Shoshana Felman, crítica desconstrucionista fundadora dos *Trauma Studies* na Universidade de Yale. Para Felman, no entanto, isso não significa que a literatura estaria, de partida, impedida de “fazer justiça” pelas suas próprias vias. Com base em um amálgama de psicanálise lacaniana e desconstrução derridiana, bem como em uma leitura muito específica (e questionável) das teses de Walter Benjamin sobre a estética do choque e da melancolia na

modernidade, Felman chama de “direito” as instituições jurídicas que visam a aplicar e conservar determinadas normas, tendo por base os processos e os julgamentos, formas teatralizadas de performar a justiça como “mimese” ou “representação”; já a literatura seria a força inerente à linguagem que extrapola tais normas, tais teatralidades e tais representações, buscando a justiça num “além” sempre de partida “irrepresentável”, que se expressa por meio do “silêncio traumático” das testemunhas.

Com base em uma análise dos julgamentos históricos de Adolf Eichmann, em Israel, e O. J. Simpson, nos EUA, Felman (2014, p. 28) afirma que:

A literatura emerge da extrema tensão entre direito e trauma como um impulso existencial, correspondendo ainda a uma diversa dimensão de sentido. [...] Eu mostrarei que nesses dois julgamentos, como em todo caso culturalmente sintomático e traumático, o sentido jurídico e o sentido literário necessariamente informam e deslocam um ao outro. A complexidade da cultura, eu sustento, frequentemente assenta-se nas discrepâncias entre o que a cultura pode articular como justiça jurídica e o que articula como justiça literária. [...] A literatura traz uma dimensão de encarnação concreta e uma linguagem do inacabado que, em contraste com a linguagem jurídica, abarca não a clausura, mas precisamente o que num dado caso jurídico recusa ser contido e não pode ser fechado. É em relação a essa recusa do trauma de ser enclausurado que a literatura faz justiça. Os autores literários neste livro estão, assim, além ou à margem da clausura jurídica, à beira do abismo em que se situa o direito; eles fixam sua visão nas profundezas e, desse lugar sem fundo, reabrem o caso jurídico acabado. (Felman, 2014, p. 28)

Vê-se como a literatura é apresentada por Felman como oposta ao direito – não tanto por ser incapaz de fazer a justiça, mas precisamente porque é capaz de fazê-la de modo distinto: a literatura faz justiça ao abrir o processo histórico; o direito, por sua vez, ao fechá-lo. Há, portanto, para Felman, dois tipos de justiça – uma literária, outra jurídica – que estão sempre em disjunção. Pensado aqui com base na hipótese de Freud de uma compulsão à repetição, o “trauma” é compreendido por Felman como uma “resistência à simbolização” que “abre” o julgamento para além de sua dimensão simbólica – isto é,

normativa. Nessa interpretação, a literatura é como que capaz de uma justiça “mais nobre” que a jurídica – a literatura é a “verdadeira” justiça, aquela que não se conforma à mimese, à representação, mas abre o direito para um “infinito”, para uma “impossibilidade estrutural de representar”:

O direito tem uma linguagem de abreviação, de limitação e de totalização. A arte é uma linguagem da infinitude e de irredutibilidade de fragmentos, uma linguagem de materialização, de encarnação e de encantamento materializado ou de *repetição* rítmica infinita. Como é por definição uma disciplina de limites, o direito distancia o Holocausto; a arte o aproxima. [...] A *arte* é o que faz o silêncio falar. (Felman, 2014, p. 208-209, grifos no original)

Essa visão de Felman em relação à literatura nos parece até mais otimista que a de Can-dido, pois se para o crítico brasileiro, a literatura é uma necessidade humana que precisa ser garantida por direitos, devido à sua capacidade de “humanizar”, para a crítica de Yale, é a literatura que garantiria ao direito (em si mesmo um tipo de narrativa totalizadora) sua possível abertura a uma justiça “mais ética”, uma justiça “incalculável”. A meu ver, tal interpretação peca por entender que a literatura não é em si mesma, possivelmente, um “teatro”, um “conjunto” de representações, etc., mas algo que coloca as representações e os teatros em permanente crise. É como se a literatura e o direito fossem radicalmente incongruentes na forma – o que é falso, pois há obras literárias que compartilham a forma de um processo, seguindo, às vezes, estritas regras de representação – e radicalmente idênticos nas intenções de fazer justiça – o que é, igualmente, falso, pois nem toda a literatura se sustenta historicamente na busca por justiça ou por verdade. Em termos mais simples: a própria definição de Felman da “literatura” como “abertura infinita”, como “justiça incalculável”, só se sustenta sobre a exclusão de certas formas literárias historicamente documentáveis que se sustentam integralmente sobre a noção de mi-

mese, de representação.

Me parece, assim, que nem as leituras de Candido, nem de Felman levam em consideração uma terceira possibilidade: a de que há casos em que aquilo que chamamos de “literatura” – especificamente, e não “a” literatura em geral – não seria pensada nem como um direito, nem como aquilo que garante ao direito sua radical abertura ética, mas como um modo de colocar em crise nossa própria expectativa pela justiça. Nem uma coisa a ser garantida pelo direito, nem uma coisa que garante a justiça infinita: a literatura pode ser entendida, em alguns casos, como a revelação de um mundo em que a própria ideia de justiça e da ânsia por direitos caduca.

Se pensarmos nos textos clássicos da literatura ocidental que problematizaram a justiça desse modo, podemos perceber uma impossibilidade de assimilação perfeita entre narrativa e direito, entre vida e sobrevida, entre decisão e justiça. Tomemos como exemplo especificamente *Édipo Rei* de Sófocles e *O Processo* de Kafka, textos que, cada um ao seu modo e em seu tempo, tratam da possível disjunção entre a vida humana e a justiça. Afinal, nas obras desses autores, não é a justiça, mas a falta dela que *sobrevive* à trama, *restando* para além dos estritos limites da vida narrada.

Como se sabe, a estrutura de *Édipo Rei* (Sófocles, 2016) é *idêntica* à de um processo jurídico – algo que Foucault (2013) ressalta bem em sua leitura da peça. Aqui, não se pode dizer simplesmente, como Felman, que o silêncio dos traumatizados se vê representado como uma abertura à justiça infinita, mas muito pelo contrário, que o processo chega a um fim de modo a nem adiar, nem consolidar a justiça. O que resta, ao fim da narrativa de *Édipo Rei*, é tão somente a sensação de que o processo chega a um fim sem, de fato, realizar a justiça.

Aristóteles (2015) já chamava atenção para o fato, inclusive, de que a catarse trágica

só é possível quando assistimos à passagem da felicidade para a infelicidade de um homem que comete *um erro qualquer* (ἀμαρτία). Nesse sentido, a narrativa trágica depende de um ajuste entre o caráter do personagem (se é superior, inferior ou médio) e seu destino (se a desgraça ou a salvação). O caráter (ἦθος) do personagem é definido pela justiça ou não de suas ações: se um homem justo passa da felicidade à infelicidade, o efeito retórico sobre os espectadores seria a indignação (μιαρόν); se um homem injusto passa da felicidade à infelicidade, o efeito retórico seria a benevolência (φιλόανθρωπον). Para o efeito pretendido da tragédia – a purificação do terror (φόβος) e da compaixão (έλεος) –

resta, então, a situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro; como no caso daqueles entes que obtiveram grande reputação e prosperidade, como Édipo, Tiestes e os homens ilustres provenientes de grandes famílias (Aristóteles, 2015, p. 113-114, *Poét.* 1453a 7-13)

No caso de Édipo, o erro é evidente: ele desafia os deuses com seu ímpeto decifrador de enigmas, não percebendo que ele mesmo é enigmático, duplicado, dois em vez de um: simultaneamente marido e filho, pai e irmão, rei pelo exercício da força (τύραννος) e rei por herdar legitimamente o trono (βασιλεύς), Édipo é cego para aquilo que tece seu próprio destino. Pela mesma razão, é estruturalmente incapaz de exercer sua função de rei, que é garantir a justiça de Zeus na cidade. Tal *aporia* em relação à justiça – uma ausência de possibilidade de chegar à decisão se Édipo foi ou não um homem justo – seria, para Aristóteles, essencial à estrutura mesma da narrativa trágica e à possibilidade de seus efeitos retóricos.

Ora, cabe a nós pensarmos aqui por que, no que diz respeito às relações possíveis entre a literatura e a justiça, alguns parágrafos do antiquíssimo Aristóteles parecem levantar hipóteses mais variadas sobre os *modos de representar*

a justiça do que a reflexão de Candido e a de Felman, para quem a literatura parece não ter outro destino senão *contribuir* para o exercício da justiça. Quando foi que a teoria literária esqueceu que não é tanto a literatura que faz ou não a justiça, mas que o conceito de justiça é, ele mesmo, como mostra Aristóteles, um conceito narratológico? Parece-nos que, para Felman, é mais fácil pensar que a literatura é capaz de revelar-nos *uma justiça ela mesma irrepresentável*, do que aceitar a hipótese mais simples, de Aristóteles, de que o poeta é capaz de *representar a injustiça*. Tudo se passa, em Felman e na teoria do trauma, como se a injustiça *real e final* fosse impossível!

É preciso, de certo modo, que possamos enquanto espectadores nós mesmos julgar Édipo para que o efeito trágico aconteça. Na peça de Sófocles, a justiça *não pode* se realizar – não porque pode ser ainda aberta, mas porque a decisão final não recobre inteiramente a vida do personagem; o impasse ético se dá, justamente, no fato de que Édipo é ao mesmo tempo o algoz que deve ser punido para restaurar a justiça e o soberano que deve garantir que essa justiça aconteça. Ao fim da peça, vemos que o processo de Édipo contra o assassino de Laio chega a um fim, mas não temos certeza se Édipo *merecia* a punição que os deuses reservaram a ele.

Em *O processo*, de Kafka (2005), a mesma impossibilidade narrativa da justiça se observa, uma vez que também o romance coincide integralmente com a narrativa de um processo jurídico que não termina com a justa sentença. Porém, nesse caso, ao contrário do que acontece em Sófocles, onde o juízo é ele mesmo dado quando Édipo se depara com a verdade, a decisão final e a revelação da verdade que trariam um “fim” para a história de Kafka são sempre adiados, lançados adiante para um espaço que *ultrapassa a vida* do personagem. É isto que se mostra na ultimíssima frase do romance, logo após K. ter a faca cravada profundamente em seu coração: “Era como se a vergonha deves-

se *sobreviver* a ele” (Kafka, 2005, p. 228, grifo meu).

O fato de que nunca se encontra o juiz que deveria decidir a sentença e dar um “fim” ao processo é, paradoxalmente, o “fato” mais decisivo para a estrutura narrativa do romance. É *a vergonha* que deve sobreviver, e não a *justiça*; pois K. é, antes de tudo, um caluniado por si mesmo – como demonstra a leitura de Giorgio Agamben (2014, p. 37) baseada no estudo de Davide Stimilli, para quem a letra K. não significa “Kafka”, como na leitura biográfica de Max Brod deu a entender, mas a figura do direito romano, o “kalumniator”:

A autocalúnia faz parte da estratégia de Kafka no seu incessante corpo a corpo com a lei. Ela coloca em questão, antes de tudo, a culpa, o princípio segundo o qual não há pena sem culpa. E, com esta, também a acusação, que na culpa se funda (a ser acrescentado ao catálogo das tolices brodianas: Kafka não se ocupa da graça, mas do seu oposto, a acusação). “Como pode, em geral, um ser humano ser culpado?”, pergunta Josef K. ao capelão da prisão. E o capelão parece lhe dar de algum modo razão ao dizer que não há sentença, mas que “é o próprio processo que se converte aos poucos em veredito”. Um jurista moderno escreveu, no mesmo sentido, que no mistério do processo, o princípio *nulla poena sine iudicio* se inverte neste outro, mais tenebroso, segundo o qual não há julgamento sem pena, porque toda a pena está no julgamento. “Ter um processo desses”, diz o tio num certo momento a K., “já significa tê-lo perdido”.

Segundo Agamben, portanto, o juízo final não pode ser nunca encontrado, pois coincide, desde sempre, com o início do processo (a acusação), já que o próprio K. é o acusador de si mesmo. A semelhança com Édipo é marcante: no fundo, tanto Édipo quanto K. são sujeitos que não sabem algo (esquecem?) e, por isso, erram em direção à destruição de si mesmos. Em *O processo*, a promessa de um julgamento que colocaria fim à história é eternamente adiada, de modo que o fim da vida de K., assassinado sem saber a causa, coincide com o fim do romance, mas não com o fim do processo. Esse só se realizaria com a sentença que tornaria novamente justa a sua vida, restituindo-lhe a inocência. Kafka sabe, de algum modo, que a “decisão” dos

senhores não é uma verdadeira decisão, como mostra Agamben (2014, p. 49): “a morte de K. assemelha-se mais a um homicídio que à conclusão de uma *quaestio veritatis*.”

Por que K. iria se autocaluniar? O que Kafka procura com esse homem que, tal como Édipo, levanta um processo contra si próprio – um processo que está, desde o início, tragicamente fadado ao fracasso da justiça? A hipótese de Agamben (2014, p. 49-50) é que Kafka teria tratado, em seu romance, do fundamento do direito como a livre submissão do homem, que o concebe como um poder estranho e superior:

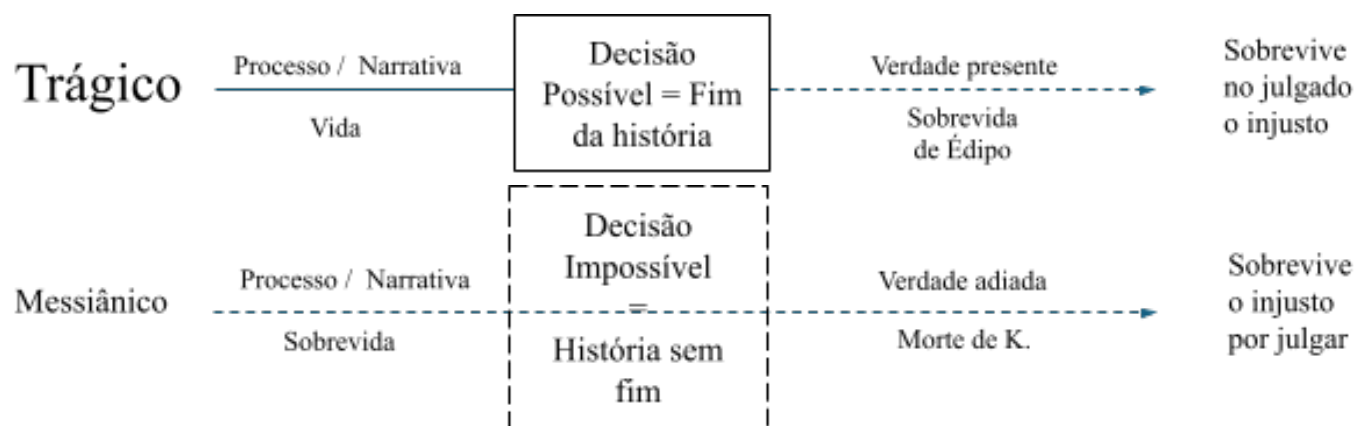
K. (qualquer homem) se autocalunia para submeter-se à lei, à acusação que esta parece inevitavelmente dirigir-lhe e da qual não é possível fugir [...] Mas, agindo desse modo, acaba por assemelhar-se ao prisioneiro do qual Kafka fala num fragmento, que “vê ser erguida uma força no pátio do cárcere, acredita erroneamente que seja destinada a ele, então, à noite escapa da sua cela, coloca-se sob a força e enforca-se”. Daí a ambiguidade do direito, que tem a sua raiz na autocalúnia dos indivíduos e se apresenta, no entanto, como um poder que lhes é estranho e superior.

Se seguirmos essa leitura de Agamben, podemos dizer que ambos os heróis, Édipo e Josef K., destroem a si mesmos pela força de uma submissão ao direito: nem justos, nem injustos, mas ambos submetidos à lei cujo funcionamento só podem garantir com a autodestruição.

Ao fim, Édipo crê tanto no direito, submete-se tanto a ele, que se exila, condenando a si mesmo, uma vez que não pode negar a justeza e a finalidade do processo que ele mesmo instaurou contra si, ainda que reste o sabor amargo da injustiça em seu destino trágico; no caso de Kafka, a própria coincidência entre um processo sem fim e a acusação que nunca se representa demonstra que o direito mesmo, em seus ritos e em suas tentativas de fazer a justiça, revela uma face (infernai) da injustiça, tornando assim impossível qualquer decisão ou qualquer fim para a narrativa, cuja estrutura é dada num adiamento infinito da justiça.

Parece-me assim que podemos pensar numa estrutura em que a representação da catástrofe pode ser pensada a partir de dois modos: na narrativa trágica grega de Sófocles, *resta (ou sobrevive) o injusto no julgado*; na narrativa messiânica de Kafka, *resta (ou sobrevive) o injusto por julgar*.

Minha hipótese é de que este é um traço comum que distingue as tradições semítica e grega no que diz respeito à representação da justiça e do direito – algo que intuo estendendo o argumento de Auerbach (2021) no primeiro capítulo de *Mímesis*, “A cicatriz de Ulisses”. Mas aqui cabe apenas ressaltar que, se em termos narrativos, podemos definir o *justo* como aquilo que recobre integralmente um destino, sem deixar *resto* – reestabelecendo assim um equilíbrio inicial perdido pelo “erro qualquer” ou pela “autocalúnia” –, podemos dizer que a literatura não coincide integralmente com a justiça, nem com o direito que pretende realizá-la. A literatura não é, nesses casos, o meio pelo qual a justiça é realizada ou prometida, mas precisamente o que resta da impossibilidade de uma vida rigorosamente justa. Portanto, podemos dizer que a justiça e o direito estão em disjunção em ambas as narrativas – não como pensa Felman, por haver duas justiças, uma “literária” e outra “jurídica”, mas antes por haver (ao menos) dois modos distintos de narrar a injustiça:



A demanda infinita por justiça como autocalúnia

Em nenhum desses dois casos analisados, parece-me, a literatura realiza o direito ou a justiça, nem mesmo se apresenta ela mesma como autoevidência de um direito. Se nos lembrarmos que Althusser (2023) define a escola e a universidade como aparelhos ideológicos do Estado e a ideologia como um saber que visa a reificar estruturas de reprodução do trabalho, então somos obrigados a reconhecer que o sucesso dos textos de Candido e de Felman se deve a razões estritamente ideológicas e conservadoras (no sentido althusseriano preciso de que a ideologia visa a impedir a transformação das relações de produção): ele serve de argumento para que a estrutura social que produz professores de literatura continue se mantendo tal como é. O texto de Candido, portanto, têm sucesso histórico e ideológico porque serve à *justificação do ensino de literatura*, mais do que propriamente porque elucida, expõe, reflete sobre as relações reais entre o direito e a literatura. Cremos que a literatura “salva” ou “faz a justiça” porque nos cremos justos – isto é, cremos que, entre nossa prática de professores de literatura e nossa vida, *não deve haver resto*. O problema é que, não raro, esse resto existe...

Perceba-se que eu tratei de um “sucesso *do texto* de Candido”, e não do sucesso “de Candido *em seu texto*”. Certamente, em seu próprio tempo, no contexto imediato da abertura democrática, é bem compreensível que Candido anuncie um futuro otimista para um Brasil que tem agora como tarefa consolidar a aplicação dos direitos humanos que foram historicamente negados desde 1964. Porém, o que dizer dos pesquisadores que, em plena consciência do retorno das extremas direitas ao poder e do sucesso da guerra genocida em Gaza, ainda citam esse texto como um horizonte *explicativo* e *definidor* do literário no presente, reduzindo-o a um “direito”, sem de fato problematizar, definir ou mesmo interpretar o que sejam “direitos humanos” para além daquilo que são no texto de Candido – isto é, uma simples expectativa otimista que justifica nossa própria reprodução como classe?

Nesse sentido, a reprodução massiva do texto de Candido em revistas científicas indica que a simples hipótese – hoje, facilmente verificável tanto teoricamente quanto historicamente – de que possa haver disjunção e incongruência entre direitos humanos e literatura revela-se, em nosso próprio campo de saber, ideologicamente suspeita.

Diante dessa inquietante constatação, podemos nos perguntar: por que tomamos como tão óbvio que, ao ensinar alunos a lerem literatura, poderíamos criar um mundo *mais justo*? Por que, como professores de literatura e teoria literária, temos tanta preocupação com um problema que seria mais próprio ao Direito ou à filosofia política? O que temos dito em nossos trabalhos

de pesquisa mais atuais sobre a relação entre a literatura e a justiça se baseia num diálogo crítico efetivo com esses campos do saber, ou apenas em expectativas ideológicas e morais sobre como representar o sofrimento humano? Nosso saber é ele mesmo jurídico-político, ou depende sempre de outro tipo de saber que nos parasita? Estaríamos aqui para fazer algo parecido àquilo que fazem advogados, promotores, delegados, policiais e até mesmo padres, pastores e sacerdotes, ou teríamos relativa autonomia em relação a todas essas estruturas sociais que – para usar um termo de Benjamin (2012a) em “Sobre a crítica do poder como violência” – visam a “conservar o direito”?

Como entender que, numa leitura polêmica contra as teses de Benjamin sobre a possibilidade de uma “destruição do direito” – isto é, a destruição da estrutura da autocalúnia descrita por Agamben ao tratar de Kafka –, Derrida apele à tese de que todas as tentativas de realizar a justiça são *sempre* marcadas por uma força conservadora – força estrutural da própria linguagem, marcada que é por uma “violência” do performativo? Se, por um lado, a desconstrução é a justiça e, portanto, “já está *empenhada, comprometida* com essa exigência de justiça infinita” (Derrida, 2018, p. 37), por outro, impõe a esta exigência um claro limite – um limite dado, segundo Derrida, na própria estrutura conservadora da linguagem:

O que estou dizendo é nada menos do que conservador e anti-revolucionário. Pois, para além do propósito explícito de Benjamin, proporei a interpretação segundo a qual a própria violência da fundação ou da *instauração do direito* (*Rechtsetzende Gewalt*) deve envolver a violência da *conservação do direito* (*Rechtserhaltende Gewalt*) e não pode romper com ela. É próprio da estrutura da violência fundadora solicitar sua própria repetição e fundar o que deve ser conservado, conservável, destinado à herança e à tradição, à partilha. Uma fundação é sempre uma promessa. Todo estabelecimento (*Setzung*) permite e pro-mete, instala-se pondo e prometendo. É, mesmo que, de fato, uma promessa não seja mantida, a iterabilidade inscreve a promessa de salvaguarda no instante mais irruptivo da fundação. Ela inscreve, assim, a possibilidade de repetição no coração do originário. Melhor, ou pior, ela está inscrita nessa lei de iterabilidade, mantém-se sob sua lei ou diante de sua lei. Consequentemente, não há fundação pura ou instauração pura do

direito, portanto pura violência fundadora, assim como não há violência puramente conservadora. A instauração já é iterabilidade, apelo à repetição auto-conservadora. (Derrida, 2018, p. 89)

Para Derrida, portanto, a busca infinita e incalculável pela justiça não pode fazer senão o “direito” finito e calculável ser fundado, assim como o direito finito não poderia, em cada uma de suas decisões, evitar a diferença no coração do próprio ímpeto conservador. Isso por conta de uma *lei* que antecede todas as leis, uma *lei primária, estrutural, inevitável, necessária, impossível de ser destruída ou desconstruída*: a lei da iterabilidade da linguagem, a lei segundo a qual não é possível diferenciar rigorosamente um enunciado descritivo de um enunciado performativo. Há, portanto, segundo Derrida, no próprio seio da desconstrução um inevitável caráter conservador de todo gesto humano que faz, de qualquer um de nós, em qualquer uma de nossas ações, ao mesmo tempo destruidores e conservadores – desconstrutores, portanto.

Ora, do que se trata aqui, senão da autocalúnia que, segundo Agamben, funda o direito, tornando-o ainda mais efetivo? Lancemos o argumento de Derrida contra ele mesmo, extraindo suas consequências éticas: que vida é essa *prometida* pela desconstrução, quando esta *performa a iterabilidade como lei* definidora da relação entre direito e justiça, e não como algo contingente, que pode ou não ser assim? Essa estranha apreensão de Derrida de fazer a justiça e o direito serem coextensivos, derivados e originados de uma mesma “lei” da linguagem, tem como consequência um retrato da *vida humana como desde sempre capturada pela lógica do direito autoconservador*. Toda vida será, simultaneamente e inescapavelmente, violenta e sofridora. Para Derrida, parece haver vidas justas ou direitas, direitas e justas, talvez vidas não justas e talvez vidas não direitas, mas nunca haverá vida *fora* da expectativa pela justiça (uma vez que ela é e deve ser *infinita*), *fora* da violência normativa do direito. A justiça e o direito tornam-se,

assim, não simplesmente formas específicas de gerir a moralidade derivadas das civilizações ocidentais, mas efeitos universais de uma relação humana com a linguagem.

Não há, portanto, nessa apreensão do homem feita por Derrida, linguagem que não seja, ela mesma, ao mesmo tempo subordinada a uma lei e impositora de uma lei, ao mesmo tempo acusadora e vítima de si mesma. A linguagem *se* desconstrói, sem nunca ser capaz de *se* destruir. Ela não pode, senão, torturar-se, sem nunca dar cabo de si mesma. Parece-nos, antes de tudo, que a vida prometida pela desconstrução derridiana não pode ter fim, não pode ser senão sobrevida, não pode escapar de sua própria sobrevivência, da lei de sua própria conservação. Seria inimaginável, nessa perspectiva performada por Derrida, uma vida que não seja exemplar (no sentido de ser imitável, contagiável, paradigmática), que exista sem a pretensão de se conservar (de sobreviver, portanto). Afinal, tal como Hamlet enuncia em seu famoso soliloquio, a vida não pode ser nunca plenamente suicidada, não pode nunca dar o seu próprio fim, pois sempre permanecerá sobrevida, sempre ultrapassará a si mesma num “além da morte” incognoscível, num “sonho” espectral, de fantasmas, que vem num “sono de morte”:

Ser ou não ser, essa é a questão
Ser ou não ser, essa é a questão
Será mais nobre suportar na mente
As flechadas da trágica fortuna,
Ou tomar armas contra um mar de escolhos
E, enfrentando-os, vencer? Morrer – dormir,
Nada mais; e dizer que pelo sono
Findam-se as dores, como os mil abalos
Inerentes à carne – é a conclusão
Que devemos buscar. Morrer – dormir;
Dormir, talvez sonhar – eis o problema:
Pois os sonhos que vierem nesse sono
De morte, uma vez livres deste invólucro
Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo
Que prolonga a desdita desta vida.
[...]
Assim nossa consciência se acovarda,

E o instinto que inspira as decisões
Desmaia no indeciso pensamento,
E as empresas supremas e oportunas
Desviam-se do fio da corrente
E não são mais ação. (Shakespeare, 2016, p. 424-425)

Em *Espectros de Marx*, Derrida tomará a demanda de justiça herdada por Hamlet de seu pai como modelo e exemplo das angústias próprias àqueles que sobrevivem num mundo onde digladiam-se, sem descanso, dois princípios opostos e, ao mesmo tempo, complementares: por um lado, o “desajuste” essencial do mundo, o seu caráter “*out of joint*” e, do outro, a “infinita” responsabilidade de cada um em acolher uma herança e fazer a justiça. Essa imagem barroca do soberano melancólico ao mesmo tempo herdeiro de um poder e incapaz de acioná-lo, que Benjamin (2011) havia descrito na *Origem do drama trágico alemão* como expressão dos impasses políticos e existenciais próprios ao homem do renascimento, surge em Derrida não apenas como paradigma da desconstrução, mas como efeito generalizado de uma estrutura aporética da justiça e do direito fundada na própria linguagem. Para Derrida, nos parece, toda a vida humana, todos os gestos, todas as interpretações, todas as simbolizações são necessariamente subordinadas à oscilação infinita entre destruição e conservação do direito.

A infinita demanda por justiça como nossa sombra

Levando em conta o sucesso dessa ética da desconstrução nos departamentos de teoria literária ocidentais, retorno à pergunta: se fizéssemos uma etnografia de nossa própria profissão – professores e pesquisadores que ensinam literatura –, conseguiríamos nos diferenciar suficientemente bem, hoje, do policial que prende, do juiz que condena ou do pastor que prega, já que todos eles também trabalham por um mundo mais justo, menos violento e mais de acordo

com as normas do direito, conservando o seu justo lugar na sociedade por meio desta mesma sede de justiça? E se não conseguimos nos diferenciar suficientemente bem dessas profissões no que diz respeito a essa insatisfação, então qual seria a verdadeira justificativa para a existência de nosso ofício? Como sobreviveremos à possibilidade da injustiça de nossa própria vida, da nossa própria profissão?

Como o antropólogo e sociólogo Didier Fassin (2018) já ressaltou em sua própria crítica aos direitos humanos, com base em sua experiência pessoal como médico humanitarista e na etnografia da polícia e das prisões, mesmo num círculo que tem como função exercer a crítica, esse tipo de pergunta que põe em suspeita aquilo que se toma como óbvio – o desejo infinito de fazer justiça e garantir direitos – gera desconfiança: como se poderia fazer a crítica dos direitos humanos e da justiça sem parecer ser simplesmente alguém que “performa” a injustiça? Como criticar nossos colegas tão cheios de fé em seu próprio ofício sem parecer simplesmente perverso? Por que é tão difícil ser contemporâneo, naquele sentido que Giorgio Agamben (2009) deu ao termo — isto é, por que é tão difícil acessar as sombras de nosso próprio tempo? Como afirma Didier Fassin (2018, p. 480)

o mundo humanitário tende a se furtar à análise crítica: como ele é um bem valorizado do qual muitos buscam apropriar-se, afirmando sua adesão a ele em suas atividades, mesmo guerreiras, e como ele procede internalizando os debates sobre o sentido e os efeitos de sua ação, ele resiste ao trabalho crítico das ciências sociais.

Quando propus meu projeto de pesquisa sobre as aporias em torno da relação entre representação e violência nos estudos literários contemporâneos, enfrentei as mesmas resistências que Fassin descreve a respeito do seu estudo sobre o terceiro setor humanitário. De certa forma, se compreendemos a nós mesmos como justos, devemos de algum modo ser inocentes, imunes à crítica: se desejamos de boa vontade,

nós mesmos, fazer a justiça e servir ao direito, por que então seríamos injustos? A rigor, quando pensamos com paciência nesse problema da imunidade de quem quer fazer a justiça, parece simples perceber a falibilidade de tal argumento – afinal, como diz o ditado, de boas intenções o inferno está cheio. Mas é mais grave pensar nisso quando lembramos que nosso próprio campo parece fundamentar esse tipo de imunidade *na própria estrutura da linguagem*.

É o que vemos precisamente quando Derrida (2018, p. 27), em *Força de Lei*, enuncia de modo vigoroso duas proposições complementares: primeiro, que “a desconstrução é a justiça”; em seguida, que há uma “indesconstrutibilidade da justiça”, ou seja, uma impossibilidade formal e em geral de que a desconstrução possa se desconstruir². Sempre me espanta, ao reler esse texto de Derrida, perceber que um filósofo que dedicou a vida criticando as lógicas de exceção, de redução fenomenológica e de soberania da metafísica ocidental realmente se posicionasse de modo a tratar a “justiça” ou a “desconstrução” como algo tão radicalmente *intocável, imune*, mesmo com as fracas ressalvas que faz, ao final de sua reflexão, sobre os perigos inerentes a um “excesso de justiça sobre o direito” (Derrida, 2018, p. 55) – precisamente, a situação histórica que vivemos hoje e que Elsa Deck Marsault (2025) apresentou em detalhes.

Mesmo sob o risco de perder a confiança

- 2 Em sua leitura de “Crítica do poder como violência”, de Benjamin, Derrida (2018, p. 89) chega a dizer: “Essas oposições benjaminianas parecem, pois, mais do que nunca, desconstrutíveis; elas se desconstroem elas mesmas, inclusive como paradigmas para a desconstrução”. Parece assim que Derrida pressupõe que a desconstrução que ele mesmo propõe – a indesconstrutível – não possui um “paradigma”, um “exemplo”, enquanto Benjamin apresenta uma oposição binária que seria “um paradigma” desconstrutível. Há algo de enigmático e excepcional aí, ainda: há desconstruções desconstrutíveis (a de Benjamin, a de Heidegger) e indesconstrutíveis (a infinita sede de justiça que ele apresenta como própria à estrutura da iterabilidade, que, segundo Derrida, teria sido ignorada por Benjamin em seu ensaio).

de nossos colegas, as aporias em torno de uma vontade de justiça que, ela mesma, se faz injusta, tornam-se salientes demais para ignorarmos essa verdade que lateja como uma coceira intermitente nas nossas feridas narcísicas. Lembremos, por exemplo, que Sílvio Almeida assumiu a pasta de direitos humanos com um discurso que, ao dizer que ia “retomar o óbvio que foi negado nos últimos quatro anos”, performava aquela velha indagação (falsamente, mas comumente) atribuída a Brecht³, um autor que dedicou a vida a renovar a literatura para, por meio dela, alcançar a justiça: “que tempos são estes, em que temos que defender o óbvio?” Como enunciar isso com tanta convicção, se nem é óbvio que Brecht tenha realmente dito isso com essas palavras? E hoje, em menos de três anos, o que dizer da obviedade dos valores éticos e políticos de Sílvio Almeida? E mesmo o que dizer da obviedade dos valores éticos e políticos de Aniele Franco, quando esta também se vê publicamente acusada de calúnia? Qual dessas “justiças indesejáveis” e “infinitas” terá mais “força”, para usar os termos de Derrida? Em quem a faca será enterrada no coração? E quais serão as consequências disso para nós, que sobreviveremos a este processo?

O que dizer da nossa esperança em um mundo melhor, garantido por “direitos humanos”, quando duas pessoas que dedicaram a vida à efetivação de tais direitos se digladiam na esfera pública, fazendo da própria busca pela justiça uma cena trágica na qual, pressentimos, nenhum dos dois sairá plenamente vencedor ou perdedor — pois, afinal, como sabemos desde a *Orestéia* de Ésquilo (2013), não há qualquer alegria na realização da justiça. Pois isso, me parece, é algo que se renova a cada vez que lidamos com a possibilidade de realizar os ideais da justiça: ou a justiça se efetiva, e resta o luto de pensar que o melhor mesmo era não precisar fazer

justiça — o que corresponde ao modelo trágico; ou ela não se realiza, e não podemos mais sofrer senão de esperar pela justiça que resta ser feita — o que corresponde ao modelo messiânico. A justiça é sempre injusta: sua desproporção está em exigir uma proporção. A melancolia dos estudos literários, parece-me, resta em seu desejo por justiça e sua ânsia por mais e mais direito, em detrimento de outras saídas, de outras hipóteses de como viver juntos.

Como viver juntos, *apesar* da injustiça ou até mesmo *por causa* dela? Como *acolher* e *esperar* não pela justiça, mas pela injustiça que não para de se reencenar em nossas vidas?

Esta é a pergunta que não temos mais coragem de enunciar no contexto do pós-ditaduras e da ascensão dos *Trauma studies*, por medo de parecermos injustos.

Com isso, quero dizer que o homem ocidental contemporâneo, desde a “morte de Deus” nietzscheana, desde a profunda crise do direito penal ocasionada pela queda da monarquia e desde a famosa crise da representação decorrente da crítica kantiana, sofre — dentre todas as coisas que ele pode fazer sofrer — especificamente de não ter direitos reconhecidos. A correlação entre direito e vida é, para nós, tão totalitária, tão instintivamente sentida, tão espontânea, tão natural, que não estranhemos mais esse tipo de formulação que, para Homero, para Dante e para Sade, seriam completamente estranhas. Para eles, a dita “precariedade” da vida era sentida de um modo distinto daquele em que é tratada por Judith Butler, por exemplo, ao relacioná-la diretamente à busca por direitos e por justiça. O sucesso da reflexão ética que Butler faz em torno da “sobrevivência” (em oposição à vida ela mesma) e da “precariedade” (em oposição à força e à autonomia) se deve ao modo como sentimos a vida sempre como uma falta ou um excesso de direitos, uma falta ou um excesso de representação e de reconhecimento. Por isso, somos uma sociedade que não para de problematizar os im-

3 A respeito da falsa atribuição, vale a pena pesquisar pela frase no Google acadêmico e conferir a quantidade de citações de uma frase que não possui referência bibliográfica.

passes entre a justiça e a representação, ou como quer Derrida, os impasses da representação justa que, para ele, é tão mais desejável quanto mais é tomada como impossível.

Está aí nossa melancolia. Amamos mais o impossível de representar do que o representável, mais a sobrevida que a vida, mais a espera pelo impossível que a ação possível. Para nós, portanto, onde há sofrimento, há ou um direito que se fez em excesso, ou um direito que não se fez, mas nunca algo que acontece a despeito do direito ou a despeito da justiça. Não podemos mais falar de árvores, pois isso seria um crime... mas as árvores existem, e há proletários, faxineiros, que comem todos os dias repetidamente e pacientemente seus sanduíches debaixo delas, às vezes com os olhos cheios de lágrimas – para ficar com a imagem dos *Dias perfeitos* de Wim Wenders e de Takuma Takasaki.

Desconfio de que Derrida sabia bem que a justiça só poderia se manter “indesconstrutível” se entendida como um ideal enclausurado na torre da *différance*, da experiência de um adiamento eterno da presença; pois é sempre, em nossa cultura messiânica, eticamente mais nobre se identificar com aqueles sofrendores que buscam a justiça impossível do que com os algozes que tentam, às vezes “injustamente”, realizar o possível. Este é, como dizia Derrida (2018, p. 5), o “sofrimento da desconstrução” – um sofrimento melancólico, posto que deseja a inação de que sofre – e, portanto, o sofrimento da justiça: “o sofrimento da desconstrução, aquilo de que ela sofre e de que sofrem os que ela faz sofrer, é talvez a ausência de regra, de norma e de critério seguro para distinguir, de modo inequívoco, direito e justiça”.

Ora, retomando a Brecht e suas supostas obviedades: para quem sabe do trabalho real que envolve a produção da teoria crítica, “defender o óbvio” num mundo cuja realidade sempre trai nossas expectativas é uma posição ética, no mínimo, incongruente com o ofício. Pois preci-

samente lá onde “defendemos o óbvio” é onde precisaríamos da teoria para nos fazer espantar e estranhar nossas próprias convicções – até mesmo a convicção derridiana sobre a indesejabilidade da justiça. De minha parte, entendo que respeitar o espanto alheio com o mundo é outro nome possível para o que sonhamos hoje com o falso nome de “democracia”.

Temos o nome, mas não a coisa.

Este é outro modo de dizer o seguinte: que *a democracia deve ser o nome para o modo de governar que acolhe o espanto frente ao óbvio*. E isso está muito longe de ser o que vivemos hoje ao acreditarmos que fazer teoria é fazer justiça. Pois se há algo que o contexto do pós-ditaduras nos ensina, é que não há qualquer evidência indubitável na qual hoje podemos nos apoiar – nem mesmo a certeza deste “sofrimento” da desconstrução com a impossibilidade de distinguir direito e justiça; e especialmente, como tento demonstrar aqui, não há certeza alguma de que “democratizar” significa o mesmo que “fazer justiça”.

Pois bem: não é raro que encontremos professores de teoria literária e literatura que, tal como Sílvio Almeida, se performam como muito convictos de seu dever à justiça e que, no entanto, têm sido acusados (justamente ou injustamente, quem de fato sabe? – e como saberíamos?) de agir de modo “violento” por parte de alunos e colegas também muito convictos e formados no mesmo campo. Não digo isso como professor por acreditar que os professores teriam mais ou menos razão que seus alunos nesse tipo de questão, pois sabemos bem que há tantos tipos de acusadores quanto há de caluniadores – para ficar com os temas de *O processo*. Não raro, como mostrou Kafka, a faca nos encosta o coração antes de sabermos por quê. Mas o paradoxo ao qual gostaria me ater é que ser professor hoje significa arriscar-se a ser reconhecido como um injusto precisamente por colocar em prática o que aprendemos, há poucos anos,

como o que era o justo. Se com a modernidade, tudo o que é sólido se desmancha no ar, o que se dirá da justiça que – como as tragédias gregas e as narrativas de Kafka problematizavam – já não era sólida mesmo na antiguidade ou antes de Auschwitz, quando se escrevia poesia lírica?

Hoje, numa mesma sala com 1 professor e 40 alunos, 41 pessoas estão crentes de seu dever em fazer justiça, todos muito vigilantes em relação ao racismo, ao machismo, à transfobia e outras pautas urgentes. E, não raro, acabam se acusando e se desentendendo, quase sempre apelando ao direito e às instâncias superiores para tentar garantir que suas interpretações dos fatos sejam amparadas por uma força maior (a polícia? o direito? a reitoria? a comissão de ética que poderá acusar a própria reitora, a própria polícia, o próprio direito?). Nossa atual experiência do Estado-Nação, parece-me, refuta a tese de Hobbes: o direito não serve para impedir o Estado de Natureza, onde o homem é o lobo do homem; antes, parece agenciá-lo, torná-lo mais efetivo. A existência do direito e das instituições penais despertam ainda mais em nós aquilo que Didier Fassin (2021) definiu como uma *paixão de punir*. Esses fenômenos estão bem documentados e discutidos no livro da ativista *queer* Elsa Deck Marsault (2025), no qual se descrevem e se problematizam casos de extrema violência dentro dos próprios movimentos *queer* que demandam justiça social.

De fato, nossa experiência atual demonstra que a frase “eu tenho direitos” nem sempre é pronunciada por alguém que compreende o que isso significa. Quando essas instâncias não realizam aquilo que se espera delas, a frustração aumenta, e a falsa certeza de que vivemos em um mundo onde é preciso defender o óbvio torna-se cada vez mais saliente. Esse é um dos efeitos daquilo que Peter Sloterdijk (2012) analisou em *Ira e tempo*, ao falar de um “banco da ira” que se acumula na história.

A lógica hegemônica hoje nos estudos

literários, em sua busca por direito e por justiça, é baseada no que Marsault (2025, p. 43) chama de uma “epistemopolítica da vulnerabilidade”, que “nos fecha [...] em um sistema de pensamento em que a figura da vítima substitui a dos/as combatentes, dos/as dissidentes ou ainda dos/as revolucionários/as. Os progressos não são vistos como ‘tomados e conquistados, mas pedidos e concedidos [...]’”. Teoricamente e historicamente, podemos remontar essa epistemopolítica ao pensamento heterológico de Lévinas, de Derrida e de Judith Butler, mas também aos *Trauma Studies* de Felman, calcados na ética de uma “espera infinita” por justiça que, moralmente, é sempre vista como superior a uma ética da ação: é o que se vê precisamente quando em *Espectros de Marx*, Derrida opõe o herói trágico da psicanálise – Édipo, aquele que busca a justiça por meio de suas ações – ao herói da desconstrução – Hamlet, aquele que faz da própria espera o ser mesmo da justiça.

Daí a superioridade moral que a literatura parece pressupor diante do mundo dos “cálculos” e da “economia”. A literatura, vista como a preservação ética do incalculável e da humanização... seria isso, mesmo, o melhor a fazer e a pensar? Quais seriam os heróis literários de um mundo diferente deste? Quais são os heróis literários que não querem apenas sobreviver, mas simplesmente viver? Se encararmos de frente essa pergunta, talvez valha a pena perguntarmos-nos, daqui para frente, não exatamente como a literatura é capaz ou não de fazer a justiça, mas antes o que pode a literatura fazer por um mundo onde ela é, desde sempre, impossível. Se a literatura *não é capaz* de fazer a justiça – não porque a adia, mas porque de fato não é sua vocação –, o que ela efetivamente *pode fazer*? Por um mundo melhor: melhor, isto é, não necessariamente “mais justo” ou com “mais direitos”.

Estávamos diante da lei. A porta se fechou. Não entramos na lei. Resta-nos um tempo entre a porta fechada e nossa morte. É este, e não outro, o tempo que resta.

O que fazer agora?

A leitura integral do livro de Elsa Deck Marsault deve servir-nos como um aviso de que os heróis da “abertura infinita” ao Outro, que seguem esperando na frente da porta, também podem revelar seu lado sombrio. E é por ter visto e testemunhado com tanta frequência cenas assim que, como professor de teoria literária, não posso terminar esse ensaio senão invertendo a indagação falsamente atribuída a Brecht: “que tempos são esses, em que todo mundo só defende o óbvio?”

Referências

ADORNO, T. W. **Aesthetic Theory**. Tradução de Robert Hullot-Kentor. London; New York: Bloomsbury, 2013.

AGAMBEN, G. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, G. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

ANDRADE, T. F. **Literatura como salvação**: crítica e ideologia. 2024. 197 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.

BENJAMIN, W. Sobre a crítica do poder como violência. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012a. p. 57-83.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012b. p. 7-20.

BRECHT, B. **Poemas 1913-1956**. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Editora 34, 2012.

BUTLER, J. **A reivindicação de Antígona**: o parentesco entre a vida e a morte. Tradução de Jamille Dias Pinheiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BUTLER, J. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CANDIDO, A. O direito à literatura. CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 169-191.

DA MATA, A. De que trata o texto? Leitores e críticos na pesquisa sobre literatura. **Literatura e Sociedade**. São Paulo-SP, n. 24, p. 136-146, jan/jun 2017.

DERRIDA, J. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, J. **Força de lei**: o fundamento místico da autoridade. Tradução de Leyla Perro-ne-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

tástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 89-110.

GIGLIOLI, D. **Crítica da vítima**. Tradução de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

HUNT, L. **A invenção dos direitos humanos:** uma história. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KAFKA, F. **O processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

LEYS, R. **Trauma**: a genealogy. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

LIU, C. **Virtue Hoarders:** The Case against the Professional Managerial Class. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2021.

MARSAULT, E. D. **Fazer justiça:** moralismo progressista e punitivismo na luta contra o sexismo. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2025.

MARX, K; ENGELS, F. **A sagrada família, ou, A crítica da Crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes.** Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2011.

PINEZI, Gabriel. O mal-estar no estruturalismo – ambivalências da demanda por justa representação no campo da arbitrariedade do signo. **Kalágatos**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 5ek24003, 2025. DOI: 10.52521/kg.v22i1.14678. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/14678>. Acesso em: 16 ago. 2026.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura:** o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. *In*: SHAKE-

SPEARE, William. **Tragédias e comédias sombrias**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016. p. 349-509.

SLOTERDIJK, P. **Ira e tempo**: ensaio político-psicológico. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.

VECCHI, R. A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 64, e645, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018645>. Acesso em 14 nov. 2025.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026

BANDA SONORA DE FONDO: ALGUMAS AUDIÇÕES ARGENTINAS¹

Vinícius Ximenes²

Resumo: A través de algumas cenas em que a música interfere na reflexão literária, o texto propõe um olhar arqueológico para a sensibilidade expansiva da crítica literária, situando como eixo a Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa da Universidad de Buenos Aires, ocupada por Gonzalo Aguilar e Florencia Garramuño a partir de 2001, e remetendo a seus respectivos contatos com a crítica brasileira, via Silviano Santiago, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Considerando a circulação de obras brasileiras na Argentina das últimas duas décadas, em um percurso com publicações que se dão ao redor da Cátedra, via traduções de poemas e ensaios que ressoam um arquivo musical brasileiro, seja do cancionero popular, seja de vertentes experimentais, a reflexão propõe uma série que, partindo dali, em diálogo com a guinada performativa da crítica, faz suas próprias trilhas endereçadas ao futuro, escutando ecos das ditaduras nos cenários democráticos. Paralelamente, o artigo busca ser uma contribuição para pensar a institucionalização da crítica literária e da literatura brasileiras na Argentina, considerando programas de cursos iniciais (2001, 2002) e concluindo com uma nota sobre diferenças emergentes nos programas dos últimos anos (2021, 2022), especialmente no que diz respeito à questão racial no território brasileiro.

Palavras-chave: modos de ler; institucionalização; crítica expansiva; circulação argentina-brasil

SURROUNDING SOUNDTRACK: SOME ARGENTINEAN AUDITIONS

Abstract: Through some listening scenes, the article considers the circulation of Brazilian works in Argentina in the last two decades, taking as axis the Chair of Brazilian and Portuguese Literature (UBA), ruled by Gonzalo Aguilar and Florencia Garramuño, and their respective contacts with Brazilian literature through the Campos brothers and Silviano Santiago. Retracing this route through translations of Brazilian texts developed around the Chair, texts that include surrounding soundtracks, from popular archives or avant-garde experiments, we intend to rehearse scenes that, starting from there, make their own tracks addressed to the future, listening to the echoes of dictatorships in a democratic scenario.

1 Uma primeira versão deste texto foi apresentada nas I Jornadas de Sociología de la Literatura do Instituto de Investigaciones Gino Germani da Universidad de Buenos Aires, dias 28 e 29 de outubro de 2024. Agradeço a Analía Gerbaudo o convite e a ela dedico esse texto.

2 Instituto de Ciência, Tecnologia e Inovação de Maricá. vinicius.ximenes@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/7307062820030123>

I. Prólogo: J/Y

Comecei a imaginar esse texto em outubro de 2021, quando faleceu, aos 78 anos, o violonista paraense Sebastião Tapajós: a notícia chegou a mim através de uma dessas postagens públicas nas redes sociais, quando uma pessoa conhecida lamenta a morte no mesmo gesto em que compartilha uma faixa do artista; no caso, uma de seu álbum quase-instrumental com o percussionista Pedro dos Santos, de 1972, que pela ausência de título ficaria conhecido como Sebastião Tapajós/Pedro dos Santos Vol.1. Juntando-me nesta espécie discreta de rito coletivo, cliquei na faixa para reescutar o álbum, e em torno dele dois detalhes me chamaram a atenção: primeiro, não lembrava que o disco não era totalmente instrumental (a faixa “Munganga” faz uma evocação: “Oxalá, Obatalá, Orixalá, ele aqui, ele acolá. Em qualquer lugar, seja onde for, ele está em todo altar, eu sou ele em todo amor”); e segundo, não sabia que o álbum havia sido feito (e lançado exclusivamente) em Buenos Aires, por uma gravadora chamada Trova, criada nos anos 1960 por Alfredo Radoszynski. Dali, fui então pesquisar despretensiosamente sobre esta gravadora, fundada – segundo li – na sequência de uma sugestão de seu psicanalista. Décadas depois, Radoszynski viria a ser considerado um ícone na edição discográfica independente, e também, antecipando o ponto que mais nos interessa aqui, um vetor importante na circulação internacional das letras brasileiras. Trova editaria outros álbuns de Tapajós, de Baden Powell (dois virtuosos do violão e da música instrumental), além de ser responsável por levar Caetano Veloso à Argentina. Mas seu best-seller foi, sem dúvidas, La fusa, de Vinicius de Moraes, Maria Creusa e Toquinho.

Buscando mais informações de Radoszynski, cheguei a uma tese sobre rodas de samba na Argentina – cujas origens remetem a um convênio interinstitucional da Universidade Federal Fluminense com a Universidad Nacional de Rosario –, *El samba con S: Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina*, onde Ana Rosa Cruz registra uma afinidade dos rosarinos às letras brasileiras, mediada pela música e pela performance; o que, no caso de Vinicius de Moraes, incluía a lembrança e memorização de alguns poemas recitados por ele neste célebre concerto.

O grande sucesso editorial de *La fusa* motivaria inúmeras estadias do poeta em Buenos Aires, relatadas por Liana Wenner em *Nuestro Vinicius* (2010). Aquelas temporadas terminariam, aliás, de maneira terrível, com o desaparecimento do pianista Tenorio Jr. a dias do golpe de 1976.³ Foi em 1975, pouco antes daquela mortífera interrupção – anúncio exemplar dos procedimentos do terrorismo de Estado que estavam por vir –, que aconteceu o conhecido episódio com o Poema sujo de Ferreira Gullar, na casa do também exilado Augusto Boal, quando os presentes, tocados, gravaram em fita e enviaram o material ao Brasil, multiplicando no lado de cá da fronteira o total de emocionados com a performance vocal de Gullar. A potência da escuta reverberou, a diplomacia foi mobilizada, negociou-se o retorno de Gullar do exílio, e sua vida seguiu fora de Buenos Aires.

Uma deriva dessa cena inicial, ainda sem traduções implicadas, seria deixada nos arredores da tese de doutorado de Artur de Vargas Giorgi, intitulada *Ferreira, Ferrari: ficções do exílio*; mais precisamente no registro de uma conversa entre o tesista Giorgi e Raúl Antelo, seu então orientador, que lhe convidou – nos convidou – a afinar a escuta em um registro homofônico; não do que

3 Essa história é recontada na animação *They shoot the piano player*, dirigida por Fernando Trueba e Javier Mariscal, lançada em 2023.

houve, mas do que ouve. A cena está exposta em um texto posterior à tese, publicado na revista *Cult*, onde Giorgi, sugerindo que “o Poema sujo ganhou corpo em contato com os sons de uma língua outra, próxima, mas muito distante da sua língua materna”, acrescenta:

É uma língua estrangeira que está à escuta do poema e a ele responde. Como certa vez escutei de Raúl Antelo, Poema sujo é escutado em castelhano como poema suyo, quer dizer, como poema dele, ou como seu poema. É o pronome possessivo corresponde, nesse caso, à terceira pessoa (“seu”, “sua”, “dele”, “dela” etc.), o que significa, como mostrou Roberto Esposito, que essas formas apontam figuras que permanecem ausentes do discurso dialógico, que necessariamente presentifica os sujeitos da enunciação; figuras das quais apenas se fala com a linguagem, ou às quais a linguagem se refere e continuamente se endereça, sem nunca tomar posse. (Giorgi, 2021, s.p.)

A indicação, seu caráter indexical, nos serve aqui de ponto de partida, pois esse “endereçamento aberto” como gesto de escuta e leitura é talvez até mais imponente que o destino argentino do poema de Gullar: um Poema sujo chegaria traduzido a Buenos Aires só muitos anos depois, em 2008, pela coleção *Vereda Brasil*, a partir de trabalho prévio do poeta uruaio Alfredo Fressia, em edição aos cuidados de Mario Cámara e Paloma Vidal.

Este livro traz ainda, como documento, um paratexto de Vinícius, que dizia ver em Gullar o último grande poeta brasileiro; um decadentismo que, aliás, seu parceiro Toquinho viria a reforçar anos depois, em opinião depreciativa à poesia brasileira contemporânea. Mas seria bem na contramão destas performances de grandiosidade e desses valores da nacionalidade masculinista – e bem mais próximos de uma escuta que, na estrutura enunciativa e nos materiais da língua vizinha, encontra para si uma promessa de intimidade – que caminhariam os passos de leitura na *Vereda Brasil*. Como propõe Giorgi:

O poema é “sujo” porque ele está sempre em direção ao outro, a um qualquer. Porque, num contínuo movimen-

to de exteriorização, é sempre remetido, e retorna, e de novo se doa, e arrasta para fora o eu, os limites da língua, as fronteiras da pátria. Essa entrega sem fim (com a qual são construídos os trânsitos, os tráficos, as traições e as traduções – todos os movimentos do desejo) por certo contagia as figurações do corpo, da memória, da terra natal; e a figura do poeta, sempre às voltas como a exploração subjetiva, pode encontrar sua expressão autobiográfica mais fiel numa sorte de desfazimento identitário: como uma voz alheia que, vindo de longe, dos confins da língua, ressoa nas entranhas do próprio corpo, ecoando o seu mais íntimo e inevitável desconhecimento de si. (Ibid.)

Na contramão de Vinícius, então, seguimos.

Em outro dos livros ali editados – na *Vereda Brasil* –, este em 2006, o *Album de retazos de Ana Cristina Cesar*, de onde tomo um título para este texto [“Banda sonora de fondo: piano en el burdel, voces / regateando una información difícil” (Cesar, 2006, p. 35)], reencontramos de outro modo o arquivo do samba, nele inclusos Vinícius e Toquinho: o poema “Samba-canção”, originalmente de 1982, parece sugerir uma resposta genderizada de Ana C. à medida (matemática) de um samba da dupla (“Regra três”, de 1972⁴) que posiciona a mulher na terceira pessoa do discurso e se endereça moralmente ao homem, dizendo “Tantas você fez que ela cansou / porque você rapaz, abusou / da regra três, onde menos / vale mais”; ao que ela, a poeta, Ana C., vestindo a máscara daquela terceira pessoa, inverte o ponto de vista e assume uma primeira pessoa que também calcula:

Tantos poemas que perdí,
tantos que oí, gratis
por el teléfono, taí,
eu fiz tudo para você gostar,
fui mujer vulgar
medio bruja, medio fiera,
risita modernista
arañada en la garganta,
malandra, puta,
bien lesbiana, vándala,
tal vez maquiavélica,
y un día me empaqué,
me valí de medidas
(era una estrategia),

4 Como o arquivo não é unívoco, ou como a disputa segue dentro dele, cabe abrir outra via: “Tantas você fez” é também o nome de uma composição de Candeia, gravada em 1979 por Clementina de Jesus e Cristina Buarque.

comercié, avara,
aunque un poco burra,
porque inteligente me ponía
enseguida roja o, al contrario,
cara pálida que desconoce
el propio color rosa,
y tantas hice, tal vez,
quierendo la gloria, la otra
escena bajo luz de spots
tal vez apenas cariño
pero tantas, tantas hice...

(Cesar, 2006, p. 73-4)

Na tradução coletiva de Luciana di Leone, Florencia Garramuño e Carolina Puente, a decisão de não traduzir especificamente o trecho “taí, / eu fiz de tudo para você gostar” transporta ao arquivo argentino, em destaque, uma tradicional marchinha de carnaval datada da primeira metade do século XX, que então se infiltra nesse “Samba-canción” – uma modalidade não-carnavalesca de samba – dos anos 1980, atualizado ao castellano em 2006. O samba-canção engole a marchinha e devolve, diferida, a conta dos poemas indesejados que ouviu ao telefone. A poeta pede outro parâmetro.

II. “otra escena”

A coleção Vereda Brasil – estudada por Tatiana Lima Faria (2016) em sua dissertação de mestrado, e por ela situada na “Intersecção entre mercado editorial e pesquisa acadêmica” – foi coordenada por Maria Antonieta Pereira junto de Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, a dupla responsável pela Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa da Universidad de Buenos Aires a partir de 2001, e publicou, inicialmente, textos vinculados aos programas dos cursos que ofereciam na Cátedra. Naquele mesmo momento, Garramuño montou uma equipe de pesquisa com financiamento da Fundación Antorchas, e membros desta equipe (Mario Cámara, Diana Klinger, Luciana di Leone) logo proporiam publicações que, por eles traduzidas, também entrariam na coleção. O Album de re-

tazos foi um desses resultados, e os percursos que poderiam se traçar em torno destes nomes que compuseram a equipe são vários.

Minha proposta, de agora em diante, é apenas orbitar (e interrogar) alguns gestos de leitura derivados da Cátedra, tomando como eixo algumas publicações nas quais Mario Cámara esteve envolvido, Vereda afora. Começando (como já começamos) por Ferreira Gullar. Para a coleção, Cámara traduziu ainda Luiz Ruffato, Clarice Lispector, Paulo Leminski; depois, por fora do projeto da Corregidor, propôs, como veremos, uma edição cartonera de Haroldo de Campos. E traduziu ensaios de Silviano Santiago e Ismail Xavier. Enquanto isso, em paralelo, publicou trabalhos críticos em que destacou o corpo, a performance, a dramatização e a gestualidade – traços característicos da dita expansividade da crítica literária.

No título de um volume organizado por ele em 2017, com Roxana Patiño, há duas perguntas que podemos deixar ecoando: ¿Qué Brasil? Por qué Brasil? Recorridos críticos: La literatura y el arte brasileños desde Argentina.

Para um breve percurso com a primeira pergunta, podemos tomar um importante trecho da entrevista a Florencia Garramuño feita por Tatiana Faria e anexada em sua dissertação: “Para mí, un poco mi entrada en la literatura brasileña es a través de Silviano. Así como la de Gonzalo son los hermanos Campos, la mía es Silviano Santiago” (Faria, 2016, p. 116).

Àquela altura, Silviano Santiago já estava chegando à Argentina: às vésperas da Cátedra inaugurada, em um livro de 2000, Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña, organizado pela própria Florencia com Adriana Aman-te, incluía uma tradução de “El entre-lugar del discurso latino-americano” junto a textos de intelectuais da USP, de Flora Süssekind, Heloísa Buarque de Holanda, Raúl Antelo, entre outros. Ele seguiria sendo traduzido – bem mais que Haroldo de Campos – ao longo destas duas

décadas, com 4 livros apenas na coleção Vere-da Brasil. O lançamento mais recente, de 2021, foi uma seleta da compilação dos textos de sua coluna de jornal – Aos sábados, pela manhã – organizada e traduzida por Cámara, sob o nome Litoral, para a Vera Cartonera, vinculada à Universidad Nacional del Litoral.

Mas é interessante observarmos, de partida, como as linhagens se misturam. Em um depoimento de Gonzalo Aguilar (2015) ao Itaú Cultural, por exemplo, para explicar seu interesse nos irmãos Campos e na poesia concreta – sobre a qual publicou um livro de referência, derivado de sua tese de doutorado – ele destaca, primeiro, a importância dos usos contraculturais do corpo para a juventude argentina dos 1970 (“na ditadura, na Argentina, a música brasileira foi uma espécie de libertação”), contando o impacto que tiveram, em uma “cultura mais discursiva” e “cerebral”, as performances andróginas de Caetano Veloso e Ney Matogrosso (recordando principalmente um show deste em Buenos Aires); performances contraculturais que foram estudadas, precisamente, por Silvano Santiago.

O mais conhecido destes estudos, um ensaio de 1972, foi traduzido (“Caetano Veloso como superestrela”) em 2019, na compilação Vale cuanto pesa, organizada por Paloma Vidal e Cámara no braço editorial da Grumo – uma compilação que, apesar de homônima a um livro de Santiago editado no Brasil em 1982, é bastante diferente.

E um segundo texto, bem mais recente, “De las inconveniencias del cuerpo como resistencia política”, retoma o ensaio sobre Veloso junto das performances de Ney Matogrosso, atualizando portanto o interesse na questão destacada por Aguilar. Esse texto foi lido por Santiago em Buenos Aires, também em 2019, em um simpósio da Latin American Studies Association, um dia após o lançamento de Vale cuanto pesa na UNTREF; e foi depois publica-

do em espanhol na revista da casa, Chuy, com tradução de Cámara.

É interessante observarmos como, em ambas as traduções de 2019, somos remetidos a um arquivo musical via “hyperlinks”. O texto em torno de Ney Matogrosso nos propõe esse trânsito a outra mídia:

Contemplemos el cuerpo del cantante Ney Matogrosso en una actuación en un Maracanã colmado, en 1973, o en la pantalla de la TV Tupi en el mismo año. Interpreta la canción “Sangre latina”, de João Ricardo e Paulinho Mendonça: <https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A> (acceso en junio de 2019) (Santiago, 2019a, p. 266)

A comparação ali proposta é entre, de um lado, os corpos inconvenientes de Matogrosso e Veloso, e de outro, tomando por certo o conhecimento de quem está à escuta, o daqueles velhos conhecidos do público argentino, de La fusa:

[...] Armemos las dos escenas.

El primer ejemplo sirve para abrir una comparación contrastiva en la que está en juego el comportamiento del cuerpo del artista en público. Recordemos una típica presentación, en teatro o en televisión, de João Gilberto o de Vinícius de Moraes. Optemos por este último. El poeta, letrista y cantante carioca Vinícius se hace acompañar por Toquinho, su guitarrista preferido. Vinícius permanece sentado durante todo el show y mantiene el cuerpo inmóvil y seductor frente al micrófono. En una pequeña mesita que tiene a su lado, descansa una botella de wiski y un vaso. De vez en cuando, el embajador brasileño – que fue jubilado por el Acto Institucional en 1969 – toma un sorbo de wiski. (Santiago, 2019a, p. 277-8)

As cenas propõem, então, uma leitura das posturas e gestos, deslocando a importância da “palavra inconveniente” para a dos corpos que excedem a normatividade.

Já em Vale cuanto pesa – livro que, vale notar, inclui também um ensaio de Silvano Santiago sobre a mencionada Ana Cristina Cesar (“Singular y anónimo”) –, logo no primeiro texto, “Cadê zazá? O la vida como obra de arte”,

na primeira nota al pie, somos reenviados a um samba e a seus tensionamentos de gênero:

“Cadê Zazá” es el título de una canción de carnaval, cantada por Carlos Galhardo: <https://www.youtube.com/watch?v=5Eu0UjORj5o>. Con el correr de los años, al popularizarse la canción, el título se volvió una expresión para referirse a las mujeres que tienen relaciones fuera del matrimonio. Será también, en los años 1970, el nombre dado a una bombacha sensual de mujer. (Santiago, 2019b, p. 17, nota 5)

O que podemos ir assim preenchendo no espaço do cruzamento de referências que Florencia Garramuño indica como fundamentais à diretriz da Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa é uma trilha (sonora⁵) adentro da pergunta “Que Brasil?”; dentro e fora da coleção Vereda⁶.

Sigamos ainda com Mario Cámara: sua tese de doutorado, tornada livro, se dedica precisamente a estes Corpos pagãos que entram em cena com a tropicália; e quando ele, junto a Paloma Vidal e Paula Siganevich, dá início à revista bi-nacional Grumo, o primeiro número, que incluía um dossiê sobre “Literaturas abjetas”, começa com uma paródia-atualização do Manifesto Antropófago, deixando um rastro do tipo de diálogo que o arquivo brasileiro encontrava no arquivo argentino, na invenção de um diapasão argentino-brasileiro:

Sólo el Mercosul nos une. Sólo los Lamborghini, los Oiticica. Por el sincretismo, la hibridez, la frontera, el candomblé y la pachamama.

Sólo el Mercosul nos separa: la ley del mercado. Por el

5 Em outro texto, apresentado em 2009 na Academia Brasileira de Letras e também traduzido na Argentina, propondo uma reflexão em torno dos afetos culturais franco-brasileiros, Santiago (2018) finaliza com mais uma cena musical registrada por Darius Milhaud, e que estaria na origem do convite posterior à viagem dos Oito Batutas a Paris.

6 Um tratamento mais cuidadoso da questão (Que Brasil?), que não será perseguido neste texto, poderia mapear o que se visibiliza nesta cena, com Silviano e Haroldo, e, na mesma medida, indagar o que fica invisibilizado; o que entra e o que não entra neste arquivo. O objetivo aqui, entretanto, é apenas observar o que ecoa em algumas cenas de escuta.

caos de la feria. Uruguiana y Once.

Estamos cansados de todas las playas de Brasil: contra Florianopolis, Camboriu y Mar del Plata. Preferimos los boatos a la verdad, reivindicamos la feijoada y el jugo de açaí y el vino tinto. Vidigal, Rocinha y la Villa 31.

Los baños de Retiro son el retrato y las raíces do Brasil. Allí los hombres salen cansados de tanto brincar. Brincadeira.

El maíz caliente es una radiografía de la pampa, la cabeza de Goliat. Por los Goliardos como prenda de paz.

Alegría, alegría, alergia.

No tenemos ningún carácter, ni planos pilotos. Ni civilización ni barbarie.

Necesitamos una nueva boca do inferno. El Amazonas está siendo destruido, a gente también. Por un retorno de lo real. Por el afuera y la exterioridad.

LOS GRUMOS (grumo, 2003, p. 5)

Esses dados, então, nos ajudariam a construir uma configuração literária partindo das ênfases corporais e performáticas de Silviano Santiago, um dos referentes da crítica expansiva de Garramuño. E por isso mesmo, é o espelhamento ecoado do outro lado – o dos irmãos Campos – que nos interessa ouvir agora, nas próximas seções.

III. Não era um anjo barroco: Haroldo argentino

Antes de prosseguir, penso ser válido ressaltar como 2001, ano de inauguração da Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa da UBA, não foi um ano qualquer: “cinco presidentes en once días” é um dos sintagmas de sua memória que encontramos no cancionero latino-americano, numa letra do rapper portorriquenho Residente (“This is not America”, de 2021). As transformações nos modos de ler e de circular literatura, disparadas pela crise econômica generalizada, vêm sendo estudadas (Palmeiro, 2010; Di Leone, 2014; Siganevich, 2018; Correa, 2020), e uma de suas dimensões notáveis é a difusão das editoras cartoneras (Gerbaudo, 2020).

Um relato desta cena – em seu momento emergente – nos foi dado no número 16 da revista *Inimigo Rumor*, de 2004, quando Mario Cámara publicou um “depoimento” sobre a novidade operacional destas editoras, ressaltando alguns dilemas éticos da relação entre cultura letrada e desemprego estrutural, e destacando o catálogo inicial de Eloisa Cartonera, que incluía brasileiros. No depoimento, que, na ordem da revista, é seguido por “Haroldo argentino”, texto de Tamara Kamenszain em sua homenagem, escrito logo após seu falecimento em 2003, Cámara contava que uma daquelas publicações cartoneras era um livro editado por Gonzalo Aguilar – mas que, como contam as notas de Aguilar, foi proposto por ele mesmo, Cámara: *El ángel izquierdo de la poesía: poética y política*. É uma compilação que retoma traduções de Haroldo de Campos, feitas por nomes como Arturo Carrera, entre outros⁷.

“*El ángel izquierdo*”, então, passou do título de uma seção de *Crisantempo*, a título de livro cartonero, e isso em um momento de desamparo social e questionamento do neoliberalismo, combatido por ocupações de fábricas e experimentos de cooperação – quando a trilha sonora de fundo era o burburinho das manifestações de rua, ecoando. Ali, a decisão editorial coloca em evidência o poema de Haroldo sobre a situação dos sem-terra, o MST, o massacre de Eldorado dos Carajás.

À época, uma resenha de Mario Ortiz (2004), aproximando as escritas bastante díspares de Haroldo e de Leónidas Lamborghini, sugeria haver em um poema daquele livro, “en

clave poética”, um interessante “paralelismo ya no sólo de términos, sino también de procesos político-económicos” com a Argentina do período, projetando com isso outra imagem de Brasil, borrando a “imagem unívoca” de um país do “carnaval perpetuo y fiestita del desenfreno sexual”. A observação de Ortiz, considerando a disposição de Haroldo a participar na disputa dos rumos institucionais, e assim sustentando um modo de ler que não buscava elidir a dimensão discursiva e referencial dessa aproximação a Leónidas (poeta peronista), parecia marcar uma outra circulação possível do escritor de Galáxias, habitualmente lido nas órbitas do neobarroco – órbitas distantes de signos mais diretos da organização política.

Ainda que, eventualmente, Haroldo possa ser localizado próximo do irmão de Leónidas, Osvaldo Lamborghini⁸, em uma constelação de escritores neobarrocos, a aproximação ao primeiro Lamborghini feita em torno da conjunção “poesia y política” sugere uma reconfiguração até então imprevisível da relação poética entre hegemonia e comunicabilidade, pois mobiliza os poemas na elaboração coletiva de uma (incontrolável) crise de representação. O gesto não é isolado: como vimos acima, a estréia de Grumo – do mesmo 2003 em que sai *El ángel izquierdo* – já deixava a via da afinidade aberta para um plural “los Lamborghini”, e a nota de Ortiz, feita a partir de uma tensão entre leitura e conjuntura (local e regional), parece registrar a seu modo um efeito interessante da edição cartonera: um lugar para o poema na imaginação de outra articulação política possível.

Seguindo nossa trilha, o que nos interessa é ver, então, como também neste ponto há trilha sonora ao fundo: pois o “anjo esquerdo da história” de Haroldo dialoga, em gesto, com dois anjos célebres, o “anjo da história” que Walter Benjamin desdobra do quadro de Paul Klee,

7 Em um texto recente, Mónica Bernabé (2021) destacava a qualidade desta publicação: “Después de casi 20 años de su publicación, por tomar solo un ejemplo, no deja de sorprender la edición de *El ángel izquierdo de la poesía*, la antología de Haroldo de Campos lanzada a pocos meses de la muerte del poeta. Se trata de una edición crítica bilingüe preparada por Gonzalo Aguilar con un cuidado extremo. Los poemas están traducidos por un equipo excepcional integrado por Arturo Carrera, Daniel G. Helder, Roberto Echavarren, Reinaldo Jiménez, Andrés Sánchez Robayna y el mismo Aguilar a los que se suman tres textos-homenaje escritos por Jorge Schwartz, Umberto Eco y Augusto de Campos.”

8 Osvaldo Lamborghini aparece em português no *Caribe Transplatino*, antologia de poesia barroca rioplatense e caribenha editada por Néstor Perlongher e traduzida por Josely Vianna Baptista.

e o do poema gauche de Carlos Drummond de Andrade. Mas ele parece ecoar, também, uma específica paródia-transcrição-canção do poema de Drummond, escrita por Torquato Neto e musicada por Jards Macalé, “Let’s play that”. A canção diz: “Não era um anjo barroco”.⁹ Logo, podemos imaginar aí uma relação inaudita entre a circulação deste Haroldo argentino e o desejo de “desafinar o coro dos contentes” presente na letra de Torquato Neto – prolongamentos possíveis do eco do estallido das ruas que gritavam “que se vayan todos”.

Dissonância antagonista, abandono da representação? Em 2016, Cámara enviaria para o número de estreia da revista Chuy¹⁰, do programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados da UNTREF, um texto intitulado simplesmente “Haroldo de Campos” onde diria algo que pode nos ajudar a pensar retrospectivamente a antologia do Angel izquierdo: se não ocorre, por parte de Haroldo – diz Cámara – um afastamento da “concepção do signo poético como um signo materialmente resistente à comunicação, é sim possível perceber modificações no lugar que concede à poesia na sociedade”.

Para dar conta destas notadas modificações, poderíamos, então, evocar alguma ocasião – por exemplo, no número 53 da revista Punto de vista, de novembro de 1995 – em que Haroldo mesmo propôs elucidar a discussão sobre uma política da forma na poesia concreta, contrastante com a pedagogia representativa proposta pelo CPC, da qual discordava.

Nos dois números anteriores de Punto de vista, a revista vinha apresentando ao público argentino um debate ocorrido em torno de

um poema de Haroldo escrito em apoio à campanha presidencial de Lula em 1994. Para isso, trazia as traduções tanto do texto disparador, de Iumna Simon, crítico ao poema, quanto de uma defesa do poema por Nelson Archer.

No terceiro número consecutivo, a nota editorial assim apresentava o desfecho: “Hoy, cerramos nuestra participación en el debate con el ensayo, escrito especialmente para Punto de vista, del poeta brasileño sobre su poema de agitación política”. Destaco apenas um trecho do ensaio¹¹ – o mais pertinente para o exercício de leitura aqui proposto, já que também discute a trilha sonora ao fundo:

La enjoadada profesora me acusa por haber introducido en el poema el consagrado estribillo “lulalá lulalá lulalá”, que fue casi un logotipo sonoro de la campaña petista (entérese la puntillosa profesora que Lula, en Pernambuco, es el apelativo de Luiz, y de allí la propiedad de la aliteración “Luiz Lula” en mi poema). Ese “slogan” trisilábico, repetido tres veces en la tercera línea de la última estrofa de mi poema, componiendo un verso de nueve sílabas, rompería el esquema heptasilábico con una “quebradura de la línea”. Me cuesta discutir cuestiones de técnica poética con una diletante desinformada.

Si ella tuviera alguna versación sobre tales cuestiones de técnica poética, sabría que la variación métrica, en un caso como el que nos ocupa, tiene la virtud de quebrar la expectativa de lectura provocando el “extrañamiento” y el énfasis en el segmento frástico de mayor número de sílabas, efecto buscado en la lógica programática de mi poema y beneficioso para el objetivo de su canto o recitación. El verso de nueve sílabas con sus tres acentos que resultan en un movimiento anapéstico, se presta, por su regularidad rítmica, al énfasis, a la “armonía imitativa” en este caso, un movimiento reiterativo que afirma y reafirma la esperanza en el triunfo del candidato Lula). (Campos, 1995, p. 46)

Coda: repensar o pós-ditadura

Uma premissa de ¿Qué Brasil? Por qué Brasil? Recorridos críticos: La literatura y el arte brasileños desde Argentina era um diagnóstico da ampliação de editoras publicando letras brasileiras na Argentina a partir dos anos 2000: Corregidor, Manantial, Grumo, El cuenco de

9 Curioso notar que, na sequência da revista *Inimigo rumor*, após o texto de Mario (que menciona a presença de Haroldo na coleção cartonera), e após o texto de Tamara Kamenszain, há um texto de Michel Deguy – em homenagem a Haroldo – que começa refletindo em torno do anjo.

10 Que inclui, ainda, outra tradução de Silviano Santiago: “La literatura brasileña desde una perspectiva poscolonial – un relato”, esta, feita por Luciana di Leone.

11 A palavra final (desconsideradas as notas de rodapé) daquela edição de *Punto de vista* era nada menos que um fax de Lula a Haroldo.

plata, Beatriz Viterbo, Vox, Eloisa Cartonera, Adriana Hidalgo, Santiago Arcos; às quais poderíamos somar, mais recentemente, no início da terceira década do século, Eterna Cadencia, Zindo y Gafuri, Mandacaru, La Cebra, EME, Nebliplateada, Postales Japoneses, Bajo la luna, Griselda Garcia, Vera Cartonera.

Uma investigação mais detalhada da circulação poderia, então, buscar quais pedagogias e quais redes de relações teóricas se entrelaçam ou contrastam nas publicações destas outras editoras, desdobrando daí outras questões. Por exemplo, aquelas que desviam do conceito sincrético de cultura defendido pela tropicália (Sovik, 2018), expondo suas tensões raciais: é o que vem se desenhando, por exemplo, através do catálogo da Mandacaru, que tem entre suas diretoras Lucía Tennina, a atual jefa de trabajos prácticos da Cátedra. Uma questão sociológica central na recomposição democrática do início do terceiro governo Lula, assinalada com a indicação de Silvio Almeida, autor de *Racismo estrutural*, para Ministro de Direitos Humanos e Cidadania, foi a autoimagem racial do país. Nas favelas, a ditadura não terminou, dizem os movimentos organizados. Quando a trilha sonora de fundo é som da polícia.

Lendo os programas de cursos da Cátedra¹² da UBA, vemos que sua parte constante é a leitura de grandes nomes do pensamento social brasileiro: Euclides da Cunha, Gilberto Freyre. Nomes implicados na discussão sobre racialização e criminalização da pobreza. Em 2009, um dossiê *Relatos de la Violencia en Brasil* publicado na revista *Pensamiento de los confines* trazia um artigo de João Camillo Penna justamente sobre a “criminalização e culturalização da pobreza”. que ligava o massacre de Canudos, nos

primórdios da República, e o massacre do Carandiru, no fim do século XX. Este artigo passou também a ser parte dos cursos da Cátedra. E pode ser lido como marca da entrada em cena de um outro marco teórico: o da fissura social à luz da não-integração dos negros na sociedade pós-abolição, que indica também uma reconfiguração da noção de literatura marginal em outro tipo de marginalização social que ganha visibilidade com a expansão das metrópoles e dos conflitos armados no pós-ditadura.

Isto é o que nos sairia à vista se, após rastreamos as publicações em que Mario Cámara esteve envolvido, passássemos agora a rastrear as em que está Lucía Tennina (2021a, 2021b, 2022). Desde sua pesquisa sobre os circuitos periféricos de slam poetry e da organização e tradução de *Quilombo*, antologia de literatura de autoria negra publicada pela Tinta Limón em 2019, até a tradução de teóricas negras como Sueli Carneiro e Lélia Gonzalez na editora Mandacaru, passando por sua divulgação dos trabalhos de Regina Dalcastagné, da Universidade de Brasília, que conduziu com sua equipe uma pesquisa de teor sociológico sobre o campo, e as perspectivas propostas por Heloísa Teixeira (B. de Holanda) na Universidade das quebradas, um programa extensionista da UFRJ. O que está em jogo, aí, é reconhecer que há uma concepção de brasilidade sintética que invisibiliza e impede de ver a racialização das mortes.

Essas são questões para outros trabalhos. A tentativa deste texto foi explorar inicialmente uma cena mais restrita de leituras, em torno das primeiras matrizes da Cátedra da UBA. Vale deixar apenas, para encerrar, um exemplo do que pode ser aprofundado.

Na palestra de abertura do II Colóquio Tradução & Criação, na Universidade Federal Fluminense, em maio de 2019, Gonzalo Aguilar apresentou um texto sobre Augusto de Campos, “Espetáculo Popcreto: a política das coisas”. Diante das sucessivas ameaças à Constituição de

12 Os Programas de 2001 e 2002 encontram-se nos Apêndices da Dissertação de Tatiana Lima Faria (2016). Os dos anos entre 2013 e 2021 encontram-se disponíveis em <https://letras.filo.uba.ar/literatura-brasile%C3%B1-y-portuguesa-aguilar-gonzalo>. Acesso 21/10/2025. Em 2023, A Cátedra deixa de ser de Literatura Brasileña y Portuguesa e passa a ser apenas de Brasileña.

1988 e do lawfare usado para perseguição de adversários políticos, Aguilar destacava, a partir de uma exposição recente do poeta, uma série em que Augusto de Campos defendia a inviolabilidade da “cláusula pétrea” do artigo 5º da Constituição da República Federativa – a que garante que ninguém será preso antes do julgamento: no caso, Lula.

Para discutir o gesto pétreo (sua dureza irrevogável), Aguilar evocava retrospectivamente a pedra no meio do caminho de Drummond, a educação pela pedra de João Cabral, e o significante negativo, concreto, que acompanhava Augusto desde seu livro de estréia, *O rei menos o reino*, de 1951, que assim começava: “Onde a Angústia roendo um não de pedra”.

Lembrando que nas exposições concretistas o que se colocava em cena era também a intervenção do poema performado na esfera pública, ainda que sem um direcionamento ideológico previamente decidido, Aguilar ressaltava, então, naquela recente reivindicação da cláusula pétrea, um interessante cruzamento da poesia com o saber jurídico, a partir do qual se buscava garantir um ciclo constituinte – mas contingente – de “formação de subjetividades”; e destacava enfim, nesse gesto, a biografia de Augusto de Campos: “Aparece aquí, además, su trabajo como abogado (fiscal del Estado, cargo que obtuvo mediante concurso público, en 1962) que ha sido paralela a su labor de poeta a lo largo de más de treinta años” (Aguilar, 2021).

A proposta encontra um eco interessante no livro *Cálcio*, de Pádua Fernandes, publicado na Argentina em 2015, antes mesmo de sair no Brasil¹³, na coleção *los detectives salvajes* da editora *libros de la talita dorada*, coordenada por Julian Axat – coleção que se vincula a uma discussão sobre a Comissão Nacional da Verdade / Memoria, Verdad y Justicia, a transição demo-

crática e as permanências de uma cultura militarizada. Em entrevista a Emiliano Tavernini – reproduzida em sua tese *Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015)*. La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar -, Axat conta do seguinte modo como se deu o encontro:

Pádua compró Médiun [título de um livro de Axat] en la librería De la Mancha y me escribió inmediatamente. Estaba en Buenos Aires, le había gustado y quería conocerme. Nos tomamos un café y empezamos un ida y vuelta, el tipo se quedó enganchado. Antonio [primeiro nome de Pádua] tiene solo tres años más que yo. Empezamos a pensar los problemas del Derecho y la poesía. Hoy en día nos escribimos todo el tiempo, tiene un blog O palco e o mundo, que trabaja el tema del terrorismo de Estado en Brasil, los efectos en la memoria en la cultura, en especial la poesía. Cinco lugares da furia es un libro de poemas que publicó hace ya unos años, sobre la violencia institucional en la ciudad de San Pablo, la pobreza, la policía, los escuadrones de la muerte. Hace un cruce entre poesía y violencia en la línea de Musulmán [título de outro livro de Axat]. Un intelectual, profesor de la Universidad de San Pablo. Él nos dio una proyección hacia afuera, trabajamos con la traducción. Pádua trabaja su poesía en el linaje de Ferreira Gullar y le interesa Bolaño. También hace cruces con lo jurídico. (Tavernini, 2021, p. 629)

No Prólogo à edição argentina, em 2013, ele já havia proposto este paralelo com Gullar, adicionando outros nomes:

(...) si bien podríamos escarbar parentescos con Ferreira Gullar, Oswald de Andrade, Alberto Pimenta; Pádua Fernandes es un poeta versátil que digiere (antropófagicamente hablando) a toda poesía latinoamericana como para señalar punto y lugar (podría señalar incluso a Néstor Perlongher, quien vivió mucho tiempo en Brasil y no es lejano en formas y contenidos con las que trabaja Antonio). Por eso límites estaduales resultan artificiales y no tienen sentido allí donde el suelo poético comparte trama de historias, sueños y males. Pero principalmente cadáveres, cenizas y fosas.

[...] para atizar, hay que hurgar en quejidos, murmullos, chasquidos de huesos espectrales que son descoyuntados en noches infernales; y eso implica sumergirse en la memoria poética del perpetrador biopolítico y su sueño de exterminio. (Axat, 2013, p. 10-11)

A articulação desejável, garantia do ciclo constituinte, parece depender aqui de um acerto de contas com o passado ditatorial que insiste,

13 *Cálcio* ganhou em 2011 o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura, e foi editado primeiro em Portugal, pela Averno. A edição argentina, portanto, é a segunda. E a brasileira, a terceira.

enquanto a música de fundo muda de tom. Em um texto assinado por Mariano del Mazo para a página 12, de março de 2021, espécie de resenha ao recém-lançado *Satisfaction en la ESMA: música y sonido durante la dictadura (1976-1983)* de Abel Gilbert, também encontramos uma cena deste tipo; a de um repressor

que ponía a todo volumen “Te agradezco, Señor”, de Roberto Carlos. “Una canción –se lee– que formó parte de su exitoso disco cantado en español, de 1973. Su estribillo ponía en juego la propia fragilidad de la existencia de los internos. A modo de una letanía, el brasileño, acompañado por un coro, repite; ‘Te agradezco Señor un día más’, ‘Te agradezco Señor también si lloro’, ‘Te agradezco Señor por el perdón’”. (Del Mazo, 2021)

Contra isso nos deixa um poema de Cálcio, traduzido por Aníbal Cristobo:

Policía: Las instituciones se volcaron a la incesante fabricación de detritos.

Política: En revancha, los detritos planean instituciones mejores.

(Fernandes, 2015, p. 68)

Ao fim, temos notas sobre o som, a articulação musical destes detritos minerais:

(el compositor no negocia con sonidos, y sí con materiales, andrajos, residuos, no para archivarlos, y sí hacerles justicia: devolverlos a los aires, permitir que respiren una vez más)

[...] (el compositor, en verdad, trabaja no con notas y sí con los aires, precisa componerlos, no es posible que sonidos nuevos vibren en una atmosfera antigua) (Fernandes, 2015, p. 97-8)

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. Gonzalo Aguilar – Conexões Itaú Cultural, Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/gonzalo-aguilar-conexoes-itaui-cultural-2015>. Acesso em 15/07/2025.
- AGUILAR, Gonzalo. Espectáculo popcreto: a política das coisas. In: ALVAREZ, Beethoven & PAGANINE, Carolina (orgs.). Tradução e criação: entrecampos. 1ed. Campinas: Pontes Editores, 2021.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- AXAT, Julian. Prólogo: Los muertos no están a salvo. In: FERNANDES, Pádua. Cálcio. City Bell: De la talita dorada, p. 9-12, 2013.
- BERNABÉ, Mónica. Comunismo literario y libros de cartón. In: GERBAUDO, Analía et al. Más allá de la anécdota: una pretensión. editado por Analía Isabel Gerbaudo; Patricia Torres; Ivana Cecilia Tosti. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, p. 10-29, 2021.
- CÂMARA, Mario. Eloisa Cartonera: estatuto do precário. Inimigo Rumor, n. 16. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, pp. 143-44, 2004.
- CÂMARA, Mario. El caso Torquato Neto: diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta. São Paulo: Lumme Editor, 2011.
- CÂMARA, Mario. Haroldo de Campos. Chuy. n. 1, pp 182-196, 2014.
- CÂMARA, Mario. Antropofagia en tiempo presente. De la necesidad de una reinvención. Chuy, n. 15, pp. 100-113, 2023.
- CÂMARA, Mario e PATIÑO, Roxana. (eds.). ¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina. Villa Maria: Eduvim, 2017.
- CAMILLO PENNA, João. “Criminalización y culturalización de la pobreza”. Trad. R. Labriola. In: Pensamiento de los Confines, v. 23/24, 2009.
- CAMPOS, Haroldo. Respuesta a Ningúmina. Punto de Vista, n. 53, p. 43-48, 1995.

CAMPOS, Haroldo. El ángel izquierdo de la poesía: poética y política - Haroldo de Campos. Antología bilingüe. [traducción Arturo Carrera et al.]. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2003.

CESAR, Ana Cristina. Album de retazos: antología crítica bilingüe: poemas, cartas, imágenes e inéditos. Selección, traducción y notas críticas de Luciana Di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puente. Introducción de Florencia Garramuño. Textos críticos de Gonzalo Aguilar y Carolina Puente. Cronología de Luciana di Leone. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

CORREA, Joaquín. Poesia proletária ou berreta: trabalho e dinheiro em algumas poetisas argentinas contemporâneas. Cadernos de Letras da UFF, v. 31, n. 61, p. 100-119, 2020.

CRUZ, Ana Rosa Cunha. El samba con S: Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina. Tesis (Maestría en Estudios Culturales). Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2017.

DI LEONE, Luciana. Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

DEL MAZO, Mariano. "Satisfaction en la ESMA" de Abel Gilbert, un abordaje de la música y los sonidos bajo la dictadura. Página12, Radar Libros, 7 de Marzo de 2021. Disponible em: <https://www.pagina12.com.ar/327288-satisfaction-en-la-esma-de-abel-gilbert-un-abordaje-de-la-mu>. Acceso em 20/06/2025.

FARIA, Tatiana. Intersecção entre mercado editorial e pesquisa acadêmica: análise da coleção Vereda Brasil. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FERNANDES, Pádua. Cálcio. Trad. Aníbal Cristobo. City Bell: De la talita dorada, 2013.

GERBAUDO, Analía. Políticas de exhumación: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1985. Santa

Fe; Buenos Aires: UNL; UNGS, 2016.

GERBAUDO, Analía. Las editoriales cartone-
ras en América Latina (2003-2019). Una na-
no-intervención en la construcción de la World
Literature. Alea: Estudos neolatinos, v. 22/3, p.
259-278, 2020.

GIORGI, Artur de Vargas. Ferreira, Ferrari: fic-
ções do exílio. Tese (Doutorado em Literatura),
Florianópolis, Universidade Federal de Santa
Catarina, 2015.

_____. Poema sujo: a entrega sem fim. Re-
vista Cult, São Paulo, 26 jan. 2021. Disponí-
vel em <https://revistacult.uol.com.br/home/poema-sujo-a-entrega-sem-fim/#:~:text=O%20poema%20%C3%A9%20%E2%80%9Csujo%E2%80%9D%20porque,l%C3%ADn-gua%2C%20as%20fronteiras%20da%20p%C3%A1tria>. Acesso em 20/05/2025.

KAMENSZAIN, Tamara. Haroldo Argentino. Trad. Marcelo Barbao. Inimigo Rumor, n. 16. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, pp. 145-47, 2004.

ORITZ, Mario. O cartón mais grande do mun-
do. Sobre El ángel izquierdo de la poesía (anto-
logía) / Haroldo de Campos. Revista Vox Vir-
tual, n. 18, 2004. Disponível em: http://www.proyectolux.com.ar/virtual_18.htm#mario. Acesso em: 15/06/2025.

PALMEIRO, Cecilia. Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2010.

SANTIAGO, Silviano. La literatura brasileña desde una perspectiva poscolonial – un relato. Trad. Luciana di Leone. Chuy, n. 1, pp. 139-160, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Para una historia de los afectos culturales franco-brasileños. Trad. Luciana di Leone, In: GRAMUGLIA, Pablo (ed.). 80 años en América Latina Homenaje al aniversario del Instituto de Literatura Hispanoameri-

cana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, p. 263-80, 2018.

SANTIAGO, Silviano. Vale cuanto pesa. Org. e Trad. Mario Cámara y Paloma Vidal. Buenos Aires: Grumo, 2019a.

SANTIAGO, Silviano. De las inconveniencias del cuerpo como resistencia política. Trad. Mario Cámara. Chuy, n. 6, pp. 261-279, 2019b.

SANTIAGO, Silviano. Litoral. Trad. Mario Cámara. Santa Fe: Vera Cartonera, 2021.

SIGANEVICH, Paula. La precariedad como experiencia de escritura. Buenos Aires: Grumo, 2018.

SOVIK, Liv. Tropicália rex: música popular e cultura brasileira. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.

TAVERNINI, Emiliano. Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar. Tesis (Doctorado en Letras), Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2021.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 42, p. 11-28, 2013.

TENNINA, Lucía. Quilombo: cartografía de la autoría negra brasileña / Compilado por Lucía Tennina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

TENNINA, Lucía. “Crítica anfibia: tránsitos editoriales de la crítica literaria ante las fronteras de la post-autonomía”. Revista Igarapé. Porto Velho (RO). v. 14, n. 1, p. 132-150, 2021a.

TENNINA, Lucía. La literatura brasileña de autoría negra y sus posicionamientos frente a

las operaciones blancocéntricas del canon hegemónico. Poligramas 51, pp. 213-237, 2021b.

TENNINA, Lucía. “Crítica Performativa. Los desplazamientos y afecciones de la producción crítica y la producción literaria contemporánea”. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 24, n. 45, p. 40-54, 2022.

WENNER, Liana. Nuestro Vinicius: Vinicius de Moraes en el Río de la Plata. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026

FORMAS DO ENSAIO E POLÍTICAS DA TEORIA NO PÓS-DITADURA: MOMENTOS DE COMPOSIÇÃO

Gabriel Fernandes de Miranda¹

Resumo: Este artigo focaliza alguns ensaios de Silviano Santiago e de Beatriz Sarlo publicados entre 1980 e 2001 para identificar definições e usos do ensaio diante da transição (incompleta e problemática, vista a posteriori) de regimes autoritários para a democracia na Argentina e no Brasil. Argumentaremos pela aproximação entre essas intervenções de Silviano e Sarlo e os conceitos de “composição” de Bruno Latour e “instituição” de Roberto Esposito. Defendemos que, nessa outra política de escrita, os teóricos enfatizam o lugar do ensaísta como mediador em uma sociedade pensada não como bloco homogêneo, mas como tecido de comunidades e grupos em relação. Essas perspectivas indicam um abandono da transcendência suposta no vanguardismo e sugerem um modo de atuação da teoria e do ensaísmo em momentos de crise e transformação social.

Palavras-chave: Ensaio. Silviano Santiago. Beatriz Sarlo. Composição.

FORMAS DEL ENSAYO Y POLÍTICAS DE LA TEORÍA EN LA POSDICTADURA: COMPOSICIÓN E INSTITUCIÓN

Resumen: Este artículo se centra en algunos ensayos de Silviano Santiago y Beatriz Sarlo publicados entre 1980 y 2001 para identificar definiciones y usos del ensayo ante la transición (incompleta y problemática, vista a posteriori) de los regímenes autoritarios a la democracia en Argentina y Brasil. Argumentaremos a favor de la aproximación entre estas intervenciones de Silviano y Sarlo y los conceptos de “composición” de Bruno Latour e “institución” de Roberto Esposito. Defendemos que, en esta otra política de la escritura, los teóricos enfatizan el lugar del ensayista como mediador en una sociedad concebida no como un bloque homogêneo, sino como un tejido de comunidades y grupos en relación. Estas perspectivas indican un abandono de la supuesta trascendencia del vanguardismo y sugieren una forma de actuación de la teoría y del ensayo en momentos de crisis y transformación social.

Palabras clave: Ensayo. Silviano Santiago. Beatriz Sarlo. Composición.

¹ Professor adjunto de Literatura na Universidade do Estado do Amapá (UEAP) e coordenador do Grupo de Pesquisa Literaturas Contemporâneas e suas Interseções. E-mail: gabriel.miranda@ueap.edu.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4859831201790218>.

Introdução

Posso começar revelando uma contradição entre a forma e o tema deste artigo. Ainda que o ensaio seja a escritura que interessa indagar neste texto, a performance de escrita aqui construída é evidentemente não-ensaística. O objetivo desse trabalho é apontar algumas coincidências no tratamento feito por Silviano Santiago e Beatriz Sarlo acerca do gênero. Assim, essa investigação pode ser incluída na gama de “ensaios sobre o ensaio”, como formula o crítico argentino Alberto Giordano (2005).

Através do trabalho de Giordano, posso começar a pensar uma definição latino-americana do ensaio. Ainda que a herança da linhagem de Montaigne, Lukács ou Adorno sejam importantes, quero propor um diálogo entre Beatriz Sarlo, Silviano Santiago e algumas intervenções sobre a forma ensaística no continente. Em texto de 1998, Giordano recuperava o debate argentino em torno da forma ensaio nos anos 1980, e via, na contraposição entre Beatriz Sarlo e as ensaístas do dossiê “Últimas funciones del ensayo” da revista Babel, uma “crise do ensaio” no momento de restauração da democracia. (Giordano, 2005, p. 250).

A comparação entre os polos em embate servia não tanto para discutir a forma do ensaio, mas sim para sublinhar o quanto o “recurso ao ensaio” permitia discutir as funções de professora e da pesquisadora. No texto de Sarlo de 1984, o ensaio, segundo Giordano, era pensado de maneira retórica, como uma ferramenta para quebrar um certo isolamento da crítica universitária (Giordano, 2005, p. 251-253). Contra essa perspectiva pragmática, Giordano encontrava, nos textos da revista Babel de 1990, um uso do ensaio como ferramenta para “[...] ampliar e potencializar as possibilidades da crítica liberando-a da compulsão ao entendimento, da exigência de justificar-se pelo consenso” (Giordano, 2005, p. 254. Tradução nossa.).

A batalha em miniatura montada por

Giordano permite opor um uso do ensaio como ferramenta de comunicação a um encontro com o ensaio que gera desconcerto na língua especializada do saber acadêmico em momento de forte institucionalização das ciências humanas na Argentina. O crítico elege seu lado na batalha, afirmando que o ensaio é oposto ao “pragmatismo da funcionalidade e da eficácia” (Giordano, 2005, p. 254. Tradução nossa) e “se apresenta como um campo de resistência à homogeneização e ao disciplinamento porque não nega, mas explora as possibilidades de sua ineficácia” (Giordano, 2005, p. 255. Tradução nossa). Ou seja, destaca-se a perspectiva ética e questionadora do ensaio, sugerindo que sua função política é mais de uma erosão da função mediadora da linguagem do que a de reatar laços entre intelectual e sociedade (Giordano, 2005, p. 257)².

O problema da posição do intelectual não era, entretanto, uma novidade no campo literário argentino. Já na década de 1970, palco para uma profunda crise política no país e para o golpe de estado que instaura o “Proceso de reorganización nacional” em 1976, escritores, críticos e teóricos se aproximaram da função de intelectuais. José Luis de Diego (2003) entende os anos que precederam o golpe militar como momento que empurrou escritores à uma maior intervenção nos debates da vida social. É a partir do trabalho de Diego que entendemos a concepção mínima do intelectual como sujeito

- 2 Sobre a conexão entre escritores e intelectuais, José Luis de Diego (2003) caracteriza a década de 1970, a mesma que foi palco para a crise política e o golpe de estado que instaura o “Proceso de reorganización nacional” em 1976, como um momento que exigiu de escritores a atuação como intelectuais, ou seja, que empurrou os produtores disso que chamamos de literatura à uma maior intervenção nos debates da vida social. Ainda que o livro de Diego não se dedique a uma teorização acerca da figura do intelectual, entendemos que essa concepção mínima que faz equivaler intelectualidade com debate público de ideias, sobretudo a partir do suporte de revistas como *Los Libros*, *Crisis* ou *Contorno*, é funcional para entender a atuação de Sarlo na pós-ditadura. Assim, o recurso ao ensaio da crítica de *Punto de Vista* pode ser lida como uma reivindicação de continuidade em relação à efervescência político e teórica que precedeu o golpe militar.

que atua no debate público de ideias, sobretudo através das revistas literárias que abundavam naquele momento e das quais Beatriz Sarlo fez parte, como *Los Libros* e *Punto de Vista*. A discussão acerca do ensaio, portanto, pode ser lida como uma continuação de debates políticos e teóricos suspensos, em parte, pelo golpe militar.

Voltando a Giordano, verificamos que, em outra intervenção, a forma ensaística era definida de modo mais geral, sem se ater à conjuntura pós-ditatorial. Elencando diálogos com Borges, Blanchot e Edgar Allan Poe, o crítico argentino notava no ensaio um modelo de leitura oposto à hermenêutica e à busca de sentido. Contra esse “leitor profissional”, cuja operação de leitura já tem um fim predefinido, se arma um “leitor-bricoleur” (Giordano, 2005, p. 231. Tradução nossa). O ensaio seria a plataforma onde se pode articular uma “legalidade própria da literatura” (Giordano, 2005, p. 225. Tradução nossa), uma “literaturização do saber” (Giordano, 2005, p. 233. Tradução nossa) e um “perspectivismo” (Giordano, 2005, p. 242. Tradução nossa) que se opõe ao mandato de objetividade do texto acadêmico.

Em todas essas formulações, constrói-se uma diferença do ensaio em relação ao discurso acadêmico. Sua especificidade seria negativa, desarmando, erodindo e agindo nas zonas de sombra impensadas. Percebo, ainda, que, se o ensaio permite o encontro com o impensado, os argumentos de Giordano em um e outro texto são suficientemente próximos para que pareça não seguir essa ética da surpresa — contra uma hermenêutica da suspeita — quando lê os ensaios de Sarlo, Schmucler ou González.

De modo que a transformação da conjuntura não modifica a definição ensaística de Giordano, que permanece fiel a uma linhagem blanchotiana/pós-estruturalista que maneja operações negativas e prefere afirmar o transitório, o fugaz e o indefinido.

Tom parecido aparece no estudo de Ana

Cecília Olmos acerca de ensaios de escritores na América do Sul. Pensando acerca da função do ensaio na geração que subscreveu à aposta pós-estrutural na escritura — a chilena Diamela Eltit, o argentino Luis Guzmán e o brasileiro Osman Lins — ela definia o ensaio como “enunciação subjetiva direta” (Olmos, 2019, p. 19) que oscila entre uma multiplicidade do real e um conhecimento da própria voz enunciativa. O ensaio seria, para ela, “uma escrita que se define pela abertura, a fragmentação, o dinamismo e, até mesmo, por certa arbitrariedade que evoca a disponibilidade infantil diante do lúdico” (Olmos, 2019, p. 20). Essa dispersão que o ensaio permite está ligada também a uma concepção barthesiana da leitura como operação que “dissemina ao infinito as possibilidades de significação de um texto” (Olmos, 2019, p. 85).

Nessa perspectiva, que expande os limites do ensaio além das fronteiras argentinas que interessavam a Giordano, o ensaio segue sendo território da indefinição, ferramenta de indagação e de desdobramento do sujeito que escreve. Parece evidente, portanto, que essa abordagem supõe um abandono da intervenção política do ensaio, preferindo destacar sua liberdade e sua atuação em negativo em relação à linguagem instituída, seja da crítica ou da academia. Em outra oportunidade, agreguei as perspectivas de Giordano e Olmos no que chamei de “partido da incerteza”, cujo local no embate em torno da forma-ensaio seria o do elogio da multiplicidade, da indefinição e da abertura, ou seja, uma espécie de resistência à definição que caminha em conjunto com uma proscrição da função política da forma. (Miranda, 2024).

Forma do ensaio: Silviano Santiago e Beatriz Sarlo no pós-ditadura

Se o caráter indefinido do ensaio aparece nessas reflexões teóricas que propõem balanços dos usos do gênero na América Latina, pretendendo passar agora à leitura dos críticos que pare-

cem desenhar outras visões, polêmicas, acerca do ensaio no momento de passagem das últimas ditaduras do Brasil e da Argentina, articuladas e conectadas nas estratégias de repressão e nos efeitos nocivos no campo intelectual desses países

Primeiramente, quero voltar a um ensaio Silviano Santiago, “A democratização no Brasil: cultura versus arte”, publicado originalmente em 1998 em coletânea organizada por Raul Antelo e depois recolhido no volume *O cosmopolitismo do pobre* em 2004. Naquele texto, a questão principal era a da transição temporal do século XX, que o crítico identificava com uma transição política e estética: a passagem do registro “literário” e “sociológico” a um “cultural” e “antropológico” (Santiago, 2004b, p. 134).

A periodização presente no texto de Santiago, voltada para o momento entre 1979 e 1981, já indicava a união de duas temporalidades distintas. Por um lado, o tempo político, marcado pela promulgação da Lei de Anistia em Agosto de 1979; por outro, o tempo cultural-literário, delimitado pela publicação de *Retrato de Época*, de Carlos Alberto Messeder-Pereira e, quiçá, pela circulação do romance *Em Liberdade* do próprio Santiago, publicado no mesmo ano. Esse breve momento foi pensado pelo crítico como um de afirmação das “roupas festivas da democratização” que se impunham em momento de saída de regime autoritário. O tempo pós-ditatorial se caracterizaria por um duplo movimento encenado por grupos distintos: os “companheiros de luta” (Santiago, 2004b, p. 135), de saída, e os “impotentes e desmemoriados radicais da atualidade” que entram em cena. A oposição indicava, ainda, uma mudança na valência política, da luta à impotência, do luto à desmemória. Se a adjetivação sugere um juízo sobre a nova geração, o texto de Silviano se encaminhará para um elogio da passagem de uma à outra lógica.

A transformação do cenário, que passa

por uma menção às publicações de entrevistas Patrulhas Ideológicas e ao “depoimento” célebre de Gabeira em *O que é isso, companheiro?*, é também uma transformação do campo de embate: da política, da sociologia e da história ao campo da arte. No diagnóstico de Silviano, o período é marcado pelo fim da plataforma do livro, a cisão das esquerdas e a desagregação da imagem de um Brasil integrado (Santiago, 2004b, p. 137). Elementos que começam a montar um cenário de crise que, entretanto, é lido por Santiago com algum entusiasmo.

O impacto da dissertação de Messeder-Pereira, produzida no interior do campo da antropologia, sobre a poesia marginal carioca da década de 1970 gerou uma modificação no campo dos estudos literários que Santiago resume desse modo: “O paladar metodológico dos jovens antropólogos não distingue a plebéia entrevista do príncipe poema” (Santiago, 2004b, p. 137). Interessa aqui sublinhar os termos opostos utilizados que sugerem uma indistinção da matéria literária a partir de metáforas estamentais³. O estatuto aristocrático do poema se perde, portanto, a partir desse olhar outro, de quem observa o campo de fora. Desse modo, Silviano anota, auxiliado também por Heloisa Teixeira [então Buarque de Hollanda], uma transformação no modo mesmo de visualizar e estudar o campo da arte, o que significava, também, um abandono ou “envelhecimento” das balizas estruturalistas da “literariedade”. Nessa nova visão acerca do literário, o poema é estudado por sua

3 A aparição do sintagma de classe pode ser aproximada de uma certa tradição da teoria e do funcionamento universitário argentino analisado por Vinícius Ximenes (2023, p. 294). Na tese de Ximenes, a leitura de Ludmer levava à compreensão de que o ingresso irrestrito das universidades públicas argentinas se traduzia em uma “*aura plebéia*” que aparece em diversos estudos que circundam a teoria literária produzida no país de Sarlo. O encontro entre intelectualidade e cultura “plebéia” e a indiferenciação no tratamento dos objetos configurariam talvez, no pós-ditadura brasileiro, uma cena crítico-teórica pós-ditatorial interessada em abandonar ou eludir os gestos, métodos e posições aristocráticas em relação à cultura, à literatura e às artes.

transitividade e sua comunicabilidade, não mais por sua ambiguidade inerente ou por sua especificidade diante de outros discursos⁴.

Para o crítico, a “ousadia metodológica representa também uma ousadia geracional” (Santiago, 2004b, p. 138). Essa geração, aquela da dita poesia marginal carioca, imaginava uma política propositiva, oposta à estratégia da “afrota ideológico-partidária” (Santiago, 2004b, p. 138) vigente sob a ditadura militar. Transformações teóricas e transformações políticas, portanto, se conectam. O ensaio de Silviano faz erodir as balizas entre uma e outra posição, apontando para um imbricamento profundo entre o estudo da literatura e novas concepções do político.

O percurso analisado pelo crítico vai da cultura à música popular, que teria se infiltrado nos estudos literários, permitindo o “despertar da minoria letrada” a uma cultura da maioria (Santiago, 2004b, p. 142). Anotando textos que já faziam ligação entre cultura de massas e cultura letrada, Silviano retorna ao problema da democracia, da inserção de um vinco no interior das esquerdas, entre um pessimismo da “velha geração marxista” (Santiago, 2004b, p. 148) e a aposta na democratização. Para o crítico mineiro-carioca, apesar das passadas largas, a geração democratizante teria forçado uma transformação subjetiva do ex-guerrilheiro em cidadão, redirecionando o gesto punitivo para a “formação cultural do Brasil” (Santiago, 2004b, p. 149), curiosa fórmula que se apropria do vocabulário

de Candido para deslocá-lo para fora do fechado sistema literário. Ou seja, ainda que o texto de Silviano não tratasse diretamente do ensaio como forma, seu diagnóstico da conjuntura pós-ditatorial nos ajuda a imaginar uma política da crítica que o teórico já vinha desenvolvendo.

Em texto anterior, “A crítica literária no jornal”, publicado originalmente em revista de Stanford em 1995, a preocupação com a democratização já estava lançada como pressuposto de uma discussão sobre a circulação e a produção literária no Brasil. Para Santiago, o processo de democratização, ainda em curso, questionava a autoridade e o encerramento dos saberes universitários (Santiago, 2004a, p. 156), argumento que apontava para uma convergência com os diagnósticos feitos por Heloisa Teixeira no início dos anos 1980.

Entretanto, diferente do tom esperançoso que dominava seu texto de 1998, já comentado, ali Silviano apontava para um beco sem saída em que se digladiavam as opções do ensaio, marcado por “excesso de pedantismo e de notas de pé de página” e a crítica literária, cujo tom seria “especializadíssimo” (Santiago, 2004a, p.156-157). Organizando seu texto por meio de perguntas e objetivos, Silviano buscava um horizonte de reforma da cultura e do Estado: o “aperfeiçoamento democrático das instituições do saber e dos meios de comunicação de massa e a da formação do cidadão na América Latina” (Santiago, 2004a, p. 158).

A pretensão, ainda que não-revolucionária, era grande: formar o cidadão, democratizar a universidade. A intervenção se dava no escopo de um processo de desliteraturização da mídia e da imprensa escrita (Santiago, 2004a, p. 158), ou seja, uma perda paulatina de prestígio e do lugar da literatura nos meios de comunicação de massa. Para Silviano, na separação entre os suportes — literário e midiático — tinham culpa os professores universitários, avessos ao dito impressionismo tanto do ensaio quanto da crítica

4 Uma das referências de Santiago é uma coluna de Heloisa no Jornal do Brasil acerca do livro de Messeder Pereira. O início da nota, aliás, se dá precisamente por um “mal-estar dos intelectuais”, relacionado a uma reavaliação dos fundamentos teóricos e metodológicos da sociologia marxista. O diagnóstico de Heloisa se amplia para delimitar o movimento de reavaliação como uma das tendências fortes que atravessavam a produção intelectual, através da figuração de si, do questionamento metodológico permitido pela antropologia, e a produção literária, através de um olhar renovado para a experiência militante, a masculinidade e a própria ideia de Brasil em livros de Fernando Gabeira (Hollanda, 1981).

ca literária praticada nos jornais. Ou seja, nesse panorama, a especialização da linguagem acadêmica gera o isolamento da crítica e do estudioso de literatura. A tarefa a ser pensada, então, era a de romper a barreira instaurada.

Curiosamente, o texto de Silviano não confirma o abandono da forma ensaio. Antes, seu argumento lamenta a lenta perda da “linguagem ensaística”, transformada em “linguagem convencional” na tentativa de atingir a um público massivo (Santiago, 2004a, p. 164). Ou seja, o ensaio aparece duplamente: como excesso erudito e como forma que perde sua especificidade. Em relação à crítica literária, Silviano parecia saudoso do critério de valor e do gesto de juízo que marcaram as intervenções na imprensa. O abandono dessa operação teria relação, para ele, com as exigências metodológicas dos saberes em circulação nas Faculdade de Letras e a afirmação da Teoria da Literatura como disciplina. De certo modo, Silviano parece operar uma retratação do impacto de sua própria geração nos estudos literários: contra os excessos metodológicos do estruturalismo, uma reabilitação do poder de julgar da crítica literária⁵. Uma das soluções encontrada é a de propor estudos arqueológicos sobre a crítica no jornal, visando resgatar do esquecimento uma produção que fora escanteada pela própria Universidade.

Do outro lado, a solução estaria na reabilitação da “leitura crítica”, voltada para a definição da qualidade da produção literária. A retomada dessa postura, aliás, finaliza o texto dando espaço à uma longa citação de Antonio Candido. A convergência entre o pai da formação e o patrono da desconstrução parece montar, performativamente, uma política da composição em torno da palavra-chave que circula nos ensaios do volume *O cosmopolitismo do pobre: democratização*.

A questão do ensaio é apenas lateral nesses

5 Sobre a relação tensa entre uma e outra perspectiva do literário, basta lembrar do ataque ao subjetivismo da crítica em texto célebre de Roman Jakobson (1974, p. 120)

textos de Silviano, que buscam alternativas para uma conjuntura em crise, seja da crítica literária, seja das concepções marxistas que haviam regido um conjunto de intelectuais durante os anos ditatoriais. Mais atenta à forma ensaística é Beatriz Sarlo em “La crítica: entre la literatura y el público” comentado por Giordano, uma fala de 1984 na Universidade de Buenos Aires.

Nessa intervenção pública no seio da instituição universitária, Sarlo partia do pressuposto de que a crítica literária é um discurso sobre um objeto evanescente, discurso esse incomparável com o caráter científico das ciências sociais ou da linguística. Se o discurso era incerto, também o era o lugar do crítico. Cindido entre os mundos do público e do escritor, para Sarlo, a crítica carrega em si uma espécie de “esquizofrenia” e delimitava: “O crítico é alguém definido pela ausência de lugar” (Sarlo, 2015b, p. 45. Tradução nossa)⁶.

Entretanto, o desencaixe entre discurso e sujeito da crítica é objeto de uma lamentação. Não se trata, apenas, de uma designação estrutural da crítica como atividade, mas de uma certa conjuntura histórica que Sarlo percebe a partir dos anos 1960. Esse será o momento de conjunção entre uma crise do ensaio e uma crise da crítica literária na Argentina, na sua visão. O abandono do ensaio teria se dado com acusações contra o seu impressionismo e em favor de uma especialização do discurso sobre a lite-

6 O sintagma da esquizofrenia aparecia em outro balanço dos anos anteriores à década de 1980. Em artigo na revista *Punto de Vista*, dirigida por Sarlo, Maria Teresa Gramuglio, pesquisadora ligada à Universidad Nacional del Litoral e à Universidad Nacional de Rosario, usava o termo para diagnosticar a contradição entre o privilégio da estética vanguardista defendida por intelectuais do campo artístico, o elogio a *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, e a militância política em associações, partidos e movimentos sociais. Para Gramuglio, aquele período de envolvimento entre intelectualidade e política deve ser visto com ironia por seus excessos e os contrastes despercebidos entre vanguarda e arte politicamente comprometida (Gramuglio, 1986, p. 3). A citação a esse uso do termo aparece no livro de José Luís de Diego (2003, p. 39) sobre a década de 1970.

ratura. Como em Santiago, o processo de modernização dos estudos literários gera um isolamento da crítica em relação ao público. Assim, se os estudos literários ganham particularidade e se especializam com conceitos, métodos e referências teóricas sincronizadas com os centros de produção intelectual, também perdem “a possibilidade de um Barthes ou a possibilidade de um Benjamin” (Sarlo, 2015b, p. 48. Tradução nossa).

Curiosamente, Sarlo remete à vanguarda do século XX para pensar momentos em que o discurso crítico exercia de fato a mediação que lhe seria fundamental. Na revista *Sur*, ligada a Borges e às irmãs Silvina e Vitoria Ocampo, ela via uma legibilidade que contrastava com o cenário do pós-ditadura: “era uma revista que podia ser lida por qualquer leitor ‘culto’ da Argentina” (Sarlo, 2015b, p. 49. Tradução nossa). A transformação dos meios e o abandono de um discurso partícipe de um “espaço comum” se expandem também para a Universidade, cujo destino foi, para Sarlo, o de uma conversão de “foco de modernização” em espaço “completamente irrelevante para a crítica” (Sarlo, 2015b, p. 50. Tradução nossa). Aqui, é possível perceber um distanciamento entre Santiago e Sarlo. Se, no primeiro, é o recente domínio militar que implicou um isolamento da universidade em relação ao meio cultural, na segunda o processo é efeito de uma temporalidade de crise alargada, que vinha desde a ditadura de Onganía em 1966. O ambiente é o de uma impossibilidade: a universidade já não causa mais impacto sobre o social, “perdeu sua possibilidade de emitir um discurso autorizado e polêmico” (Sarlo, 2015b, p. 51. Tradução nossa).

Diante da crise da relação entre intelectual e sociedade, o elogio ao ensaio aparece como saída para recuperar a função mediadora da crítica literária. Mediação que, inclusive, não prescinde da polêmica que, nos parece, o próprio texto de Sarlo performa. Dentro e contra a universidade, podemos ver o gesto de Sarlo

como uma conversão: a saída do espaço universitário em direção ao lugar de intelectual pública que ela já havia ocupado, seja em *Los Libros* ou em *Punto de Vista* e continuaria a ocupar até o fim da vida⁷. Nessa transformação, a ineficácia do discurso universitário seria transposta pela comunicabilidade e o caráter mediador do ensaio. A fetichização da linguagem teórica seria remediada pela capacidade do ensaístico de convocar leitores mais além do circuito limitado do mundo universitário.

Se o elogio da forma ensaio é parte importante do argumento desse texto de 1984, sua definição não é explorada a fundo. Antes, temos indicações laterais que remetam à comunicabilidade do gênero e à interpelação que ele lança aos leitores, exigindo “uma disposição paciente, a disposição de suportar um discurso que remete suas conclusões sempre adiante, e que raciocina de maneira prolixa e exaustiva” (Sarlo, 2015b, p. 55. Tradução nossa).

Em texto bastante posterior, de 2001 e, portanto, mais próximo das intervenções de Santiago mencionadas anteriormente nesse artigo, Sarlo retoma o tema do ensaio, dessa vez com uma intervenção menos polemizante e mais cartográfica, tentando mapear os modos e estratégias do gênero. Em vez de anunciar uma crise do ensaísmo, Sarlo prefere se alinhar com as definições incertas do ensaio que já havíamos notado em Giordano e em Olmos. Assim, “*Del otro lado del horizonte*” prioriza o caráter processual e de movimento do ensaio (Sarlo, 2015a, p.133), sua incompletude e capacidade de desafiar o fechamento (Sarlo, 2015a, p. 134) e seu desvario ao mudar de direção e improvisar “em um sentido musical, trabalhando sobre um tema até distanciar-se por completo, dar a impressão de que o perdeu, encontrar nesse tema as notas de outro em que não se havia pensado”

7 O subtítulo do recente livro autobiográfico de Sarlo (2025) publicado após o seu falecimento, *No entender*. Memórias de uma intelectual, aponta justamente para esse predicado que parece confirmar uma certa forma de aparição pública.

(Sarlo, 2015a, p. 135. Tradução nossa).

O caráter contraditório do ensaio se destaca, deixando de lado sua função comunicativa ou a possibilidade de seu uso político para romper o isolamento do discurso especializado da Universidade. “[A] lei do ensaio é não se submeter a programa” (Sarlo, 2015a, p. 151. Tradução nossa.), escreve ela, como se retratasse sua perspectiva pragmática anterior, que escandalizava Giordano. Lembramos que o crítico se distanciava da perspectiva de Sarlo na década de 1980, apontando ali a submissão da forma ensaística a uma lógica da eficácia política e à busca pelo lugar mediador do intelectual (Giordano, 2005, p. 253) Evidentemente, de uma à outra intervenção, o que se modifica é a conjuntura: dos anos imediatos da pós-ditadura até o estrago já feito pelo neoliberalismo menemista. A transformação da abordagem do gênero por Sarlo pode ser lida, como argumentei anteriormente (Miranda, 2024, p. 59), a partir da transformação nas condições da política e do fracasso de certas apostas políticas feitas na política Argentina. Prefiro, contudo, ler o texto mais recente a partir de uma permanência da validade dos argumentos do texto inicial, de 1984. Entendo que Sarlo não revisita a função do ensaio porque ainda segue subscrevendo a uma esperança na forma ensaística como alternativa ao isolamento da crítica.

Entretanto, mais do que a aparente passagem de um lado a outro dos grupos em disputa pelos sentidos do ensaio, interessa aqui anotar o olhar construído pela crítica, voltado aos procedimentos formais do ensaio e o uso de certos recursos retóricos: metáfora, eclipse, paradoxo, exemplo, casos, aforismos e condensações; e no seu parentesco com outros gêneros como a biografia e a profecia.

Por mais que, nessa intervenção, Sarlo argumentasse pela impossibilidade da paráfrase do ensaio e da irreducibilidade de sua escritura a um resumo de ideias (Sarlo, 2015a, p. 136),

busco identificar alguns movimentos que sugerem uma política que une posições bastante heterogêneas. Afinal, a abertura do texto recuperava uma imagem revolucionária mencionada por Heinrich von Kleist: a resposta de Mirabeau à ordem de dissolução dos Estados Gerais, que disse não deixar seu posto a não ser por força de baionetas (Sarlo, 2015a, p. 135). Se ao longo do percurso, o ensaio ganha características desviantes e improvisadas, ele também é pensado a partir de um “caráter conclusivo” (Sarlo, 2015a, p. 136). O texto aponta, portanto, para uma política do ensaio que oscilaria entre a experimentação da escritura e o desejo conclusivo.

A intervenção do gênero na discussão intelectual seria visível na categoria da polêmica, elencada por Sarlo como um gênero dialógico que funciona pela pressuposição de uma resposta ao escrito (Sarlo, 2015a, p. 137). A escritura, fundamento do gênero na definição de “Del outro lado del horizonte”, seria palco para um quê “propagandístico”, ligado à defesa ou ataque a uma posição (Sarlo, 2015a, p. 137). Assim, o ensaístico dialoga, talvez, com a concepção de Chantal Mouffe do político como espaço do antagonismo (2015), contraposto à concepção liberal de um campo dominado pela racionalidade ou moralidade. De todo modo, a intervenção de Sarlo no século XXI concebe o ensaio como um oxímoro, onde convivem operações opostas e onde se encontram diversos dispositivos do discurso. Nessa particular visão, a política do ensaio é tanto uma da heterogeneidade, como a assunção de uma função combativa no cenário intelectual.

Ainda que opostos no que tange a confiança no ensaio, — Santiago denuncia sua erudição ineficaz, repleta de notas de rodapé, enquanto Sarlo o vê como forma legível — os dois professores incluem a discussão da forma ensaística em uma reflexão sobre as relações entre crítica, imprensa e universidade. Em ambos, podemos dizer, a preocupação é sobre o lugar do teórico da literatura numa sociedade pós-di-

tatorial⁸. Nos dois casos, a aposta parece ser na construção, na produção de um processo somatório que pode contribuir tanto para a saída do isolamento universitário, causado pelos regimes ditatoriais, quanto para a recolocação de um lugar de mediação para os estudos literários.

Política do ensaio e da Teoria: composição, instituição

No trabalho de ambos os intelectuais, podemos vislumbrar apontamentos em direção a uma política de tipo construtiva que encontra ecos em discussões contemporâneas. Inicialmente, podemos situar as intervenções de Sarlo e Santiago como projetos composicionistas, como pensou Bruno Latour anos depois, em 2010. O diálogo entre a universidade e uma política da composição já foi apontado por Vinícius Ximenes, constituindo uma passagem do vanguardismo a uma situação nas quais sobrevivem “ao menos algumas moléculas da energia das vanguardas” (Ximenes, 2023, p. 302). Por mais que a pergunta pelos limites da natureza e pela questão do antropoceno estejam longe do escopo desse trabalho e da discussão das pós-ditaduras, questões importantes nos trabalhos teóricos de Latour, podemos selecionar alguns elementos na tentativa de manifesto composicionista do filósofo francês que indicam uma política que parece convergir com as posições

8 Ainda que Sarlo possa ser colocada no papel de crítica literária a partir de sua trajetória no campo literário argentino desde seu trabalho no Centro Editor de América Latina até sua atuação à frente de *Punto de Vista*, revista que circulou entre 1978 e 2008, podemos imaginá-la também como teórica da literatura, sobretudo se nos voltamos para a sua atuação na Universidad de Buenos Aires no período imediatamente posterior à ditadura (Sarlo, 2022) e na sua continuada intervenção em debates teóricos do presente em publicações como *Tiempo pasado* (Sarlo, 2012). Em um ou outro caso, percebemos a disposição da professora para adentrar o debate em torno de conceitos e operações do campo da teoria literária, como a presença de construções a partir dos conceitos de valor e originalidade em suas aulas (Sarlo, 2022, p. 70) ou o tom polemizante em relação ao giro subjetivo e as expressões teóricas que focalizam o sujeito.

acerca do gênero ensaístico comentadas neste artigo.

A dimensão que mais nos interessa é a ênfase de Latour no caráter produtivo de uma política por vir. Abordagem essa que admite não uma cisão entre falso e verdadeiro, mas entre boas ou más construções [“well or badly constructed”] (Latour, 2010, p. 474. Tradução nossa) políticas. No seu argumento, a composição era uma resposta a um esgotamento das operações de desvelamento hegemônicas nas humanidades, e à pressuposição de uma verdade transcendente que só pode ser acessada através do gesto crítico. A política da crítica, entendida como revelação, seria então um procedimento que impede qualquer tipo de construção de alternativas:

Com um martelo (ou uma marreta) na mão, você pode fazer muitas coisas: derrubar paredes, destruir ídolos, ridicularizar preconceitos — mas não pode consertar, cuidar, montar, remontar, costurar. É tão impossível compor com a parafernália da crítica quanto cozinhar com uma gangorra [seesaw]. (Latour, 2010, p. 475. Tradução nossa)

As metáforas utilizadas dão conta de uma incompatibilidade de ferramentas que, se Latour quer fazer aplicar à crise climática, no caso de Silviano e Sarlo se relaciona com o desejo de uma democratização da sociedade e do saber acerca do literário. O esforço construtivo era, afinal, aquele que Silviano elencava como novidade na conjuntura pós-ditatorial brasileira.

Na política latouriana, a ênfase construtivista não significa, todavia, uma indefinição infinita como era possível verificar no pensamento de Giordano e Olmos: “Para um composicionista, nada está além da disputa. E, no entanto, um desfecho precisa ser alcançado. Mas esse desfecho só é atingido pelo lento processo de composição e concessão, não pela revelação de um mundo além” (Latour, 2010, p. 478. Tradução nossa). Essa lenta temporalidade da composição parece rimar com a paciência que o ensaio exige

do leitor, segundo Sarlo (2015b). A tônica desviante do ensaístico e seu uso de elipses e saltos produz uma leitura cuja trajetória é inseparável do que se argumenta, como parece ser a política composicionista.

As sugestões de Latour, cujo objetivo é o de uma construção do comum, encontram eco nas mais recentes intervenções de Roberto Esposito, filósofo pós-foucaultiano cujo pensamento se baseia em uma ampla crítica aos modos existentes da soberania. Em *Instituição*, publicado em italiano em 2021 e traduzido ao português em 2023, a filosofia de cunho negativo que o acompanhava, buscando mostrar limites e problemas na genealogia da comunidade (Esposito, 2003), se abre para uma atenção para a instituição, entendida não apenas como aparato burocrático de reprodução/opressão, mas como instância inescapável cuja função é positiva: “Ainda antes que ao seu uso funcional, as instituições respondem à necessidade dos homens de projetar alguma coisa de si mesmos para além da própria vida — da própria morte —, prolongando, por assim dizer, o primeiro nascimento no segundo” (Esposito, 2023, p. 28).

Contrário às interpretações coercitivas das instituições e da alternativa da potência destituente de Giorgio Agamben (2017), Esposito repensa a política como mediação entre instituído e instituinte, uma concepção processual que se relaciona tanto com intervenções mais recentes de Pierre Dardot e Christian Laval (2017) acerca do Comum como alternativa à revolução no século XXI, quanto com a “instituição imaginária da sociedade” de Cornelius Castoriadis (1982). Para Esposito (2023, p. 75), as instituições prolongam e mantêm vivas as ideias no tempo conjugando sujeito e objeto. Ou seja, a práxis instituinte é pensada por fora do paradigma fundacional (presente na ideia de poder constituinte), optando-se, ao invés, pela focalização de uma potência vital sempre presente na formação institucional.

Ao imaginar a literatura como instituição, a visão de Esposito permite sair do elogio da pura negatividade que aparece em Giordano ou Olmos: a escritura como desvio, o ensaio como indagação que resiste a qualquer cristalização. Com Esposito, percebemos uma integração entre movimento e fixação de sentido que supera as teses que supunham uma amarra total das estruturas, seja a linguagem, o social ou as instituições. Assim, o caráter fluido e múltiplo do ensaio, com seu manejo de matérias heterogêneas, seu discurso subjetivo e sua improvisação, não se opõem a uma escrita rígida e cristalizada, mas funcionam como mecanismos que tensionam o instituído em direção a uma flexibilização das normas.

A positividade das perspectivas de Esposito e Latour parece ser antecipada pela aposta no ensaio feita por Sarlo e Santiago no contexto pós-ditatorial na Argentina e no Brasil. Em ambos, o papel do intelectual é menos de um herói vanguardista do que o de um mediador entre mundos, sejam eles os mundos do escritor e do público (Sarlo) ou do mundo letrado e da cultura popular (Santiago). Interessante, notar, portanto, que ao fim de seu escrito sobre a democratização no Brasil, Santiago caracterizava o curto período entre 1979 e 1981 como palco para um embate entre “desmemoriados” e “enlutados”. Esses grupos, em disputa no cenário da cultura, se diferiam pelos modos distintos com que se relacionavam com o passado recente, delimitado pela cultura contestatária das esquerdas armadas. Sobre os desmemoriados, Silviano colocava:

Ao questionarem o intelectual pelo viés da sua formação pelas esquerdas dos anos 1950, induziram-no à autocrítica e tornaram possível a transição da postura carismática e heróica dos salvadores da pátria para o trabalho silencioso e dedicado de mediador junto às classes populares (Santiago, 2004b, p. 149).

É possível identificar aqui um elogio do efeito da atuação desses sujeitos no campo cul-

tural e intelectual brasileiro. Agindo sobre o coletivo, esses sujeitos desmemoriados forçam uma transição e uma conversão política e subjetiva a um só tempo. Gesto parecido pode ser lido na gradação da perspectiva de Sarlo acerca do ensaio nos dois textos comentados anteriormente. Se, em 1984, ela buscava reconectar o intelectual com o debate público a partir da sedutora forma do ensaio, em 2001, sua postura dá espaço a uma flutuação da forma que parece não crer mais no intelectual como espécie de dirigente do campo cultural.

Entendo que a postura de ambos os críticos pode ser lida como uma conversão de uma teoria vanguardista do literário a uma posição menos pretensiosa. Como Vinícius Ximenes já antecipava em relação ao discurso latino-americano — de Silviano Santiago e Josefina Ludmer, mas também de Sarlo: “Se nos anos 1960 ele apontava para a revolução, nos pós-ditaduras ele aponta para uma restituição (sempre pendente) que solicita [...] uma posição ética no relacionamento com as instituições e com os textos.” (Ximenes, 2023, p. 305). Para falar com o teórico político Rodrigo Nunes, o momento pós-ditatorial seria o de uma saída do vanguardismo, entendido como pretensão de ocupação de um lugar fora da situação a qual se pretende direcionar, a uma “função-vanguarda” (Nunes, 2014, p. 175), agora disseminada e móvel, podendo ser exercida momentaneamente por qualquer ator inserido em uma ecologia política. No campo cultural e intelectual, essa mudança de posição significa imaginar outras relações com os objetos de estudo, ampliando o alcance das ferramentas metodológicas em direção à cultura popular (Santiago, 2004b) sem, no entanto, subscrever a um relato épico ligado ao vocábulo “revolução”. Sobretudo, significa buscar outros modos de pensar e intervir publicamente, privilegiando as estratégias dialógicas da polêmica e a experiência da escritura como processo mais do que produto cristalizado (Sarlo, 2015b).

Ferramenta dessa política da mediação,

o ensaio é imaginado como forma capaz de resolver os impasses políticos e teóricos que apareciam nas décadas imediatamente posteriores às ditaduras militares, mas cuja validade parece ainda sobreviver. Se o modelo composicionista se baseia em uma ineficácia da crítica como desvelamento e o pensamento de Esposito se afasta do messianismo imediatista da crença destituente de uma “esquerda filosófica” (Esposito, 2023, p. 37), Sarlo e Santiago apontavam, em momento débil dos estudos literários, para alternativas mais além do trabalho do negativo. Retomar esse debate permite não só visualizar a insistente hegemonia dos gestos destrutivos nos estudos literários, mas também repensar a validade de exercícios construtivos, cuja mera positividade tampouco parece servir a uma verdadeira eficácia política (basta lembrar que é o abandono das perspectivas punitivas em favor da “formação cultural do Brasil”, elogiado por Santiago, que nos trouxe até a conjuntura de ameaças autoritárias e ressurreição de um bloco alinhado à biopolítica ditatorial).

Assim, o debate pós-ditatorial em torno do ensaio, em Sarlo ou em Santiago, parece colocar em disputa as ferramentas de intervenção e os modos de atuação das subjetividades teóricas em momento de reconstrução de novas institucionalidades. A aparição da mediação como objetivo e da composição como estratégia nessas intervenções críticas apontam para disposições de estudo preocupadas com a política dos estudos literários. Na conjuntura atual, a oposição entre posições parece novamente tomar o centro dos debates em torno da literatura. Nesse embate podemos colocar um grupo interessado na ampliação da presença de vozes historicamente subalternizadas em contraponto aos defensores da autonomia do sistema literário, marcado por soluções e procedimentos formais. A tarefa da composição e da construção de outras institucionalidades parece se colocar novamente, e o recurso ao ensaio poderia sugerir uma política capaz de descansar as armas da negatividade em

favor de uma disposição construtiva.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O Uso dos Corpos. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.
- CASTORIADIS, Cornelius. A Instituição Imaginária da Sociedade. Trad. Guy Reynaud. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982 [1975].
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Comum: Ensaio sobre a revolução no século XXI. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DIEGO, José Luis. ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986). 2ª ed. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen, 2003.
- ESPOSITO, Roberto. Bios: biopolítica e filosofia. Trad. Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- ESPOSITO, Roberto. Communitas: Origen y destino de la comunidad. Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- _____. Instituição. Trad. Davi Pessoa. São Paulo: Autêntica Editora, 2023.
- GIORDANO, Alberto. Modos del ensayo: de Borges a Piglia. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005. p. 249-260.
- GRAMUGLIO, María Teresa, Estética y política. Punto de Vista, ano IX, n. 26, Buenos Aires. Abril, 1986, pp. 2-3.
- GONZÁLEZ, Horacio. Elogio del ensayo. In: Giordano, Alberto. Modos del ensayo: de Borges a Piglia. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005. p. 85-90.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Bandeiras da imaginação antropológica. O Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 ago. 1981.
- JAKOBSON, Román. Linguística e poética. In: _____. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1974.
- LATOUR, Bruno. An attempt at a compositionist manifesto. New Literary History, n. 41, 2010, pp. 471-490.
- MIRANDA, Gabriel Fernandes de. O partido da incerteza e as células combatentes: tons e políticas do ensaio na crítica latino-americana. Caracol, São Paulo, n. 27, p. 28-64, 2024. DOI: [10.11606/issn.2317-9651.i27p28-64](https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i27p28-64). Disponível em: <https://revistas.usp.br/caracol/article/view/214337>. Acesso em: 24 ago. 2026.
- MOUFFE, Chantal. Sobre o político. Tradução Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- NUNES, Rodrigo. Notes towards a rethinking of the militant. In: BRINCAT, Shannon (ed.), Communism in the 21st century. Vol. 3: the future of communism. Social movements, economic crises, and the re-imagination of communism. Santa Barbara, California: Praeger, 2014. p. 163-187.
- SANTIAGO, Silviano. A crítica no jornal. In: _____. O cosmopolitismo do pobre. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004a, p. 156-166.
- _____. A democratização no Brasil – 1979-1981: cultura versus arte. In: _____. O cosmopolitismo do pobre. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004b, p. 134-155.
- SARLO, Beatriz. Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- SARLO, Beatriz. “Del otro lado del horizonte”. In: Giordano, Alberto (ed.). El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015a, p. 133-153.
- _____. “La crítica: entre la literatura y el público”. In: Giordano, Alberto (ed.). El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los

80. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015b, p. 43-58.

_____. No entender. Memórias de uma intelectual. Siglo XXI Ediciones Argentina, 2025.

OLMOS, Ana Cecilia. Escritas descentradas. O ensaio dos escritores na América Latina (1970-2010). Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.

XIMENES, Vinícius. Ler na extração, ler a extração. Estudos com Josefina Ludmer (Argentina-Brasil, 1966-2016) [ou: Pedagogias de leitura, poesia e impasses na América Latina]. 2023. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

Submissão: julho de 2026

Aceite: agosto de 2026

ÁNGEL RAMA NA UNILA: A INTEGRAÇÃO COMO DESAFIO DO PRESENTE

Débora Cota¹

Resumo: A Universidade Federal da Integração Latino-americana é uma universidade fronteiriça que iniciou suas atividades em 2010 com o compromisso de fomentar a integração regional pelo conhecimento e a cooperação solidária. Dessa forma, faz circular ideários importantes envolvidos ao integracionismo latino-americano como o do intelectual uruguaio Ángel Rama, voltado às culturas e às letras da região. O estudo apresenta dados sobre a presença da teoria raminiiana na UNILA e analisa especificamente a institucionalização de certos aspectos teóricos vinculados ao pensamento do crítico uruguaio no curso de Letras e no mestrado em Literatura Comparada dessa instituição. A partir disso, considera que certa “pedagogia da integração”, derivada do arcabouço teórico de Ángel Rama, encontra-se institucionalizada nessa universidade.

Palavras-chave: UNILA. Ángel Rama. Teoria. “Pedagogia da integração”.

ÁNGEL RAMA AT UNILA: INTEGRATION AS A CHALLENGE OF THE PRESENT

Resumen: The Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA) is a border university that began its activities in 2010 with a commitment to fostering regional integration through knowledge and solidarity-based cooperation. In this way, it circulates important ideas related to Latin American integrationism, such as those of the Uruguayan intellectual Ángel Rama, focused on the cultures and literature of the region. This study presents data on the presence of Rama’s theory at UNILA and specifically analyzes the institutionalization of certain theoretical aspects linked to the Uruguayan critic’s thought in the Literature course and the Master’s program in Comparative Literature at this institution. Based on this, it considers that a certain “pedagogy of integration,” derived from Ángel Rama’s theoretical framework, is institutionalized at this university.

Palabras clave: UNILA. Ángel Rama. “Pedagogy of integration”.

¹ Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA); deboracota.lit@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4698757785021733>.

A proposição principal deste estudo se insere no contexto do projeto *Teorias em trânsito. A transversalidade e transhistoricidade da Teoria Literária no Brasil do pós-ditadura*, coordenado por Susana Scramim (UFSC) e que tem como objetivo realizar levantamento e análise de arquivos referentes à institucionalização da disciplina de Teoria Literária nos cursos de Letras brasileiros. Como participante do projeto me comprometi a analisar a presença da teoria na universidade da qual faço parte, a UNILA¹.

A Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA) é uma universidade fruto do REUNI, tendo iniciado suas atividades em Foz do Iguaçu, em 2010 mas, sendo idealizada desde 2007, contexto no qual se vê um fortalecimento de políticas voltadas à região latino-americana através do surgimento do Mercosul, em 1991, e da Lei 11.161 de 2005, sobre a obrigatoriedade da oferta de ensino de espanhol nas escolas públicas do país. Ela participa, portanto, do contexto pós-ditatorial e como política de um governo progressista, retoma ideais políticos integracionistas. Sendo assim, tornou-se uma universidade temática e com cursos voltados à realidade latino-americana, com a finalidade de contribuir à integração regional, como previa o Movimento de Córdoba. Nas palavras do reitor à época da Implantação, professor Héglio Trindade, seu projeto prevê, a “integração pelo conhecimento e a cooperação solidária entre os países do continente mais do que nunca em uma cultura de paz” (*Apud* IMEA, 2009, p. 62-63).

É importante considerar que para a consecução desse projeto universitário foi realizada uma consulta internacional sobre o perfil que resultou no que são hoje os três pilares fundamentais da instituição: a integração regional, o bilinguismo e a interdisciplinaridade.

1 Um primeiro levantamento de dados sobre a teoria na UNILA foi apresentado durante o Congresso Internacional da ABRALIC, em 2025, cuja participação teve o apoio da Pró-reitoria de Pós-graduação da UNILA e da Fundação Araucária.

Os três elementos não apenas alicerçam as práticas universitárias, mas também se transformam em um pensamento que se esboça sobre a contemporaneidade da região latino-americana, a partir da criação de uma nova universidade.

A missão integracionista fez com que se institucionalizasse uma série de diretrizes nos cursos criados, os definindo como lugares de estudo da região, desde suas especificidades, assim como também fez com que a própria instituição se tornasse um lugar de integração, já que se abre a estudantes e professores dos vários países latino-americanos. Assim sendo, prevê-se que tanto a história, como epistemologias e estudos pré-existentes em torno do ideal integracionista acabem sendo, de alguma forma, colocados em movimento nos cursos. Nesse sentido, no âmbito das Letras e até em áreas correlatas, é notável, como será analisado nesse estudo, a importante presença do ideário crítico de Ángel Rama, um dos mais importantes articuladores e entusiastas da integração desde a área das letras latino-americanas.

Em um primeiro levantamento, com base nos Projetos Pedagógicos dos cursos de graduação, foi possível observar que além do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, outros cursos consideram em sua bibliografia a produção teórica-crítica do autor. A obra *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*, de 2008, que recolhe postumamente textos de Ángel Rama, é encontrada no curso de Cinema e Audiovisual, mais especificamente na bibliografia da disciplina optativa intitulada Literatura Latino-americana, que também cita em sua ementa a noção ramianiana de “comarcas culturais”. Já o curso de Ciências Políticas e Sociologia, mais especificamente a disciplina intitulada Pensamento político e social latino-americano, apresenta em sua bibliografia complementar a já clássica obra *La ciudad letrada*. E a obra *Transculturación narrativa en América Latina* encontra-se na bibliografia

das disciplinas Genealogia das mentalidades, Epistemes da literatura e Oralidades latino-americanas, do curso de Mediação cultural, demonstrando, desse modo, a importância primordial do pensamento raminiiano em sua proposta pedagógica.

Mas, não são apenas nas bibliografias manejadas pelos cursos que se inscrevem o conjunto de suas propostas relacionadas à abordagem da cultura latino-americana. Algumas disciplinas que possuem um enfoque literário e cultural do curso de Mediação Cultural são intituladas de “Comarca Cultural”, variando conforme a região a ser estudada: andina, platina, amazônica e caribenha, e correspondendo ao reordenamento espacial e cultural do continente proposto pelo crítico. Por outro lado, o Ciclo Comum de Estudos, um importante eixo transversal dos currículos de todos os cursos da Universidade, já se encontra, de certa forma, previsto em seu *Programa de Estudios Latinoamericanos* (Rama, 1980) elaborado para a Universidade de Caracas, em 1980, que indica um ciclo básico formativo voltado a aspectos linguísticos e culturais da região. A UNILA fornece nos três primeiros semestres de todos os seus cursos as disciplinas de Português/Espanhol adicional, Introdução ao pensamento científico, Ética e ciência e Fundamentos da América Latina. Em consulta a uma das professoras envolvidas na proposição do Ciclo Comum na UNILA, a professora Tereza Spyer, foi confirmado o manejo dessa proposta pedagógica de Rama à Universidade de Caracas, entre outras, durante as discussões em torno da elaboração do Projeto Pedagógico do Ciclo. Mas, não se encontram citados os trabalhos do crítico uruguaio na bibliografia do Projeto. No âmbito da pós-graduação na UNILA, o Programa de Pós-Graduação em Estudos Latino-americanos, por sua base interdisciplinar, também remete ao modelo apresentado à Universidade de Caracas. Já as disciplinas de literatura do curso de Letras partem de temas culturais e sociais que

orientam a tomada em conjunto da produção literária buscando um perfil comparatista e integracionista tal qual postulou Ángel Rama em suas propostas teóricas. Finalmente, o Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, além de reafirmar o comparatismo na abordagem das literaturas latino-americanas, como já previam as discussões críticas e historiográficas nos anos de 1970, nas quais Rama teve uma imponente participação, possui uma linha de pesquisa específica dedicada aos aspectos transculturais da literatura da região.

Em síntese, é inegável que os estudos de Ángel Rama tenham uma importante presença na instituição, especialmente, no que tange a reordenação espacial da região pensada por ele desde aspectos geográficos e culturais, a abordagem em conjunto de aspectos culturais da região (na qual se inclui o Brasil) e a perspectiva horizontal e de crítica ao eurocentrismo presentes em suas análises dos contatos e trânsitos culturais. É válido lembrar que, como afirma Nelson Osório Tejeda (2013, p. 13), antes dos anos de 1960 não se falava em “literatura latino-americana” e sim “hispano-americana”, assim denominada devido à grande aproximação à literatura espanhola ou em língua espanhola, ou seja, não incluía o português e/ou qualquer outra língua da região. Rama, junto a outros importantes críticos de sua época, será um importante propagador da denominação “literatura latino-americana”. E, como lembram Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos (2001, p. 19), possui uma prática de supressão do tratado de Tordesilhas.

Diante desse levantamento, propõe-se aqui a existência de uma “pedagogia da integração”, derivada em parte do arcabouço teórico de Ángel Rama, institucionalizada na UNILA. Tal pedagogia se manifesta tanto na organização de disciplinas — como no uso da noção de comarca cultural — quanto na seleção de bibliografias e/ou na presença de categorias como a de “transculturização”, que remete ao

pensamento raminiiano, além de se manifestar na própria estrutura universitária, que valoriza um Ciclo Comum de Estudos voltado a aspectos históricos, políticos, linguístico e culturais da América Latina.

Os dados revelam, assim, um aspecto ainda pouco explorado da obra de Rama: sua dimensão pedagógica. Seus escritos não apenas fundamentam certo pensamento integracionista, mas também oferecem modelos de organização do ensino que contribuem para a concretização de uma universidade para a integração. Nesse sentido, destaca-se também seu texto “Dez teses sobre a integração cultural da América Latina no nível universitário” (2023), no qual reflete diretamente sobre o papel da universidade nesse processo. Não menos relevante é o interesse do crítico, conforme Maria Inés de Torres (2006), pelas ideias de José Pedro Varela (1845-1879), importante intelectual da reforma educacional uruguaia, que defendeu o ensino laico, gratuito e obrigatório.

Vale destacar que certa dimensão pedagógica dos trabalhos do crítico foi apontada por Raul Antelo em “Rama y la modernidade secuestrada” (2003). O estudo, centrado no modo de leitura da crítica raminiiana, parte de uma resenha de um filme de Glauber Rocha elaborada pelo crítico uruguaio, e aproxima essa leitura do “modernismo pedagógico”, relacionado, de acordo com Antelo, a uma crítica dialética e comprometida.

Nesse quadro, argumenta-se que essa “pedagogia da integração”, notável nas proposições programáticas e teóricas de Ángel Rama e orientadas mais pelos contatos do que pelas distinções nacionais, é providencial na articulação pedagógica universitária da UNILA que se orienta pela prática integracionista, ou seja, que conjuga pedagogia e integracionismo. O que leva a concluir que, ao mesmo tempo, que contribui para evidenciar a dimensão pedagógica dos trabalhos do crítico uruguaio, se

vale do ideário crítico e teórico de Rama para concretizar e legitimar sua missão pedagógica.

Entretanto, em função do diferente contexto histórico, das muitas discussões e giros epistemológicos em torno das Letras na América Latina, da presença das várias tendências contemporâneas voltadas aos estudos culturais ou aos estudos decoloniais ou, devido ao contexto político contemporâneo, marcado por disputas geopolíticas e desafios à soberania regional, que fazem com que o integracionismo raminiiano pautado no anti-imperialismo estadunidense dos anos de 1970, volte a fazer sentido, cabe questionar como se institucionaliza o integracionismo e, nesse sentido, aspectos do pensamento integracionista do ideário raminiiano, no âmbito de cursos como o Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada (PPGLC) e/ou o curso de Letras Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras (LEPLE) da UNILA, cursos diretamente vinculados à área de Letras, na instituição, e nos quais encontram-se também disciplinas especificamente voltadas à teoria literária.

Criado em 2016, o PPGLC estrutura-se em torno da área de concentração “Poéticas e narrativas latino-americanas”, com linhas de pesquisa voltadas à memória, diáspora, história e relações transculturais e interartes. Sua proposta evidencia um compromisso com a diversidade cultural, com as relações entre o próprio e o alheio e com a atenção aos sujeitos historicamente marginalizados, como explicita o Projeto Pedagógico (2016) do curso. Já o curso de Letras propõe se vincular “aos modernos e dinâmicos processos de promoção e difusão global das línguas portuguesa e espanhola.” (UNILA, 2014, p. 6) Como objetivo primordial, busca proporcionar “formação de professores(as) de espanhol e de português como línguas estrangeiras/adicionais, bem como professores(as) de poéticas latino-americanas, com competência para práticas interculturais”

(UNILA, 2014, p.11), procurando se conectar às demandas sociais contemporâneas que destacam a diversidade cultural e o plurilinguismo como desafios à convivência entre culturas, como as culturas latino-americanas de nosso tempo.

Esses dois cursos, é importante considerar, foram criados posteriormente à implantação da UNILA. A proposta do PPGLC surgiu de um grupo do interior da instituição constituído por docentes oriundos de diversas universidades brasileiras, mas com formações diversificadas em instituições como UNIOESTE, USP, UFSC, UFRJ, Sorbonne e Universidade de Roma. Há, nesse sentido, uma marca evidente da literatura comparada francesa e italiana na bibliografia da proposta do PPGLC enviada à CAPES, que contém nomes como Pierre Brunel, Nicola Gardini, Armando Gnisci e Daniel Pageaux. Dos latino-americanos além de Ángel Rama, constam na lista bibliográfica: Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar, Doris Sommer, Jorge Schwarz, Tania Franco Carvalhal e os analistas da proposta: Eduardo Coutinho e Benjamin Abdala Junior, expoentes do comparatismo brasileiro, esse último, com a experiência recente de representante de área da Capes, à época. A princípio, o perfil comparatista do Programa parece apontar para a conjunção das tradições teóricas do comparatismo europeu e latino-americanos estabelecida no interior de instituições como USP e UFRJ. Mas, outro caminho importante na consideração das perspectivas teóricas e pedagógicas no interior do PPGLC é considerar a passagem de nomes importantes do comparatismo como Eduardo Coutinho, Raul Antelo e Florencia Garramuño, tema que receberá mais atenção nos próximos passos desta pesquisa.

Nos dois cursos há uma preocupação da leitura em conjunto das “literaturas” da região, privilegiando a abordagem de temas político-sociais e culturais que atravessam os países desse território ou os colocam em diálogo com o exterior. Essa perspectiva proporciona

uma formação voltada à intervenção nos âmbitos educacional e cultural, bem como para a prática de pensar os contatos, contágios e interlocuções que atravessam e constituem a região. No ideário ramíniano o conceito de “transculturização” é o que se configura como proposta de leitura das dinâmicas de contato. Ele aparece no título de uma das linhas de pesquisa do PPGLC, mas já transfigurado, uma vez que serve de sinônimo do comparatismo voltado aos contatos culturais ou às relações entre as artes. Depois de já ter sido amplamente discutido, de ter sido criticado por sua possível dinâmica harmonizadora, o conceito mantém-se valorizado, como também destaca Liliana Weinberg (2009), como fenômeno de “zona de contato”. Assim, ele também aparece junto aos estudos de translinguismo, como demonstra o livro *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*, bibliografia manejada em pesquisas no interior do PPGLC. Ou seja, são usos que resgatam a potencialidade da partícula “trans” que compõe o conceito, e que permite pensar os contatos pela transdisciplinaridade, conforme Josefina Ludmer (2020, p. 321). Mas também, pela transversalidade, pelos atravessamentos, pelas efetivas trocas e usos do que emana das complexas e muitas vezes assimétricas relações culturais, evitando simplificações ou apenas subordinações. Inclusive, tornando-se, muitas vezes, um pressuposto da crítica comparatista.

Ainda sobre a transculturização, Liliana Weinberg (2009, p. 277) destaca também o deslocamento do conceito aos estudos culturais e sua anexação às discussões em torno da decolonialidade, duas importantes linhas teóricas que recebem atenção no interior da instituição e das pesquisas no âmbito do PPGLC. Tendências que também se coadunam com a centralidade da interculturalidade, amplamente difundida na UNILA — um dos lemas da atual reitoria da UNILA é: “Integração, ciência e interculturalidade em uma única universidade” — e incorporada, especialmente,

ao eixo de ensino de línguas do curso de Letras, que a toma como uma orientação formativa para a diversidade, em diálogo com legislações e documentos que orientam as licenciaturas no país.

As disciplinas de literatura do curso de Letras Português e Espanhol como Línguas Estrangeiras, por sua vez, são chamadas de Poéticas Latino-americanas e orientadas por temáticas como globalização, identidade, colonialidade, modernidade, memória e ecologia que remetem a debates desde perspectivas teóricas diversas. Em outras palavras, são disciplinas que desde essas temáticas, colocam em movimento produções de diferentes partes da América Latina, podendo atingir momentos históricos variados, distintas estéticas e abordagens teóricas.

Além das sete disciplinas de Poéticas latino-americanas, o curso conta com uma disciplina de Laboratório de literatura e ensino e uma de Teorias da literatura. Enquanto única disciplina de teoria da literatura no curso de graduação em Letras, o componente curricular abarca discussões e introdução a noções importantes da área como a própria ideia de literatura e constituição dos gêneros literários; historicização e discussão da noção de literatura latino-americana e suas dinâmicas de inclusão e exclusão, e principais expoentes do pensamento crítico-teórico latino-americano (que contempla a rede que se estabelece entre vários intelectuais latino-americanos, como Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar e Ángel Rama, em torno da integração das letras); além da prática de análise de textos literários com introdução às questões contemporâneas de gênero e etnia.

Se na graduação a teoria tem um espaço reduzido em função da amplitude do conteúdo a ser trabalhado pelas disciplinas de literatura, uma vez que se chamam Poéticas latino-americanas, já no PPGLC a teoria tem um lugar privilegiado ao encontrar-se em uma disciplina obrigatória intitulada Literatura comparada e

teoria literária. A disciplina realiza uma incursão pela história do comparatismo considerando sua origem, a linha francesa e a norte-americana e sua relação com os estudos pós-estruturalistas e os estudos culturais. A disciplina também dedica um módulo sobre a literatura comparada na América Latina e os debates contemporâneos, como o em torno do decolonialismo e/ou das relações étnico-raciais. Mas também procura discutir o caráter comparatista e sua prática nos projetos em desenvolvimento no PPGLC, além de teorias e conceitos, em vigência, implicados na abordagem da chamada “literatura latino-americana”, como comunidade, transculturação, literatura em campo expandido, afeto, rede, trânsito...

São, desse modo, disciplinas que desejam proporcionar uma introdução aos estudos de teoria literária e de literatura comparada disponibilizando formação básica para o ensino e a pesquisa na área literária, bem como para a abordagem da literatura latino-americana em conjunto, exercício esse último no qual se vê uma prática da “pedagogia da integração” proposta aqui em consonância com o pensamento de Ángel Rama. A institucionalização da disciplina de teoria literária nestes dois cursos, ainda que não reafirmem os conceitos propostos pelo ideário raminiiano, recolocam o problema da abordagem da literatura latino-americana enquanto desafio pedagógico para a consideração da diversidade da região. Pode-se observar esse aspecto a partir da opção pela proposta de abordagem dessas literaturas, no curso de Letras, através de temáticas e não por regiões ou estéticas específicas. Ou seja, uma vez tomada a decisão da abordagem em conjunto das literaturas da região, em função do diálogo com a missão institucional, haveria que decidir desde que critério se estabeleceriam os estudos sobre essas literaturas, buscando considerar a amplitude e a diversidade que elas representam. O que já explica a origem da opção por um mestrado em Literatura Comparada também.

Esta discussão nos remete por exemplo a um projeto fundamental, do qual Rama fez parte, e que marcou os estudos latino-americanos: o projeto de realização de uma história da literatura latino-americana, concretizado na obra em três volumes *América Latina: palavra, literatura e cultura*, organizada por Ana Pizarro. Naquele momento, momento aliás importante de institucionalização da literatura comparada na região, Antonio Candido, visto como um mestre por Rama, propunha um comparatismo contrastivo como solução para a consideração das literaturas da região na historiografia (Pizarro, 1987). A opção por temas, em sua maioria voltados a questões sociais, no curso de Letras da UNILA, não pressupõe um comparatismo contrastivo, mas, ele não deixa de ser uma prática, pelo menos implícita, nos componentes curriculares, uma vez que projeta-se uma abordagem desde um tópico comum a diferentes nacionalidades e/ou culturas. Um exemplo, neste caso, é o da disciplina que envolve questões de memória e história e que volta-se, entre outros eventos, para a produção literária relacionada à ditadura militar na América Latina que, como se sabe, possuiu práticas e consequências diversas no campo literário da região.

Por outro lado, é parte desta “pedagogia da integração” a ênfase na construção e legitimação de uma “teoria latino-americana”, na qual a transculturação raminiiana aparece como exemplo, naquele contexto. Antonio Cornejo Polar, na introdução ao clássico *Escribir en el aire* (2011) afirma que, apesar do grande projeto epistemológico dos anos de 1970 não ter se concretizado, já que não existe a desejada “teoria literária latino-americana”, por ele, se encontraram formas produtivas de prática das atividades crítica e historiográfica. Nos cursos da UNILA aqui em análise, a premissa de “autores e obras latino-americanas” para o estudo no currículo de Letras ou nas pesquisas de mestrado, é uma realidade. Ou seja, as

disciplinas que envolvem a produção literária buscam se concentrar na produção literária da América Latina ou naquelas que envolvem o continente, mas que não necessariamente pertençam originariamente à região. Todavia, não deixa de se voltar à produção de autores ou obras nacionais, brasileiras, por exemplo, mas que suscitem a interdisciplinaridade ou a relação interartes ou as relações culturais, também premissas do comparatismo. Mas, quanto às teorias e/ou epistemologias, não há uma exclusividade, ainda que haja uma preferência pela inclusão de teorias, conceitos e/ou categorias de análise que, se não produzidas a partir da América Latina, estejam mais próximas das dinâmicas políticas, sociais e culturais da região, ou a elas se adequem. Sobre a presença de aportes teóricos estrangeiros na teoria e crítica literária latino-americana dos anos de 1970, Carlos García-Bedoya afirma que Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Antonio Candido e Nelson Osorio Tejeda:

Todos ellos comparten un común horizonte latinoamericano, de patria grande, una aspiración de justicia social y, en el terreno disciplinario, una vocación por insertar los fenómenos literarios en sus contextos socioculturales, sin descuidar en modo alguno la especificidad de la producción literaria, al tiempo que trabajan por una autonomía intelectual latinoamericana, sin renunciar a una asimilación productiva de los aportes conceptuales procedentes de los diversos rincones del planeta. (García-Bedoya, 2013, p. 27)

Se há em Rama esse afã por uma valorização da região e uma busca pela produção de aportes epistemológicos desde e/ou mais próximos das particularidades do continente, não há, por outro lado, um rechaço programático de toda e qualquer teoria forânea, como é possível verificar em seus estudos.

A “pedagogia integracionista” em Rama também encontra-se envolta pelo crivo da prática social ou, como dizem as palavras de García-Bedoya na citação anterior, “una

aspiración de justicia social” (2013, p. 27). A aposta no letrado como aquele que atuaria nas mudanças sociais através da educação, por exemplo, está, de certa forma, considerada nas suas discussões em torno da “cidade letrada”. Já o *latinoamericanista* é o perfil buscado dentro do projeto do Programa de Estudios latino-americanos. Ao observar a falta de universidades na região que oferecessem formação para *latinoamericanistas* e se preocupar com a formação de especialistas com esse perfil nos EUA, afirma que: “no es admisible que nuestro equipo intelectual, el que deberá enfrentar los proyectos transformadores de la región, el que deberá implementar el mejor conocimiento de nuestros países, se eduque exclusivamente en los Estados Unidos y en Europa.” (Rama, 1980, p. 74). Ou seja, o latino-americanista não é apenas aquele que terá um amplo conhecimento da região mas, como o intelectual engajado, estará à frente de “projetos transformadores”. Como se sabe, não apenas o latino-americanista idealizado por Rama mas, sua própria prática, como a de muitos intelectuais do integracionismo dos anos de 1970, em muito se aproxima do modelo francês, sartreano, de intelectual engajado, comprometido com as lutas políticas que na América Latina estavam vinculadas aos movimentos de contestação das ditaduras militares, além de representar um grupo, como o dos intelectuais exilados, falando em nome deles, ou de se manifestar perante questões políticas como a do regime castrista, em Cuba.

Sabemos que a função intelectual hoje é uma função já modificada de várias formas, que deu lugar a, por exemplo, a noção de expertise, a alta especialização, como frisado por Mabel Moraña (2018). Mas, a marca de compromisso social é ainda uma herança envolta no discurso integracionista e desde o qual não se apartam as disciplinas da área literária na UNILA. O Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, em sua apresentação no site institucional, deixa explícito ao que visa

enquanto espaço de contribuição aos estudos da região:

[...] o PPGLC pretende abrir espaço para reflexões comparatistas sobre temáticas latino-americanas, tais como: a) exclusão social; b) problemas fronteiriços de ordem territorial, econômica, política, educacional, cultural e linguística, entre outras; c) fricções institucionais e ideológicas de grupos intelectuais que geram sentimentos de pertença identitária no continente; d) descolonização do pensamento, do saber e da estética; e) transculturação de memórias e imaginários; f) confluências e releituras de linguagens estéticas em suportes multimidiáticos; g) formas de produção estética na América Latina e Caribe; h) trajetórias de intelectuais e artistas e perfis de instituições culturais latino-americanas (revistas, museus, academias, universidades etc.); entre outros temas de forte impacto social que emergem na produção estética latino-americana. (UNILA, 2022)

Dessa forma, parte de um entendimento da literatura como intervenção aos problemas sociais, mas também, da literatura enquanto esfera de poder e, portanto, de formação e controle de cânones excludentes e práticas hierárquicas no interior da cultura. Assim, propõe perspectivas de desmistificação das práticas literárias através da desconstrução de discursos hegemônicos, problematização de fatos históricos, releituras, recuperação de “vozes excluídas”, entre outras formas de abordagem. Por outro lado, próximo ao que Terry Eagleton expõe como um traço dos estudos culturais, há uma forte tendência de problematizar questões que implicam “conformações ou manipulações por forças exteriores”, como por exemplo quando se trata da memória e/ou efeitos da colonização. Mas, é ainda mais comum no interior do programa, abordar as literaturas a partir de determinados temas sociais, ou seja, promover discussões voltadas à realidade latino-americana ou à agenda de lutas dos movimentos sociais, a partir da produção literária latino-americana. Assim, xenofobia, racismo, sexismo ou homofobia, violação de direitos humanos, (neo)colonização, violência, apagamento de memórias são pautas políticas que muitas vezes atravessam as pesquisas desenvolvidas no interior do programa e que vêm acompanhadas

de termos relativos a atuação no âmbito das lutas sociais a que estão atreladas, como os de “insurgência” e “resistência”².

Este modelo que vem se desenhando explica, de alguma forma, o menor destaque dado à teoria da literatura no curso de graduação, uma perspectiva de menor valorização das questões metaliterárias ou metateóricas em detrimento da teoria em sua forma política de atuação em temas da realidade latino-americana. Na pós-graduação, ainda que mais destacada, como foi dito anteriormente, a disciplina é, por vezes, confundida por estudantes e docentes, como lugar de suporte e fomento das teorias, que podem ser utilizadas, especificamente, nas pesquisas no interior do programa e não como uma disciplina que, além disso, promove a formação a partir de aspectos teóricos e metateóricos voltados à área, ao acompanhamento dos movimentos críticos e teóricos e dos usos da teoria e das perspectivas futuras da área.

A princípio, parece haver uma preeminência da teoria no lugar da teoria literária como horizonte dessas práticas disciplinares. Principalmente, se tomamos os temas semestrais da graduação e as propostas de cursos optativos da pós-graduação que consideram temas dos projetos de pesquisas dos professores como: memória, gênero, fronteira, violência, temas que articulam pesquisa, ensino e em alguns casos, extensão e que, por sua natureza, manejam bibliografias que atravessam vários campos disciplinares.

Mas, a bibliografia do projeto pedagógico do curso aponta para certa convivência das bibliografias literárias com teorias vinculadas a outras áreas ou interdisciplinares. Assim, em Poéticas Latino-americanas VII: Espaço, cultura e ecologia, temos tanto a obra Teorias do espaço

literário, de Luis Alberto Brandão, como o livro de Edgar Morin sobre habitat, vida e costumes. Na pós-graduação há, de modo geral, a presença de certa bibliografia do comparatismo clássico, do pós-estruturalismo e dos clássicos dos estudos culturais. Mas, há uma repetição da bibliografia do comparatismo francês e latino-americano com a presença de críticos como Henri Pageaux, Tânia Franco Carvalhal, Ana Pizarro, Ángel Rama, entre outros.

De qualquer forma, a interdisciplinaridade, assim como consta nos projetos assinados por Ángel Rama, é um importante eixo paradigmático, tanto do projeto institucional quanto dos projetos de ensino voltados à área de Letras, ao mesmo tempo, como se sabe, é um relevante tema das discussões do nosso campo. Ainda que constitua um consenso quanto a sua importância nas práticas acadêmicas, há formatos distintos de pensá-la que remontam às discussões dos enfoques teóricos de abordagem do literário, principalmente no que tange aos estudos culturais e aos estudos pós-estruturalistas.

Para terminar essas breves considerações em torno da presença do ideário raminiiano na UNILA, retomo o texto de Rama sobre a integração na universidade, mais especificamente, seu artigo publicado no livro *La difusión cultural y la extensión universitaria en el cambio social de América Latina*, em 1972, intitulado Dez teses sobre a integração cultural da América Latina no nível universitário, texto, no qual desenha um perfil do que pensa como integração:

Visto que o conceito de integração tem uma primeira acepção, que é a de “reintegração”, de recuperação de uma unidade perdida, de retorno revolucionário a uma comunidade (mancomunidad) da qual se foi desprovido, comprovamos de partida que esse sentido só cabe à zona hispano-americana, na qual a integração é algo maior que um problema: é uma nostalgia incessante, quase uma enfermidade. Por isso, as referências centrais, ainda que sejam feitas em nome da América Latina, tocam primeiramente na situação da América Hispânica, onde tudo tem uma nota mais urgente. Em uma segunda acepção, o conceito de “integração” abarca a totalidade

2 Para um panorama das pesquisas de mestrado defendidas no PPGLC nestes quase dez anos, pode-se verificar a Biblioteca Digital de Dissertações e Teses da UNILA: <https://dspace.unila.edu.br/collections/51f155b6-cad3-493b-b6ac-e3286e21c26b>

das culturas “latinas” que compõem o continente, e nesse sentido ela conflui para uma futuridade, e não para um passado, em direção à consumação de um projeto intelectual que busca aglutinar as zonas afins por razões ideológicas, políticas, econômica, mais do que estritamente culturais - no sentido restrito do termo. Desta forma, ela aponta para uma instância mais distante, para um ideal de lenta e progressiva encarnação na história. É difícil pensar a possibilidade dessa “integração” futura sem que ela passe por uma prévia modificação radical da estrutura social e por fermentos universalistas implicados por tal transformação revolucionária, colocando acima das habituais forças localistas outras forças com um sentido contrário, que gerem solidariamente uma associação dos diversos povos que são hoje tão ferozmente encapsulados nos nacionalismos. (Rama, 2023, p. 93)

O fragmento é apenas um recorte das dez teses apresentadas pelo crítico que dão a conhecer uma proposta muito completa que coloca a universidade latino-americana como elemento fundamental da modernidade e voltada ao autoconhecimento e intercâmbio de saberes da e na região. O documento também estipula como meta a orientação por uma “doutrina latino-americanista que reivindique sua cultura como história e como destino” (Rama, 2023, p. 118). Desse fragmento ressalta-se um aspecto crucial na conexão Rama-UNILA, a integração em sua constituição temporal. Conforme o texto, ela teria, por um lado, um aspecto nostálgico, vinculado à América hispânica e que remete à uma unidade perdida, à idealização de um passado com uma maior coesão comunitária, desde a qual se poderia pensar em uma “reintegração”. Por outro lado, a integração também remeteria a uma futuridade na qual estaria prevista a consideração da totalidade das culturas “latinas”, vista, como diz o próprio crítico acima, como “uma instância mais distante, para um ideal de lenta e progressiva encarnação na história”, (uma utopia?). Desse modo, fica evidente que o aspecto temporal é um eixo importante na definição de integração. Ela estaria atravessada tanto pelo passado como pelo presente e o futuro.

Assim, a UNILA e sua missão integracionista também é marcada pela retomada de um tempo outro, que a leva ser vista como

certa concretização de projetos passados como o delineado por Rama, ou seja, estaria dentro de um tempo histórico linear no qual seria, em parte, uma instância dessa “futuridade” pensada pelo crítico uruguaio mas, por outro lado, uma vez que não se trata de uma repetição, reinscreve esse ideário no presente, tornando contemporâneas formulações pretéritas. Em um de seus últimos textos, intitulado “Modernidade residual do contemporâneo”, Eneida Maria de Souza, se vale das palavras de François Noudelmann para tratar dos imprevistos temporais relativos ao encontro de gerações na contemporaneidade dizendo que:

o verdadeiro encontro pode acontecer mais tarde, de acordo com novas curvaturas do tempo. Longe de uma objetividade simultânea ou retrospectiva, o contemporâneo tem um futuro. Ele não é mais o tempo gestacional e determinado das avant-gardes, pelo contrário, está disponível a significações ulteriores imprevisíveis. Desse modo, a contemporaneidade faz saltar o tempo cronológico, uma vez que nada impede de tornar contemporâneos autores que pertencem a épocas diferentes. (Noudelmann *apud* Souza, p. 151-152)

Desse modo, podemos dizer que o legado de Ángel Rama na UNILA, em suas várias conexões com a América Latina é um legado de tradição de um pensamento da e sobre a diversidade da região, é a concretude da “encarnação na história” do pensamento conjunto sobre o continente no nosso presente, a transhistoricidade das teorias em torno do ideal integracionista e, por isso, nos serve para o agora da prática diante das problemáticas contemporâneas. Ou seja, a contemporaneidade do ideário ramiano é fruto de encontros anacrônicos que promovem reconfigurações, interferem no *continuum* da história e contribuem nos projetos e nos imaginários comunitários do por vir.

Referências

- AGUIAR, Flávio. VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs). Para além de Tordesilhas: o conceito de América Latina e a obra de Ángel Rama. IN: *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 15-31.
- ANTELO, Raul. Rama y la modernidad secuestrada. 2003. Disponível em: <https://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/raul/raul7.pdf>. Acesso em: 11 de maio de 2026.
- BARROS, Flávia Lessa de. TAVALORO, Lélia G. M. Latino-americanismo, campos de produção e difusão de conhecimento sobre a América Latina. *REALIS*, v.7, n. 01, Jan-Jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/realis/article/view/230904>. Acesso em: 13 de maio de 2026.
- CANDIDO, Antonio. Antonio Candido. In: PIZARRO, Ana (Coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México; Universidad Simón Bolívar, 1987, p. 69-73 (Comentarios à exposição de Franco Merregalli)
- CORNEJO POLAR, Antonio. Introducción; In: *Escribir en el aire*. Perú: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar (CELACP), Latinoamericana Editores, 2011, p. 05-16.
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. Introducción. In: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Perú: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar (CELACP), Latinoamericana Editores, 2013, p. 21-45.
- INSTITUTO MERCOSUL DE ESTUDOS AVANÇADOS. *A UNILA em construção: um projeto universitário para a América Latina*. Foz do Iguaçu, IMEA, 2009, p. 62-63. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/institucional/arquivos/livro-unila-em-construcao.pdf>. Acesso em: 13 de maio de 2026.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura. In: *Lo que vendrá: una antología (1963-2013)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020, p. 315-327.
- MORAÑA, Mabel. *Momentos críticos: Literatura y cultura en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.
- RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca editorial, 1989.
- RAMA, Ángel. Dez teses sobre a integração cultural na América Latina no nível universitário: In: GÓMEZ, Facundo (Org.) *América Latina: um povo em marcha*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 1980, p. 87-151.
- RAMA, Ángel. Programa de estudios latinoamericanos. *Almanaque, Cadernos de Literatura e ensino*. n. 11, 1980.
- SOUZA, Eneida Maria de. A modernidade residual do contemporâneo. In: *Narrativas impuras*. Recife: Cepe Editora, 2021, p. 146-156.
- TEJEDA, Nelson Osorio. Prólogo. In: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Perú: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar (CELACP), Latinoamericana Editores, 2013, p. 09-20.
- TORRE, Maria Inés de. El saber de la autoridad/ la autoridad del saber. José Pedro Varela: asalto a la ciudad letrada. In: MORAÑA, Mabel. (Org.) *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. 2ª Ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 271-284.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA. *Projeto Pedagógico do Curso de Letras Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras*. Foz do

Iguaçu: UNILA, 2014. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/graduacao/letras-espanhol-portugues/nde/PPCLEPLE2018.1Apensao.pdf>. Acesso em: 13 de maio de 2026.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA. *Apresentação do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada*. Foz do Iguaçu, UNILA, 2022. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/programas-pos-graduacao/literatura-comparada/sobre>. Acesso em: 13 de maio de 2026.

WEINBERG, Liliana. Transculturación. In: SZURMUK, Mónica. MCKEE, Robert Irwin. (Coord.) *Diccionario de estudios culturales latino-americanos*. México: Siglo XXI Editores : Instituto Mora, 2009, p. 277-282.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026

MODOS DE LER A DITADURA MILITAR BRASILEIRA NA LITERATURA COMPARADA DO INÍCIO DOS ANOS 2000

Julio Cesar Larroyd de Barros¹

Resumo: Este artigo parte da premissa de que eventos acadêmicos e seus anais constituem espaços de condensação dos debates de um campo disciplinar. Em 2001, ocorreu o I Colóquio Sul de Literatura Comparada na UFRGS e foi publicado o vol. 1 dos anais do evento. Analisando os anais, percebe-se a presença da Ditadura em quatro textos: *A moralidade como instrumento de censura no teatro de Nelson Rodrigues*; *Novela testimonial: o elo perdido*; O narrador-escritor nas obras *Em busca de Christa T.* e *A hora da estrela*; e *Corpus rasurado*. Esses textos evidenciam a persistência da ditadura como problema interpretativo, associado à censura, ao testemunho, ao autoritarismo, à memória e à violência estatal. Desse modo, pode-se afirmar que a Literatura Comparada brasileira do início dos anos 2000 continuava a produzir leituras da Ditadura, evidenciando a persistência de seus efeitos culturais e intelectuais.

Palavras-chave: Ditadura Militar; Literatura Comparada; Memória; Pós-ditadura; Anais de eventos.

MODES OF READING THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP IN COMPARATIVE LITERATURE IN THE EARLY 2000S

Abstract: This article is based on the premise that academic events and their proceedings constitute spaces where the debates of a disciplinary field are condensed. In 2001, the First Southern Colloquium on Comparative Literature was held at UFRGS, and volume 1 of its proceedings was published. An analysis of the proceedings reveals the presence of the Dictatorship in four texts: *A moralidade como instrumento de censura no teatro de Nelson Rodrigues*; *Novela testimonial: o elo perdido*; O narrador-escritor nas obras *Em busca de Christa T.* e *A hora da estrela*; and *Corpus rasurado*. These texts highlight the persistence of the dictatorship as an interpretive problem associated with censorship, authoritarianism and state violence. Thus, Brazilian Comparative Literature in the early 2000s continued to produce readings of the Dictatorship, revealing the persistence of its cultural and intellectual effects.

Keywords: Military Dictatorship; Comparative Literature; Memory; Post-dictatorship; Conference Proceedings.

¹ Doutorando em Literatura Comparada (UFRGS), e-mail: jclarroyd@gmail.com Link do lattes: <http://lattes.cnpq.br/5047579363453205>

Os anais de eventos: literatura cinzenta e arquivado disciplinar

Sustento neste texto uma premissa e uma hipótese: a premissa é de que eventos acadêmicos como colóquios e congressos são espaços de divulgação e condensação de debates de um campo em determinado recorte histórico. A hipótese que defendo é que a ditadura militar persiste como problema interpretativo na Literatura Comparada e emerge sob diferentes formas residuais nos textos das comunicações do 1º Colóquio Sul de Literatura Comparada.

No contexto dos estudos da Literatura Comparada, o início dos anos 2000 foi um momento importante para a disciplina no Brasil. De 08 a 10 de outubro de 2001, ocorreu na UFRGS o I Colóquio Sul de Literatura Comparada. A relevância acadêmica do evento pode ser constatada a partir da convergência de dois indícios: o primeiro é a articulação entre órgãos, instituições e grupos acadêmicos, visto que o evento foi viabilizado através da parceria entre o PPG/Letras UFRGS, CAPES, FAPERGS e o Instituto de Letras da UFRGS. O segundo é a presença de nomes com relevância nos estudos comparatistas entre eles o crítico argentino Noé Jitrik, e nomes fundadores da disciplina da literatura comparada no Brasil como Tânia Franco Carvalhal e Eduardo Farinha Coutinho, ambos fundadores da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) o que indica a importância deste evento para a disciplina. Essa presença é um indício da consolidação do campo e o Colóquio aparece como mais uma etapa desse processo. Em seu texto de apresentação do vol. 1 dos Anais, a coordenadora do evento, Gilda Neves da Bittencourt, esclarece que o tema “Trans/Versões Comparatistas” propôs a perspectiva de abandonar hierarquias, buscando superar limites inter e transtextuais, propondo novas relações, diferentes versões, olhares e possibilidades interpretativas.

Essa mudança de paradigma conduz ao debate da institucionalização de um campo do

saber enquanto um ato político, no sentido de que define quais saberes são válidos e têm valor social, além da possibilidade de financiamento para pesquisas na literatura comparada,

A institucionalização das investigações comparatistas, iniciada ainda no século XIX, foi responsável, em grande parte, pela expansão dessas fronteiras, na medida em que a evolução dos estudos em nível acadêmico alterou, pouco a pouco, concepções inicialmente vigentes que centravam o comparatismo literário nas noções de fontes e influências e nas relações binárias.

Partindo dessa premissa, deslocar a análise do conteúdo das pesquisas para as condições institucionais de produção e circulação do conhecimento situa o colóquio dentro da institucionalização da Literatura Comparada. A realização de um evento acadêmico transcende a dimensão estética e atinge uma dimensão política. Há, imbuídos na dinâmica desses eventos, capitais simbólico e científico em constante disputa, assim como a busca por posições de prestígio e autoridade na comunidade acadêmica, como sugerem Martino e Marques (2025).

Gilda resgata a história da disciplina, apontando as mudanças no campo comparatista e constrói um panorama dos estudos comparatistas no início dos anos 2000. Alguns eventos históricos na área da Literatura Comparada são destacados por ela, entre eles a criação da ABRALIC (1986) e a criação do GT da Anpoll (1997), dando destaque para a importância da criação da pós-graduação em Literatura Comparada da UFRGS, no ano de 1991, o que, segundo Gilda, passa a colocar Porto Alegre como um centro comparatista ao lado de São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, Gilda exalta a importância dos eventos acadêmicos para a troca de saberes, para dar visibilidade às pesquisas e para a consolidação da Literatura Comparada como campo expansivo de pesquisa.

Em torno do tema principal, orbitaram temas secundários, representados nas conferências, nas mesas-redondas e nas comunicações. Todo esse material está registrado nos anais do

evento, uma edição com mais de 400 páginas em que os limites da disciplina, a sua história, o seu lugar no mundo, a noção de arquivo, de memória, entre outros, foram debatidos. Na seção de comunicações, foi possível encontrar o tema da ditadura militar articulado à literatura de ficção e de testemunho, à dramaturgia e à enunciação.

A imbricação entre ensino, pesquisa e extensão caracteriza a produção intelectual institucionalizada, constituindo uma prática contínua que tem como objetivo não apenas a produção de conhecimento, mas a sua solidificação e circulação. Os eventos acadêmicos tornam-se espaços férteis para estas práticas, sendo espaços de circulação e disseminação de temas e problemas relevantes para diversas áreas do conhecimento.

Os trabalhos apresentados em eventos acadêmicos podem ser encarados como a condensação de debates importantes de determinada área, ampliando a visibilidade das pesquisas e temas investigados no processo de produção de conhecimento, colocando em debate o presente, apontando para projeções futuras. Na maioria dos casos, os eventos publicam o conteúdo das mesas redondas, palestras e comunicações nos anais do evento.

Situados na condição de “literatura cinzenta” (Población, Noronha e Currás, 1996), estes textos ocupam posição periférica em relação às publicações mais prestigiadas como artigos em periódicos especializados e livros publicados por editoras reconhecidas. Partindo deste contexto, encaro os textos produzidos para anais de eventos acadêmicos como registro documental condensador de pesquisas e debates de um determinado campo disciplinar.

Reside aí um paradoxo: assim como a literatura é prática social que exclui/inclui certos autores no cânone e relega a produção de outros autores ao campo menor, relegando certos textos à condição de “literatura menor”

de Deleuze & Guattari (2015), textos publicados em anais, apesar de serem a síntese dos debates acadêmicos, tendem a ter menos reconhecimento acadêmico. Não se pretende com isso dizer que os anais esgotam os debates realizados em uma disciplina ou campo de saber, mas encará-los como parte importante da produção de conhecimento e como fontes profícuas para observar preocupações e impasses intelectuais de um recorte histórico.

Em consonância com essa hipótese, procura-se investigar o I Colóquio Sul de Literatura Comparada, que ocorreu de 08 a 10 de outubro de 2001, em Porto Alegre. Nesse momento, a disciplina tinha sua produção orientada para determinados debates, estava sob o *signo do presente* (Schmidt, 2010). A partir do tema principal, *transversões*, temas secundários surgiram, representados nas conferências, mesas-redondas e nas comunicações. Todo esse material está registrado nos anais do evento, uma edição com mais de 400 páginas em que debates em torno dos limites da disciplina, sua história, as noções de arquivo, de memória, entre outros, foram debatidas. Esta publicação exemplifica a capacidade de um evento e dos anais de registrarem debates produzidos e colocados em circulação no campo disciplinar da Literatura Comparada produzida no início dos anos 2000.

Na apresentação, Gilda Neves da Fontoura resgata a história da disciplina, apontando as mudanças no campo comparatista e a realidade dos estudos em 2002. Além disso, aborda a criação da ABRALIC em 1986 e a criação do GT da Anpoll em 1997 e destaca que a criação do pós em literatura comparada no PPG Letras UFRGS em 1991 transformou Porto Alegre em um centro comparatista ao lado do RJ e SP. Ao fim do texto, ressalta a importância dos eventos para trocas de saberes, para a visibilidade das pesquisas e para a consolidação da Literatura Comparada como campo de pesquisa, o que corrobora a premissa da qual parti: a importância dos eventos acadêmicos e dos textos publicados em anais para a disseminação e circulação de

saberes.

O corpus que compõe o volume 1 dos anais do Colóquio demonstra 5 grandes eixos temáticos: América Latina e circulação cultural; crítica cultural e crítica literária; identidade, nação e tradição; tradução, modernidade e interculturalidade; e pesquisa, teoria e metodologia literária.

Considerando que o Colóquio Sul de Literatura Comparada reuniu pesquisadores de diversas universidades do Brasil e registra agendas intelectuais efetivamente mobilizadas no início dos anos 2000, meu objetivo é apontar como a Literatura Comparada abordou a Ditadura Militar nesse momento.

Na seção de comunicações, foi possível encontrar quatro textos com esse tema: *A moralidade como instrumento de censura no teatro de Nelson Rodrigues*, de Ana Maria Oliveira (UFSM); *Novela testimonial: o elo perdido*, de Rildo Cosson (UFPEL); *O narrador escritor em busca de Christa T.* e *A hora da estrela*, Rosani Ketzer Umbach (UFSM) e *Corpus rasurado*, de Ivete Lara Camargo Walty (PUC Minas).

Esses textos referenciam indiretamente a Ditadura Militar, o que nos permite afirmar que os comparatistas do início dos anos 2000 não tinham a ditadura como objeto central, mas ela aparecia como horizonte interpretativo de alguns textos apresentados no simpósio, atravessando as discussões sobre censura, testemunho, autoritarismo, memória e violência estatal. No interior do problema tal como aqui formulado, foram selecionadas apenas quatro comunicações; nelas, a ditadura emerge em temporalidades (antes do seu início, durante seu curso e após seu término), objetos (teatro, prosa, corpus discursivo) e abordagens muito distintas (análise literária e análise de discurso).

Resíduos institucionais e contextuais da Ditadura Militar

O flerte entre o Estado brasileiro e o

militarismo vem de bem antes de 1964, e na década de 1940 “o ovo da serpente” da ditadura já estava sendo gestado. Ao trazer o tema da censura no Governo Vargas, *A moralidade como instrumento de censura no teatro de Nelson Rodrigues*, de Ana Oliveira, traz consigo todo um arcabouço histórico com fortes traços de autoritarismo, indícios de que o Brasil é nascedouro de figuras e regimes ditatoriais. A atuação mais intensa do militarismo no Brasil começa com a queda de D. Pedro II, sem sucessor, e a resposta dos militares foi ocupar esse espaço de poder. A atuação militar se instaura como uma das “tendências da Antiga República”, característica apresentada por Faoro (2012) em *Os donos do Poder*. Na esteira desses eventos, o militarismo vai se rearticulando de maneira subjacente ou latente, de modo que em 1930, com a chegada ao poder de Getúlio Vargas, o militarismo já está incrustado no corpo político brasileiro. Uma vez inoculado no organismo político brasileiro, o germe do autoritarismo se proliferou e acabou assumindo a forma embrionária da ditadura que chegará à fase adulta com o golpe de 1964.

Nelson Rodrigues bate de frente com esses elementos embrionários da ditadura militar que já podiam ser vistos através do autoritarismo e da censura que viu nas peças de Nelson Rodrigues uma ameaça a ser confrontada. Oliveira divide a trajetória de Nelson em dois momentos: o primeiro compreende sua primeira peça a ser montada, *A mulher sem pecado*, e *Vestido de noiva*, que foi um sucesso absoluto, ambas aceitas pela sociedade da época. O segundo momento compreende as “peças desagradáveis”, peças que enfrentaram a censura e

Nesse rol estão incluídas *Álbum de Família*, censurada por 22 anos; *Anjo Negro*, interditada por apenas alguns meses, mas que foi ao palco cheia de restrições, dentre as quais a atuação de um ator negro; e *Senhora dos Afogados*, proibida durante seis anos. Todas elas censuradas por motivos morais e não estéticos. (Oliveira, 2002, p. 290).

O texto de Oliveira opera com a ideia de moralidade como categoria explicativa da censura, diante disso; o problema apresentado pode ser formulado em uma pergunta que se divide em dois núcleos: quais os motivos da censura à representação teatral dos textos de Nelson Rodrigues e se o juízo moral é um instrumento para avaliar uma representação estética.

Antes de responder a esta pergunta, Oliveira traz uma afirmação que é pungente para o texto: desde sempre os homens criaram regras para o convívio, normas do que é ou não aceito em sociedade, especialmente sobre o aspecto da vida sexual. É característico do ser humano que ele procure maneiras de subverter a ordem social “das formas encontradas para realizar tal intento, a inversão de valores e a suspensão de regras foram as mais frequentes” (Oliveira, 2002, p. 289). Autores levantaram esse estandarte, opondo-se às normas e convenções sociais, entre eles, Nelson Rodrigues. Sua trajetória foi marcada por polêmicas, seus textos abordavam temas como assassinato, adultério, moralidade e família. Não são apenas as peças: é um conjunto de comportamentos inaceitáveis pela moral estabelecida pela sociedade da época que está sendo interditado.

A estratégia de criticar determinadas práticas artísticas que são percebidas como ameaça à ordem moral, quando na verdade se quer criticar o comportamento moral de um povo não é nova, um antecedente histórico desse dispositivo de controle foram as críticas de Santo Agostinho ao Teatro Romano. O filósofo os definia como um sem fim de práticas de lascívia, exageros e pura carnificina. Em *Cidade de Deus*, IV, 204, ao se referir ao teatro romano, resume-o a “Tal espetáculo torpe de palavras e de actos obscenos que os actores teriam vergonha de ensaiar em sua casa diante de suas mães” (Agostinho, 1991, p. 203). Posteriormente, no cap. VII, o filósofo sugere

que melhor seria se as festividades buscassem apresentar modelos morais e “instruírem suficientemente os jovens na justiça” (Agostinho, 1991, p. 209), afinal os jogos não apenas apresentam a diversão, mas proliferam modelos comportamentais que são reproduzidos. É a mesma temática, comportamento social, sendo atacada com uma estratégia similar: interdita-se a obra artística quando na verdade se quer interditar e controlar o comportamento.

Volto à pergunta inicial de Oliveira: por que as peças de Nelson foram interditadas uma vez que esses temas não eram novidades no teatro? A resposta a esta pergunta, segundo a autora, é a de que a censura a Nelson Rodrigues ocorreu não por questões estéticas, nem porque os temas que ele abordou eram estranhos à sociedade, foi porque o verniz social da época pedia, a moral social daquele momento assim queria e

A censura de *Album de família* foi um dos primeiros atos do governo do General Eurico Gaspar Dutra, sob a alegação de que preconizava o incesto e incitava o crime. Alguns intelectuais da época não aceitaram tais medidas porque viram naquilo um perigoso precedente. E, afinal, fora para isso que tinham lutado contra os instrumentos repressores do fascismo? (Oliveira, 2002, p. 290).

Neste excerto têm-se duas informações fundamentais, a primeira é que a sociedade enxergava as peças de Nelson como possíveis impulsionadoras de um comportamento desviante da norma e por isso deveriam ser interditadas. Ao tratar da questão moral, Foucault, em *A história da sexualidade 2*; o uso dos prazeres, sustenta que

Por “moral” entende-se um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc. Acontece dessas regras e valores serem bem explicitamente formulados numa doutrina coerente e num ensinamento explícito. Mas acontece também delas serem transmitidas de maneira difusa e, longe de formarem um conjunto sistemático, constituírem um jogo complexo de elementos que se compensam, se corrigem, se anulam em certos pontos, permitindo, assim, compromissos ou escapatórias. Com essas reservas pode-se chamar “código

Em formulação equivalente, moral é um determinado conjunto de normas de conduta assumido e partilhado como válido por um grupo de indivíduos em um dado espaço e tempo na história. Via de regra, os valores de um grupo dominante na sociedade são impostos aos membros da comunidade e os elementos culturais são campo fértil para a divulgação de suas ideias e a interdição de ideias contrárias, e impedir a encenação de uma peça de teatro não é apenas um modo de dizer que se rejeitam certos valores, mas também uma forma de controle social, a *interdição do discurso* apontada por Foucault. O conteúdo discursivo das peças rodriguianas é atravessado por temas pouco palatáveis à sociedade da época, afinal,

Em Nelson Rodrigues a abordagem dos instintos fez com que ele se transformasse em um iconoclasta, que buscou, obsessivamente, destruir os valores morais da classe média, especialmente a carioca. Na interpretação da sociedade e do Estado isso representava uma ameaça porque legitimava comportamentos considerados inaceitáveis e que colocariam em dúvida as estruturas sobre as quais se sustentava a ordem social. (Oliveira, 2002, p. 291).

Foi exatamente essa articulação de fatores que contribuiu para que as peças de Nelson Rodrigues fossem tão perseguidas: de um lado, um governo opressor tentando o controle da sociedade; do outro, um grupo dominante tentando impor seus valores morais, ambas as peças de Nelson Rodrigues como uma afronta aos valores e criticavam a série de peças “desagradáveis”. Como ficou evidente a partir das considerações iniciais do texto de Oliveira, a dimensão estética das peças foi desconsiderada em prol dos valores morais da sociedade da época. Nelson Rodrigues colocava no palco, à luz da exposição, moralidade e imoralidade, família e indivíduo, o público e o privado, revelando a contradição da sociedade brasileira e seus valores

morais defendidos a plenos pulmões. Este é o porquê da censura a Nelson Rodrigues.

Oliveira descreve minuciosamente a articulação entre sociedade e Estado no ataque a essas peças de Nelson; em *Anjo Negro* a questão era a presença de um ator negro em cena, contracenando com uma atriz branca, e a peça só foi ao palco após a substituição por ator branco. *Senhora dos afogados* trouxe consigo outra problemática: o elemento que faz os personagens se deteriorarem é o desejo sexual, envolvidos em na trama de um homicídio no seio de uma família tradicional, no palco, a exposição de todos, os desejos secretos e a intimidade da elite que não gostou nada de ser representada dessa maneira.

Nas três peças a questão estética foi colocada em suspenso para dar lugar à avaliação e ao julgamento moral das personagens. E esta é a segunda parte da pergunta que a comunicação pretende responder: O juízo moral pode servir como instrumento válido de avaliação de uma representação estética?

A comunicação apresenta uma leitura consistente do cenário social daquela época ao afirmar que

[...] o processo histórico brasileiro sempre foi marcado pela exclusão e pelo autoritarismo. Esses traços característicos aparecem também, de forma constante e insistente, na produção literária, de maneira criada ou reinventada artisticamente, como figuração estética, por meio de imagens sensíveis. Por isso, quando uma representação estética trabalha com temas densos, como é o caso de Nelson Rodrigues, passa a ser motivo de julgamento moral por não corresponder ao padrão estabelecido pela sociedade. (Oliveira, 2002, p. 292).

Neste trecho fica mais que evidente que o ataque não é apenas a obra de arte, mas também ao comportamento moral esperado pelas convenções sociais, atacam o teatro quando, na verdade, querem cercear e dominar o comportamento dos sujeitos, principalmente no que tange a seu comportamento sexual. A ideologia aqui não está submersa, está na superfície da censura: censura-se porque as peças

e personagens rodriguianos levam para o palco comportamentos dissidentes da norma social. Os valores sociais vigentes acabam prevalecendo e exigindo do Estado uma resposta institucional.

Porém, o conjunto da sociedade, baseado no padrão cristão de família, trabalha com a idéia de o espaço ser o meio pelo qual o ser humano se torna fraterno e acima de seus instintos naturais. Quando essas contradições se chocam, as personagens passam a ser portadoras de estigmas que ameaçam a ordem social e debatem-se inutilmente entre as normas e os desejos, ambos incompatíveis. (Oliveira, 2002, p. 292).

Nenhum destes temas era novidade, a novidade foi serem colocados em cena da maneira mais crua possível, e foi exatamente isso que fez Nelson Rodrigues: ele apresentou *a vida como ela é*. Enquanto o silenciamento das peças de Nelson, movido pelos valores morais, estava a pleno vapor, formas cênicas que ofertavam entretenimento e não se engajavam com temas políticos e sociais eram aceitas e privilegiadas pelo público.

Logo nos primeiros anos do século XX a cidade do Rio de Janeiro passava por importantes transformações sociais e culturais, o desenvolvimento urbano mudava a cara da cidade e foi nesse contexto que ocorreram as primeiras manifestações do Teatro de Revista brasileiro. Buscando inspiração na Paris da Belle Époque, o Brasil construiu uma identidade para o Teatro de Revista, repleto de coreografias, figurinos luxuosos, belas mulheres. Apesar deste forte apelo à estética, “Nosso teatro não abriu mão dos textos espirituosos nem da crítica política. Mas, de agora em diante, o espírito brasileiro seria também emoldurado pela fantasia primorosa. Carnaval com sátira política somada ao luxo tornou-se o modelo brasileiro de teatro de revista” (Veneziano, 2012, p. 442). Um trecho desse excerto merece destaque: “carnaval com sátira política”, a crítica aos comportamentos políticos, por ser camuflada pelo humor, pode ter circulado com maior facilidade, sem grandes resistências por conta do público. O mesmo não

se pode dizer das peças de Nelson Rodrigues em que nada é velado, tudo é exposto, ali, na cena. Expondo uma realidade de uma sociedade repleta de vícios e contradições.

Considerados esses elementos, pode-se inferir sucessivas tentativas de censurar tanto a figura quanto a obra de Nelson Rodrigues em virtude de seu posicionamento social e da maneira como trabalhou os temas em suas peças.

A contribuição fulcral desta comunicação é permitir identificar que a censura às peças de Nelson Rodrigues demonstra que mecanismos de controle moral e interdição discursiva já operavam no Brasil antes de 1964 e são formas protoditatoriais de exercer o poder, maneiras manifestas da ditadura, que em pouco tempo se tornou latente com o Golpe de 1964. Esse momento já prenunciava o que estava por vir, a instauração da ditadura e seus anos de chumbo.

O panorama político das décadas que sucederam ao golpe 1964 parece ser a continuidade desse cenário: suspensão de direitos fundamentais, cerceamento das liberdades individuais e da liberdade de expressão. No campo cultural, os ataques foram intensos. Diante desse cenário, a música teve papel fundamental como instrumento de protesto, e inúmeras canções sofreram censura. Carocha (2006) afirma que a música popular brasileira teve um momento de expressivo florescimento, apesar da constante vigilância dos governos militares. Em especial nos anos 1970, a censura voltou-se às diversões públicas e à defesa de valores morais conservadores, principalmente aqueles associados à ética cristã. Nesse contexto, foram alvo da censura críticas políticas e sociais; manifestações de resistência cultural; comportamentos e valores considerados inadequados; expressões relacionadas à liberdade e às mudanças de costumes; manifestações da cultura popular urbana. A autora salienta que no interior desse quadro

O outro pólo da relação regime militar - censura musical eram os cantores e compositores que tiveram suas com-

posições vetadas na íntegra ou parcialmente cortadas. Alguns deles desenvolveram mecanismos muito específicos tentando sempre driblar a censura. O uso de figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros, ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram largamente utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil. (Carocha, 2006, p. 194-195)

O teatro não passou ileso por esse processo, salas de teatro fechadas, peças foram proibidas de ser encenadas, atores e atrizes agredidos fisicamente. A literatura acompanhava e registrava esse momento de exceção social, aliás, ele fomentou a produção literária cuja função também é a de preservar a memória e trazê-la para o presente, Zuenir Ventura em seu extenso relato em *1968: o ano que não terminou*, retratava a luta e o papel do teatro, relatando o processo de peças como *Rei da Vela* e *Roda-Viva*, Zuenir desenha o cenário de violência e censura empregada contra atores e diretores, segundo o escritor, essa situação já se desenrola há certo período:

Nos últimos anos, o teatro tinha sido a frente de resistência cultural mais combativa e continuada. Desde 64, uma guerra — primeiro, não declarada, depois aberta — colocava a atividade sob permanente suspeição. Em 65, a inédita presença de 1.500 assinaturas numa carta aberta ao presidente Castelo Branco protestava contra os abusos da censura. Eles eram tantos que o maior sucesso daquele ano, *Liberdade, liberdade*, teve que sofrer 25 cortes para se apresentar em São Paulo. No ano seguinte, o plano de atentados incluiu uma invasão ao Teatro Jovem, no Rio, para impedir um debate sobre Brecht; uma prisão dos artistas que apresentavam Joana em flor, de Reynaldo Jardim, em Maceió; cortes em *Terror e miséria do III Reich*; e o expurgo do testamento de Vargas e de uma oração de Santa Teresa D'Ávila na peça *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes. Era uma escalada que colocava o teatro diante da desconfortável alternativa de, em nome da prudência, não reagir ao que não era garantia de abrandamento da censura; ou reagir criando pretextos. (Ventura, 1988, p. 93-94)

Nesta passagem, Zuenir Ventura demonstra a interrelação entre a censura e a repressão política. Recuperando episódios sucessivos, demonstrou a relação entre a atuação combativa do teatro e o progressivo aumento da perseguição às atividades culturais. Quanto mais o teatro resistia, mais violência se impunha sobre ele. A sucessão dos episódios evidencia

que a censura constituía apenas uma das dimensões do cerco imposto às atividades culturais, nesse caso, com foco era o teatro, mas articulava prisões, invasões e outras formas de repressão. Zuenir Ventura, jornalista de formação, testemunhou e narrou os acontecimentos mais significativos de 1968. Em momentos como esse com fortes movimentações sociais, a interrelação entre literatura e jornalismo pode ser uma ferramenta significativa para a manutenção da memória. Narrar a Ditadura Militar brasileira é narrar um dos principais momentos histórico-políticos mais conturbados na nossa história recente, nessa prática, há textos que refletem a realidade, sendo registros factuais que podem ser encarados como documentos históricos; já outros, se distanciam da realidade. Por ética, o jornalismo tem um pacto com a verdade, um princípio ético fundamental declarado pelo Código de Ética dos jornalistas brasileiros: “O compromisso fundamental do jornalista é com a verdade no relato dos fatos, razão pela qual ele deve pautar seu trabalho pela precisa apuração e pela sua correta divulgação” (FENAJ, 2007, art. 4º). Entretanto, na literatura de testemunho este axioma é colocado à prova, evidenciando que ele não se contrapõe à escrita de ficção.

A comunicação *Novela testimonial*: o elo perdido, de Rildo Cosson (UFPel) parte de uma constatação da sociedade brasileira dos anos 1970 - o crescimento vertiginoso dos meios de comunicação, sobretudo a TV, e o momento político - para tentar explicar a contaminação que ocorre entre fato e ficção no gênero novela testimonial.

Esse gênero foi um dos produtos culturais que acompanharam a expansão cultural anteriormente citada, em especial, o romance-reportagem que, segundo Cosson,

Situado na fronteira da literatura com o jornalismo, o romance-reportagem surge como um desafio não somente à censura e à ditadura que busca silenciar os jornais e os escritores, mas também à crítica que tem dificuldade de ler esse tipo de narrativa a partir de sua constituição genérica, sobretudo por causa da *contaminação* que promove entre jornalismo e a literatura. (Cosson, 2002, p. 163)

mento histórico em que elas narram do que pela forma como os eventos são narrados,

Talvez por causa desses antecedentes, talvez pela premissa do tema político na época, a emergência do romance-reportagem na década de 1970 não gera maiores questionamentos em relação à mistura de discursos que apresenta em suas narrativas. Tomando por base o escritor José Louzeiro e a obra *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, que é usualmente citada como uma das melhores realizações brasileiras do romance-reportagem, podemos afirmar que as primeiras leituras do gênero buscam tão somente legitimar o gesto político de denunciar e resistir à ditadura. (Cosson, 2002, p. 164)

Têm-se nesse excerto algumas informações importantes que gostaria de destacar: a primeira, e talvez evidente, é a de que embora diante de sucessivas tentativas, a ditadura não silenciou todas as vozes: a resistência diante da tirania e da violência encontrou suas saídas para produzir literatura. A segunda é que o que causou estranhamento na crítica é o que interessa a um comparatista: a posição fronteira entre literatura e jornalismo, as trocas entre ambos, o que Cosson chama de “contaminação”.

A crítica literária rejeitava a hibridização desse gênero e o acusava de ser mais um indício da dependência cultural americana, e o campo jornalístico que valorizava, à época, esse tipo de literatura, quando a mencionava, era apenas como *review*, como uma menção à literatura produzida como forma de resistência ao Regime. O hibridismo desse gênero explora a relação entre ficção e realidade, registrando os eventos no momento em que acontecem, uma literatura produzida “no calor do momento”, reformulando as fronteiras entre o discurso jornalístico e literário.

A íntima relação entre esse gênero literário e a realidade é importante para o debate aqui estabelecido porque é através dela que a Ditadura Militar aparece, não como tema, mas como condição de possibilidade de determinadas formas de narrativas que surgem para testemunhar, registrar e resistir. A transversalidade da ditadura reforça minha hipótese de que os comparatistas não tomaram a ditadura militar necessariamente como tema de pesquisa, ela aparece ao fundo como resíduo da pesquisa de formas de narrar que a ditadura produz ou tensiona. Chego à conclusão de que a comunicação de Cosson participa desta dinâmica a partir de um questionamento que ele faz: afinal, por que a definição desse gênero é tão imprecisa? Sua resposta vem de que, nessas obras literárias, o conteúdo se sobressai à forma, ou seja, os pesquisadores que delas se ocuparam prestam mais atenção ao mo-

Literatura como função social, a cobrança já anunciada por Benjamim em O autor como produtor, a produção literária, encarada como processo reflexivo que deve se posicionar contra ou a favor dos acontecimentos. E é nesse interstício que a ditadura acessa o texto de Cosson, ele mesmo afirma isso ao deixar claro que existe uma imbricação entre a censura, produzida pela ditadura, e o surgimento do romance-reportagem, mas que isto não deveria reduzir o gênero a mero instrumento de denúncia, porque “na verdade, as primeiras obras do gênero começam a ser publicadas na segunda metade da década de 1970, justamente quando se inicia a abertura política, a suspensão da censura prévia e a libertação dos jornais” (Cosson, 2002, p. 164).

Adiante, em seu texto Cosson reforça esse posicionamento quando está debatendo o papel da crítica diante das obras produzidas aqui no Brasil neste gênero, posiciona os críticos brasileiros como interessados no conteúdo do que na forma: “aparentemente, as questões envolvendo a censura e o ambiente repressivo da época ou sua inserção na história da literatura brasileira são mais atraentes na leitura do romance-reportagem” (Cosson, 2002, p. 164). O momento a que se faz referência é a Ditadura Militar, ela nem chega a ser citada diretamente, sua presença é metonímica: fala-se de suas partes que evocam o seu todo, práticas, efeitos e dispositivos associados ao autoritarismo.

Em síntese, o romance-reportagem é

grande guarda-chuva de narrativas como a *non-fiction novel* e a novela testemunhal, mas todas com um profundo desejo: “de testemunhar o seu tempo, reescrever a história denunciando as injustiças sociais” (Cosson, 2002, p. 169), é o testemunho que desperta o maior interesse de leitores e da crítica. São narrativas que carregam em si o selo de legitimidade, por terem se originado do testemunho.

Paira certa dúvida sobre o testemunho: sua relação com os eventos históricos reclama um contrato com a verdade, já que o testemunho é a narração de apenas um sujeito, é sua visão daquele acontecimento e pode ser enviesado, ou sofrer deformações a partir de recursos ficcionais utilizados pelo autor. Beatriz Sarlo em *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro epistemológico y giro subjetivo* interroga a hegemonia do testemunho, questiona a ampla e irrestrita concessão de veracidade concedida a essa prática.

Cuando una narración memorialística compite con la historia y sostiene su reclamo en los privilegios de una subjetividad que sería su garante (como si pudiéramos volver a creer en alguien que simplemente dice: “digo la verdad de lo que sucedió conmigo o de lo que vi que sucedía, de lo que me enteré que sucedió a mi amigo, a mi hermano”), se coloca, por el ejercicio de una imaginaria autenticidad testimonial, en una especie de limbo interpretativo. (Sarlo, 2005, p. 94)

Sarlo apresenta aqui o que supostamente seriam “privilégios da subjetividade”, a legitimidade e veracidade do relato viriam da experiência, não da confirmação dos acontecimentos. O debate feito em *Tiempo Pasado* aborda o rigor científico de narrativas históricas que estão sob o jugo mitológico da historiografia, em contraponto à falta de método das narrativas de testemunho que poderiam distorcer a realidade de certos fatos para se aproximarem de uma certa versão da história que se quer contar. Não somente jornalistas e intelectuais têm o privilégio da narração; a literatura contemporânea abriu espaço para a multiplicidade de linguagens e

vozes de múltiplos sujeitos históricos e formas de mobilização que nela atuam: mulheres, minorias étnicas e culturais, literaturas de nacionalidades que nunca fizeram parte do cânone passam a integrar a literatura.

Muitos dos testemunhos do romance-reportagem publicados no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 traduzem em palavras a realidade da ditadura. Ela afeta a sociedade através de seus dispositivos de poder, e o romance-reportagem captura os impactos dessa relação de poder e as transforma em literatura. Ao analisar as formas narrativas, Cosson depara-se com a ditadura, ela não organiza explicitamente o problema central do texto, mas comparece em seu horizonte por meio de um de seus principais dispositivos: a censura; ou por alusão como, logo no início do texto, é citado o livro *Lúcio Flávio, O Passageiro da agonia* que carrega junto consigo a marca da ditadura. Toda essa dinâmica autoriza a afirmar que a Ditadura Militar não é objeto explícito no texto de Cosson, ela é mobilizada metonimicamente, como elemento constitutivo das formas de narrar que ele pesquisa, a ditadura não é objeto explícito do comparatista; ela emerge da análise de outros objetos, resíduo histórico de narrativas produzidas sob o autoritarismo.

Resíduos formais e materiais da Ditadura Militar

Um dos atributos da ditadura é o autoritarismo, Rosani U. Ketzer Umbach apresentou a comunicação *O narrador-escritor nas obras* Em busca de Christa T. e *A hora da estrela* abordando a relação entre literatura e autoritarismo. Em comum, os dois livros foram publicados em momentos de autoritarismo: o primeiro, escrito por Christa Wolf sob o regime socialista da República Democrática Alemã em 1968, e o segundo, por Clarice Lispector nos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil. Umbach coloca em diálogo dois textos a partir dessa característica em comum e do modo como

a experiência autoritária se inscreve na escrita,

Ambas as obras aqui abordadas foram produzidas durante regimes autoritários. O fato de as autoras terem vivido sob ditaduras reflete-se na sua produção literária. Seja através da forma fragmentada com que as narrativas se desenvolvem, seja através da tematização do silêncio, da linguagem e da escrita, ou através da presença dos narradores-escritores, ambas as autoras procuram estabelecer vínculos com os problemas sociais existentes em seus respectivos países. (Umbach, 2002, p. 428).

Apesar de, momentos antes desse excerto, Umbach ter afirmado que tentaria desviar da intenção de conectar o contexto social e a obra, ela inevitavelmente avança sobre este terreno, “a representação do autoritarismo presente nas obras, no entanto, nos leva a estabelecer vínculos com os respectivos contextos, nos quais essas obras literárias surgiram. Um deles é a descrição de determinadas situações que caracterizavam ambientes autoritários” (Umbach, 2002, p. 423). Esse é um ponto em comum com o texto de Cosson, a estreita relação entre realidade e ficção. Em contraponto, aquilo aparecia como uma suspeita – a possibilidade de uma distorção do testemunho – aqui efetiva-se como algo certo, a influência da experiência vivida pelo escritor na escritura de seus textos.

Um dos temas dessas obras é a atividade de escrita desenvolvida por seus narradores, que é afetada intensamente pelo contexto autoritário de suas épocas. A questão central levantada por Umbach está sintetizada no conceito “psicologia da escritura”, certa condição em que o escritor está envolvido em uma circunstância tão intensa – no caso dos dois romances, o ambiente autoritário – que muitas coisas lhe seriam possíveis, menos o ato de escrever.

O contexto repressor dos acontecimentos sociais e políticos que vão desde a ditadura nazista, passam pela construção da República Democrática Alemã e invadem os anos sessenta, afetando a vida de Christa T. A justificativa dada pela narradora-escritora para sua tentativa de escrever algo sobre sua amiga escritora é que “a so-

cidade não deveria prescindir de pessoas como Christa T., que fogem às normas e convenções e não se submetem, de forma oportunista, às imposições da ideologia dominante” (Umbach, 2002, p. 426).

O contexto da escrita deste romance é oposto à literatura de Clarice Lispector, ligada a temas cotidianos, ordinários. Por sua vez, sua personagem principal, Macabéa é o símbolo da submissão e da aceitação do contexto social e político de sua época. Enquanto Christa T. busca modificar o mundo à sua volta, Macabéa apenas sofre as ações do contexto social e político.

A hora da estrela foi publicada em 1977, logo após os anos de chumbo da Ditadura Militar, mas ainda sob forte repressão: mortes, tortura e a violência ainda permanecia como política de Estado no Brasil. Para Umbach, a narrativa de Clarice Lispector pretende-se mais descomprometida com as questões sociais daquele momento, ressaltando a vida simples de personagens como Macabéa.

Se, na novela-testimonial, o conteúdo (ditadura) se sobrepõe à forma (gênero testimonial), na comunicação de Umbach percebe-se que a ditadura se instaura na forma literária. O silêncio, a submissão, as resistências diante de um momento histórico repressor carregam marcas do autoritarismo. Em outros termos, a relação entre o contexto autoritário e a forma literária deixa de ser coadjuvante e passa a ser personagem principal, não é somente a presença insidiosa do autoritarismo, ele realmente age sobre a escrita, deixando sobre seu corpo marcas formais.

No texto de Umbach acontece fenômeno similar e ao mesmo tempo distinto do texto de Oliveira e de Cosson, o objeto de análise é a forma artística, a ditadura vem como resíduo; porém há diferentes formas residuais: em Oliveira, resíduo institucional (dispositivo de censura estatal, não militar); em Cosson, resíduo contextual (ditadura aparece como censura que dá forma ao gênero); em Umbach, resíduo formal (ditadura aparece conformando a materiali-

dade textual da narrativa).

Novamente se percebem os diferentes modos de emergência da ditadura, formas diferentes pelas quais ela se manifesta e que evidenciam que este não foi um evento fechado entre 1964-1985, ele possui antecedente o protoautoritarismo (percebido no texto de Oliveira), produz formas durante sua vigência (novela-testimonial apresentada no texto de Cosson e, aqui mesmo, no texto de Umbach e deixa vestígios posteriores, sinalizando que está presente mesmo após o seu fim marcado historicamente pela Constituição de 1988.

São tais vestígios que podem ser percebidos nas vozes e nos corpos de sujeitos que vivem mais de duas décadas depois do fim da ditadura, Corpos que carregam a violência institucionalizada pelo Estado, herança da ditadura no militar no Brasil e que foram problematizados na comunicação de Ivete Lara Camargo Walty, *Corpus rasurado* (2002). A comunicação tenciona a relação entre escrita e poder grafada no corpo dos moradores de rua e se manifesta em palavra através de seus relatos, expondo a impressão do poder do Estado sobre os corpos desses sujeitos.

Embora não seja apenas uma análise vocabular, Walty destaca a ocorrência de verbos como índices e símbolos dessa violência: “Vale, pois, atentar para a incidência de verbos ligados a ações que resultam no padecimento do corpo, como ‘bater, machucar, brigar, revoltar, prejudicar, queimar, estuprar, matar e suicidar’” (Walty, 2002, p. 103).

A violência contra a população de rua não é intrínseca à sociedade brasileira atual, pelo contrário, em inúmeros momentos da história é possível encontrar sua presença que tem suas raízes desde a formação do nosso país. Até 1888, o controle sobre os corpos negros se dava através do sistema escravagista, com o fim da escravatura, milhares de sujeitos foram lançados nas ruas sem moradia fixa ou trabalho. Tornados população de rua, a elite social tratou logo de encontrar mecanismos para conter esses corpos, a solução veio com o Código Criminal de 1890 e a cha-

mada “lei da vadiagem”. Desde então diversos dispositivos jurídicos e policiais que cercearam e criminalizaram a liberdade da população de rua surgiram. Durante a Ditadura Militar, a “vadiagem” era a segunda infração mais cometida nos anos 1970 e, em 1977, a reforma penal realizada transformou-a em crime inafiançável. Somente na década de 1980 foi proposta uma PL (Projeto de Lei) pelo fim da vadiagem foi desenvolvida (Palma, 2023). A continuidade desses dispositivos biopolíticos foi reformulada e hoje aparece na forma de práticas administrativas e policiais de remoção e repressão da população de rua de espaços públicos, tudo amparado legalmente e legitimado por discursos de manter a ordem pública.

A contradição aqui está no fato de a lei impor uma conduta cuja prática não depende apenas do desejo de um sujeito. As transformações políticas e econômicas que ocorreram no Brasil modificaram a configuração dessa população, e aos poucos, ela foi ganhando certos traços, incorporando outros sujeitos com experiências distintas que os levaram às ruas. A luta pelos direitos de grupos minoritários, negros, indígenas, imigrantes, mulheres, homossexuais, idosos, moradores de vilas ou favelas, pessoas com deficiência foi registrada por seus integrantes ao longo do tempo, o mesmo não ocorre com tanta frequência com os moradores de rua, a extrema vulnerabilidade que incide sobre eles é um dos impedimentos. Alguns conseguem escrever livros, como é o caso de Esmeralda, uma das entrevistadas da pesquisa, que em sua biografia *Esmeralda*, porque não dancei

[...] teria feito de sua escrita uma via de recuperação de sua vida. Também ela deixou em seu texto o registro dos verbos bater, espancar, porrar, molestar, estuprar, morder, atear fogo, matar e outros da mesma natureza. Todos esses verbos, como já se disse, têm o corpo como objeto de ação e deixam nele uma marca, um registro, uma rasura: uma cicatriz, dentes, dedos, braços ou pernas quebradas, uma gravidez ou um aborto. (Walty, 2002, p. 104)

O relato de Esmeralda confirma a tese de

Walty: o corpo é suporte da escrita de relatos de violência de quem mora na rua de grandes capitais; é ele quem carrega as marcas da violência, seja dos pares ou do Estado. Esmeralda é um dos tantos corpos da população de rua que foram violados, alijados, marcados e carregam a inscrição da violência, são corpos abjetos (Butler, 2019) excluídos da sociedade. Portanto, não se trata apenas de uma análise vocabular, de investigar que palavras são usadas para descrever a situação de violência, esses itens lexicais que pertencem a um mesmo campo semântico apresentam o lugar desses personagens na sociedade, cada fala traz a experiência do *biopoder* como controle e da dominação desses corpos. A violência policial, nesse contexto, é um dispositivo para tornar esses corpos dóceis.

A violência institucionalizada ocorrida na Ditadura Militar reverbera até os dias atuais. Como praticante dessa violência, a força policial é personagem constante, como no relato de D. que traz a truculência de policiais e revela indignação e revolta:

[...] Então, eu fico invocado, porque, às vezes, a gente tá sentado, cum prato de cumida, eles (os militares) chegam agredindo a gente, bate na gente. Às vezes, a gente ta alimentando, cumeno, eles chega agredindo a gente.
(...) num adianta. Num adianta... a voz deles é mais... é alta. A corda só arreventa pro lado mais fraco hoje em dia. (Walty, 2002, p. 104).

Este é um dos legados da ditadura militar: uma instituição militar que detém o poder da violência e cujos integrantes não tem claro para si mesma os limites da sua função e atuação. A repressão das forças militares contra a população de rua se intensificou no início da década de 1960, período pré-ditadura. De acordo com o material produzido pela Enap para o curso *Promoção dos direitos da população em situação de rua*

Não há uma história oficial sobre a organização da população em situação de rua e do movimento pela garan-

tia dos seus direitos. É sabido, pela fala dos militantes mais antigos, que desde a década de 1960 já aconteciam ações em algumas cidades brasileiras e que por volta do final dos anos de 1970 a Pastoral do Povo da Rua, da Igreja Católica, começou a implantar casas de assistência para as pessoas em situação de rua, estimular a organização de movimentos populares de catadores de materiais recicláveis e realizar eventos sociais nas cidades de São Paulo e Belo Horizonte. (Enap, 2019, p. 6)

É muito significativo que os movimentos em prol da defesa dessa população tenham começado a se organizar nos anos 60, na prè-ditadura. Nesse momento, o evento mais significativo foi a “Operação mata-mendigos”, que nada mais foi que o extermínio de pessoas em situação de rua na Guanabara, sob gestão de Carlos Lacerda, a necropolítica (Mbembe, 2018) colocada em ação. Como visto, a relação de domínio do Estado sobre os corpos vem de longa data, e sobre a relação entre os sujeitos e o Estado, Walty pontua

o pai/Estado faz valer sua lei, não para inserir o sujeito em uma comunidade, mas para excluí-lo, alijá-lo daquilo que estabelece como sua ordem. Mas, em nenhum outro momento, esse corpo evidencia tão claramente sua inserção nessa ordem e seu jugo. Toda essa lógica violenta perpetua-se até os dias atuais, a política de exclusão (Walty, 2002, p. 104).

É o direito trabalhando para a manutenção da estratificação social, transferindo o mecanismo de controle sobre corpos que anteriormente tinha origem em um sistema escravocrata para o Direito. A ideia de analisar essas sentenças não é apenas analisar aspectos linguísticos, é interpretar o conjunto de estratégias de controle que esses discursos denunciam “localizar a emergência de novas formas de subjetividade” (Foucault, 2005, p. 11) conformadas a partir do controle institucional do Estado sobre esses corpos e, conseqüentemente, sobre essas subjetividades, é ver como as marcas da violência se expressam nos corpos e nos discursos desta população. Mecanismos de controle sobre corpos vulneráveis assumiram diferentes formas ao longo da história brasileira. Retomo aqui o arco para melhor explicitar a conexão entre os

quatro textos: em Oliveira, a ditadura como censura resíduo institucional (censura)/ Cosson, ditadura como condição de possibilidade de formas narrativas (resíduo contextual); Umbach, a ditadura como inscrição formal do autoritarismo na escrita (resíduo formal); no texto de Walty, a ditadura como discurso social e exclusão (resíduo discursivo-corporal).

Breves considerações

A análise permitiu identificar os distintos *modos de ler* a Ditadura a que recorreram os comparatistas do *corpus* selecionado. Seja como censura, seja como forma narrativa, seja como estrutura formal e discurso social, percebe-se que antes, durante e depois do término da Ditadura Militar brasileira, seus efeitos continuaram produzindo formas de narrar, escrever e significar o mundo.

Foram apresentados/publicados 48 textos nos anais do Colóquio, sendo que em quatro foi possível perceber a presença, de maneira mais intensa ou refratária, da Ditadura Militar, ou seja, 8,33% dos textos. Esse percentual é mais que um número: traduz as múltiplas faces da “presença ainda insidiosa do que resta da ditadura” (Teles; Safatle, 2010); é o resíduo deixado nas instituições e na democracia.

Ao longo deste percurso, buscou-se demonstrar a hipótese de que a ditadura militar persiste, como problema interpretativo na Literatura Comparada e emerge sob diferentes formas residuais nos textos das comunicações do 1º Colóquio Sul de Literatura Comparada. Nas quatro comunicações selecionadas, a Ditadura Militar brasileira não é o tema principal; ela apareceu tangenciando ou atravessando os objetos de investigação dos textos.

Ainda que reconhecendo os limites do *corpus* recrutado, e sem ignorar a complexidade do tema, procurou-se demonstrar ao longo deste texto que a Ditadura Militar brasileira raramente aparece como objeto central nas comunicações do Colóquio Sul; sua presença é

metonímica, emergindo por meio de práticas, efeitos e dispositivos associados ao autoritarismo. A ditadura não organiza o discurso dos comparatistas do *corpus*, ela emerge como resíduo histórico que se faz presente nos objetos e formas narrativas analisadas. Ou seja, ainda que os anos 2000 tivessem seus debates contemporâneos, parte dos comparatistas continuava a dizer algo sobre a ditadura, mesmo após o seu fim. A ditadura persiste como problema interpretativo mesmo quando não constitui o objeto explícito da investigação comparatista.

Referências

AGOSTINHO [Aurelius Augustinus]. A Cidade de Deus: contra os pagãos. Tradução de Oscar Paes Lemos. Petrópolis: Vozes, 1991. 2 v.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 44, n. 1, p. 189-211, 2006. DOI: 10.5380/his.v44i0.7940. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940>. Acesso em: 05 ago. 2026.

COSSON, Rildo. Novela testimonial: o elo perdido. In: *I COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA*, 1., 2002, Porto Alegre. Trans/versões comparatistas: anais. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/Letras, 2002. p. 159-169.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ENAP. *Promoção dos direitos da população em situação de rua: Política Nacional para a População em Situação de Rua – PNPR*. Brasília, DF: Escola Nacional de Administração Pública, 2019.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.

FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS (FENAJ). *Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros*. Brasília, DF: FENAJ, 2007. Disponível em: <https://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2016/01/codigo-de-etica-dos-jornalistas-brasileiros.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2026.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Theresza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

I COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA, 1., 2001, Porto Alegre. *Trans/versões comparatistas: anais*. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/Letras, 2002.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; MARTINO, Luis Mauro Sá. *Eventos acadêmicos:*

tensionamentos entre a inscrição em uma comunidade e as disputas no campo científico. *Organicom*, São Paulo, v. 22, n. 47, p. 130-141, 2025. DOI: 10.11606/issn.2238-2593.organicom.2025.233406. Disponível em: <https://revistas.usp.br/organicom/article/view/233406>. Acesso em: 12 ago. 2026.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

OLIVEIRA, Ana Maria de. *A moralidade como instrumento de censura no teatro de Nelson Rodrigues*. I COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA, 1., 2001, Porto Alegre. *Trans/versões comparatistas: anais*. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/Letras, 2002. p. 289-294.

PALMA, Daniela. *Declarações enquadradas de corpos “vadios”: leitura de um arquivo de repressão policial à prostituição de travestis*. *Alfa: Revista de Linguística*, São José do Rio Preto, v. 67, p. e16714, 2023. DOI: 10.1590/1981-5794-e16714. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alfa/a/tbNMScMVLLnSnDWQc-CwBvPg/>. Acesso em: 10 ago. 2026.

POBLACIÓN, Dinah Aguiar; NORONHA, Daisy Pires; CURRÁS, Emília. *Literatura cinzenta versus literatura branca: transição dos autores das comunicações de eventos para produtores de artigos*. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 25, p. 228-242, 1996.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.).
O que resta da ditadura: a exceção brasileira.
São Paulo: Boitempo, 2010.

UMBACH, Rosani Ketzer. O narrador-escritor
em Em busca de Christa T. e A hora da estrela.
In: I COLÓQUIO SUL DE LITERATU-
RA COMPARADA, 1., 2002, Porto Alegre.
Trans/versões comparatistas: anais. Porto Ale-
gre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/Letras,
2002. p. 423-428.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. In:
FARIA, João Roberto (dir.). História do teatro
brasileiro: I – das origens ao teatro profissional.
São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc SP, 2012.
p. 436-455.

VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não
terminou: a aventura de uma geração. Rio de
Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WALTY, Ivete Lara Camargo. Corpus rasura-
do. In: I COLÓQUIO SUL DE LITERATU-
RA COMPARADA, 1., 2002, Porto Alegre.
Trans/versões comparatistas: anais. Porto Ale-
gre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/Letras,
2002.

Submissão: junho de 2026
Aceite: agosto de 2026.

A INTELIGIBILIDADE DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Talita Jordina Rodrigues¹

Resumo: Este trabalho pretende discorrer sobre formas de inteligibilidade da violência contemporânea presente em representações literárias, tomando como exemplos algumas narrativas latino-americanas das últimas três décadas. Dentro desse escopo, propõe-se observar pelo menos quatro procedimentos e situações específicos: as formas de desvelamento da violência por meio de, por exemplo, a criação e operacionalização de novos vocábulos capazes de nomear ações de brutalidade antes não reconhecidas; as formas de encobrimento da violência por meio do uso de recurso retóricos e estilísticos que atenuam o horror e o terror; o exercício de reconfiguração semântica de antigas expressões, principalmente com finalidades políticas; a utilização de uma linguagem que prescinde de palavras, entendendo a violência como instituidora de uma espécie de língua franca; e por fim, a fundação de uma nova gramática da violência.

Palavras-chave: literatura latino-americana; violência; narrativas de violência; gramática da violência; inteligibilidade da violência.

THE INTELLIGIBILITY OF VIOLENCE IN CONTEMPORARY LITERATURE

Abstract: This work aims to discuss forms of intelligibility of contemporary violence as represented in literary texts, taking as examples a selection of Latin American narratives from the last three decades. Within this scope, it proposes to examine at least four specific procedures and situations: the ways in which violence is unveiled through, for instance, the creation and operationalization of new terms capable of naming acts of brutality previously unrecognized; the ways in which violence is concealed through rhetorical and stylistic devices that soften horror and terror; the exercise of semantic reconfiguration of older expressions, especially for political purposes; the use of a language that dispenses with words, understanding violence as the institutor of a kind of lingua franca; and, finally, the establishment of a new grammar of violence.

Keywords: Latin American literature; violence; narratives of violence; grammar of violence; intelligibility of violence.

¹ Doutora em Teoria e História Literária (Unicamp) Link lattes: <http://lattes.cnpq.br/3514383898777315>

Introdução

A máquina da violência é uma caixa de ressonância, um complexo aparato que, de diversas maneiras, é capaz de comunicar e de fazer ecoar mensagens. Essas mensagens são múltiplas, plurais, e se constituem como uma gramática diante da qual é necessário se deter, uma vez que há nela uma inteligibilidade específica e inequívoca. Dentro dessa caixa, é possível encontrar situações singulares que vão da constituição de um vocabulário novo, seja ele para fins de desvelamento ou de encobrimento; passam por uma reinterpretação semântica, e também necessariamente política, de certo léxico operacionalizado; e chegam a uma forma de linguagem que prescinde de palavras. Por entre esse caminho, que será percorrido a seguir, surgem novos conceitos e ferramentas de análise, tanto para o mundo, como para a literatura que o representa.

1 O desvelamento e o encobrimento da violência

Em *Garotas Mortas*, Selva Almada revisita três casos de assassinatos, sem resolução, que ficaram esquecidos no âmbito coletivo e foram preservados apenas nos empoeirados arquivos da Justiça e na dolorosa memória de familiares e poucos habitantes de certos rincões da Argentina. Logo no início do livro, depois de apresentar brevemente as vítimas, a autora anota: “Três adolescentes do interior assassinadas nos anos 80, três mortes impunes ocorridas quando em nosso país ainda se ignorava o termo feminicídio.” (Almada, 2018, p. 13). Uma observação muito semelhante está presente no interior do livro *O invencível verão de Liliana*, de Cristina Rivera Garza, no qual ela expõe sua investigação particular a respeito do assassinato da própria irmã, ocorrido em 1990 na Cidade do México:

O feminicídio não foi criminalizado no México até 14 de junho de 2012, quando o Código Penal Federal o

incorporou como crime [...]. Grande parte dos feminicídios cometidos antes dessa data foram chamados de crimes passionais. Foram chamados de andar em passos errados. Foram chamados de por que ela se veste assim? Foram chamados de uma mulher sempre tem que se dar ao respeito. Foram chamados de algo ela deve ter feito para terminar assim. Foram chamados de seus pais a negligenciaram. Foram chamados de a garota que tomou uma decisão errada. Foram chamados, inclusive, de elas merecem. A falta de linguagem é avassaladora. A falta de linguagem nos algema, nos sufoca, nos estrangula, nos atinge, nos esfolia, nos isola, nos condena. (Rivera Garza, 2025, p. 32-33)

No caso do termo ‘feminicídio’, mencionado por Selva Almada e Cristina Rivera Garza, a necessidade de inventar um novo léxico vem acompanhada da urgência de se reconhecer, expor, validar e, principalmente, criar mecanismos de combate em relação à violência. Nomear, dentro desse contexto, é um ato que pretende produzir efeitos políticos imediatos, atendendo ao mesmo tempo a necessidades práticas e simbólicas. Sendo assim, quando Rivera Garza expõe ironicamente uma pequena lista de possíveis justificativas absurdas que costumavam ser usadas para esse tipo de crime (algo que fatidicamente ainda não mudou por completo), ela também está chamando atenção para o valor simbólico da incorporação da palavra feminicídio no âmbito jurídico. Da mesma maneira, o exercício de resgatar casos que foram registrados antes do reconhecimento e popularização dessa categoria, como o fazem Almada e Rivera Garza, para colocá-los diante de um público que já se mostra capaz de observá-los com as lentes de um mundo no qual a palavra feminicídio existe, representa, de algum modo, um gesto de reparação operado no plano simbólico.

Se por um lado, como ocorre com o feminicídio, a criação e operacionalização de novos vocábulos serve para desvelar a violência, expondo a ferida social e mobilizando mecanismos de mitigação do problema, por outro lado existe também um vocabulário que serve para encobri-la. Essa operação perpassa toda a narrativa de *Saboroso Cadáver*, de Agustina Bazterrica, no qual o próprio narrador, imerso no sistema

de produção de carne humana, apresenta esse tipo de reflexão: “seu cérebro o adverte que há palavras que encobrem o mundo” (Bazterrica, 2022, p. 15). O emprego de um discurso utilitário, nesse caso, atende às necessidades de uma violência que é igualmente instrumental e que, por isso, carece do ocultamento de tudo aquilo que é brutal e possa contradizer a finalidade prática usada socialmente como justificativa. Dentro desse cenário, as reflexões do narrador vão, aos poucos, construindo um inventário de palavras e expressões que são proibidas como, por exemplo, a tipificação do abate de humanos para consumo de sua carne como “assassinato”. A própria palavra “humano” e tudo aquilo que remete a essa categoria não deve ser empregada no contexto alimentício, para que os consumidores esqueçam a origem do “produto”. Em certo momento, a narrativa expõe, por exemplo, o processo de adaptação do açougue Spanel:

Primeiro apareceram em um canto as mãos embaladas a vácuo, disfarçadas entre os bifés à rolê, a fraldinha e os rins. A embalagem tinha etiqueta de carne especial e, em outra parte, o esclarecimento de extremidade superior, evitando, estrategicamente, colocar a palavra mão. Com o tempo, acrescentou pés embalados apresentados em colchão de alface com a etiqueta de extremidade inferior. Mais tarde, uma bandeja com línguas, pênis, narizes, testículos com cartaz “Delícias Spanel”. Pouco depois, e com base nos cortes suínos, as pessoas começaram a chamar as extremidades superiores de mãozinhas e as inferiores, de patinhas. Com essa permissão e esses diminutivos que anulavam o espanto, a indústria as catalogou dessa forma. Hoje em dia, já vende brochettes de orelhas e dedos, sob o nome de “brochettes mistas”. Vende licores com globos oculares. Língua à vinagrete. (Bazterrica, 2022, p. 41)

A criação desse novo léxico serve para apagar os vestígios da violência, higienizar o discurso cotidiano e, por fim, anular o espanto. As palavras e expressões, nesse caso, são fabricadas no espaço público e, ao mesmo tempo, refletem e criam um mundo novo. Algo semelhante ocorre com o que a antropóloga mexicana Rossana Reguillo chama de “narcoñol” que se constitui como um dispositivo que “pretende producir una cierta inteligibilidad sobre las lógicas, modos, estrategias, valores, figuras y, especialmente,

impactos de la máquina narco” (Reguillo, 2021, p. 67). A inclusão de novas palavras no léxico corrente é, portanto, sintoma de um novo mundo e produto da necessidade de se reconhecer novas práticas calibrando a produção de sentido vinculada a elas. De algum modo, portanto, quando se trata de violência, a linguagem serve para ir testando os limites daquilo que é aceitável, empurrando para mais longe tudo aquilo que se pensa como repudiável.

O que Reguillo chama de “narcoñol” no México pertence ao âmbito do que se conhece como “parlache” na Colômbia. Em *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, o narrador homônimo faz observações reiteradas a respeito do mundo do crime na Medellín do início dos anos de 1990, incluindo esse tipo de linguagem que contempla “[...] una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revólver, la policía...” (Vallejo, 2011, p. 22-23). Esse mesmo narrador chama atenção com frequência para o apagamento de expressões que expõem explicitamente a violência, assim como para o uso frequente de eufemismos:

“Yo te lo mato – me dijo Alexis con esa complacencia suya atenta siempre a mis más mínimos caprichos –. Déjame que la próxima vez saco el fierro”. El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo pero no, es un revólver. Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo “Yo te lo mato”, dijo “Yo te lo quiero”. Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que los árabes para el camello. Pero antes de seguir con lo anunciado y de que mi niño saque el fierro, oigan lo que él me contó y que les quiero contar: que le habían dado un día “una mano de changón” en su barrio. Qué es un changón preguntarán los que no saben como pregunté yo que no sabía. Es una escopeta a la que le recortaban el tubo, me explicó el niño. “¿Y para qué se lo cortan?” Que para que la lluvia de balines saliera más abierta y le diera al que estuviera cerca. ¿Y los balines qué? ¿Eran como municiones? Sí, sí eran. (Vallejo, 2011, p. 24-25)

O *parlache* usado pelo personagem Alexis e apreendido pelo narrador do romance serve, por um lado, para nomear novas práticas ou instrumentos, como é o caso da arma artesã-

nalmente modificada, mas, por outro lado, essa mesma língua cria mecanismos para encobrir a violência². De algum modo, percebe-se que tal operação passa por um processo de despersonalização, tal qual ocorre com os humanos-produzidos de *Saboroso Cadáver*, uma vez que o verbo “quebrar” usado por Alexis, ao contrário do verbo “matar”, é aplicado mais às coisas e menos às pessoas. Apagam-se, com isso, as figuras da vítima e do algoz, assim como se tenta tensionar os limites morais que produziriam o sentimento de culpa ou, em termos ainda mais religiosos, o pecado. Não por acaso, os sicários colombianos retratados por Vallejo ficaram conhecidos no imaginário popular por meio da paradoxal imagem que une um inescrupuloso assassino e, ao mesmo tempo, um fervoroso cristão, devoto de María Auxiliadora, a Virgem a que se refere o título do romance.

Em certa medida, portanto, a narrativa de Fernando Vallejo se dedica a decifrar um cenário novo cheio de complexidades principalmente por meio da interpretação de seu léxico atrelado à violência. O *parlache* se torna, então, uma ferramenta que possibilita o acesso a um universo marginalizado e contribui para que esse contexto se torne mais inteligível, tanto para o leitor como para o próprio narrador que se vê apaixonado por um jovem sicário absolutamente alheio ao seu mundo. Interpretar e mapear as causas e efeitos da violência contemporânea na qual os jovens matadores de aluguel estão imersos, nesse caso, significa compreender cada palavra que compõe e constrói essas formas de vida. Não é por acaso, então, que Fernando Vallejo coloca um linguista para narrar e, logo também, decodificar a avassaladora história da Colômbia

no auge do mercado de cocaína³.

2 A reconfiguração semântica da violência

Na esteira do narrador de *La virgen de los sicários*, é possível lembrar que o reconhecimento da figura do linguista como um importante intérprete do mundo, mais do que dos signos da linguagem, é algo que faz o escritor Ricardo Piglia. Ao dar continuidade às propostas para o próximo milênio de Ítalo Calvino, o argentino lembra, em meio à sua argumentação, que os escritores sempre chamaram atenção para a relação entre as palavras e a sociedade, e assinala:

No me parece nada raro entonces que el mayor crítico de la política actual (uno de los pocos intelectuales realmente críticos en la política actual) sea Chomsky: un lingüista es por supuesto el que mejor percibe el escenario verbal de la tergiversación, la inversión, el cambio de sentido, la manipulación y la construcción de la realidad que definen el mundo moderno. (Piglia, 2009, p. 92)

É possível localizar no pensamento do próprio Noam Chomsky a gênese de uma ideia que, mais tarde, serviria como o argumento detonante do trabalho de Adriana Cavarero, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, cujo objetivo principal é justamente repensar algumas palavras usadas nesse contexto. Pouco mais de um mês depois do atentado às torres gêmeas e ao Pentágono, o autor estadunidense proferiu uma palestra intitulada “A nova guerra contra o terror”, na qual ele discorria a respeito da manobra política de seu país que estava em curso há cerca de vinte anos e consistia na disse-

2 Sobre o *parlache* na narrativa de Vallejo, elemento muito discutido na fortuna crítica a respeito dessa obra: “Entre sus recursos se encuentran la adición o supresión de fonemas (sisas, ñero), la inversión silábica (misaca), la fusión de significativo y significado (Medallo, Metrallo), préstamos de otros idiomas (man), onomatopeyas (tastaseo), entre otras” (Rengifo, 2007, n.p.).

3 O próprio Fernando Vallejo é conhecido pela obsessão em relação aos estudos da linguagem, tendo publicado, em 1983, o livro *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, no qual ele ensaia olhares sobre o exercício da escrita, o uso da linguagem e seus limites.

minação da ideia de *terrorismo*⁴. De alguma maneira, nessa ocasião, Chomsky conseguiu prefigurar que esse evento histórico determinaria a consolidação de uma narrativa que seria usada para legitimar diversas violências praticadas pelos Estados Unidos ao longo do século XXI. No trabalho de Cavarero, o ponto de partida é precisamente a reflexão a respeito do uso político do termo *terrorismo*, ação que reconfigura seu sentido e transforma-o em um dispositivo capaz de mascarar violências. A partir disso, a autora propõe uma ampla revisão do campo semântico, jogando luz até mesmo sobre vocábulos absolutamente recorrentes, como é o caso da palavra “guerra”, por exemplo. A atenção principal, no entanto, está voltada para as palavras terror e horror, bem como suas derivações.

Antes de seguir na linha de pensamento de Cavarero, cabe lembrar que a distinção entre “terror” e “horror” foi configurada no próprio campo da literatura. Considerada a mãe do gótico, a escritora inglesa Ann Radcliffe propôs tal diferenciação ainda no século XVIII. Em seus postulados já estavam elementos que são retomados, sobretudo a partir de imagens alegóricas, por Adriana Cavarero, como, por exemplo, a ideia de paralisia engendrada pelo horror, ou a situação oposta na qual se identifica certo movimento estimulado pelo terror. Tanto para Radcliffe quanto para Cavarero, portanto, as definições de horror e terror se relacionam com o impacto emocional e sobretudo físico naquele sujeito que se depara com determinadas situações. Assim, sente horror aquele que, estando diante de uma cena que expõe explicitamente

a violência, fica paralisado, congela. Por outro lado, o sujeito que vivencia a experiência do terror é dominado pela urgência de sobreviver, o que resulta na corrida, na fuga. O movimento provocado pelo terror pode ser apreendido no cenário latino-americano, por exemplo, pelo deslocamento forçado de pessoas que habitam regiões nas quais a violência se institui e intensifica. É o que se pode perceber na Santa Teresa de Roberto Bolaño (2010, p. 200): “[...] por trás de algumas cercas era possível ver casas em processo de degradação, como se os moradores houvessem fugido apressadamente, sem tempo nem para vender suas propriedades[...]”.

Para além dessas reações “físicas del miedo”, como assinala Cavarero (2009, p. 19), as categorias de terror e horror também devem ser observadas a partir dos sujeitos envolvidos nelas. Ao defender o uso do neologismo “horrorismo” em contraposição ao uso do termo “terrorismo”, já excessivamente contaminado por um projeto político específico, Cavarero reivindica uma atenção maior às vítimas do que aos possíveis culpados. Isso porque, para ela, aquilo que se chama de terrorismo tende a destacar o culpado pela ação, garantindo a manutenção do medo a partir da reafirmação da existência de certo “vilão”. Em contrapartida, o horror que congela e paralisa não deixa de se concentrar na vítima porque ele se vincula ao encontro com aquilo que há de mais abjeto e assustador, com o corpo humano destruído e destituído de sua singularidade a partir de uma ação violenta e ultrajante. Nesse ponto, o pensamento de Cavarero dialoga com aquilo que se constitui como um dos motes do livro de Rossana Reguillo que está expressamente apresentado em seu subtítulo (*Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*) apontando para um estágio no qual a morte não basta:

Como atestiguan sus síntomas corpóreos, la *física del horror* no tiene que ver con la reacción instintiva frente a la amenaza de muerte. Más bien tiene que ver con la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva

4 Chomsky também propõe uma inversão de perspectiva e elenca ações dos Estados Unidos que deveriam ser classificadas como terrorismo: “Ao longo desses quase 200 anos, nós, os Estados Unidos, expulsamos ou exterminamos a população nativa – muitos milhões de pessoas –, conquistamos metade do México, provocamos depredações por toda a região, no Caribe e na América Central – às vezes mais longe ainda – e conquistamos o Havai e as Filipinas (matando mais de 100 mil filipinos no processo). Desde a Segunda Guerra, o país estendeu seu alcance ao redor do mundo de maneiras que não preciso descrever. Mas sempre envolveram matar alguém.” (Chomsky, 2002, p. 9)

vulnerabilidad. Lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables. Carnicerías, masacres, torturas y otras violencias aún más crudamente sutiles, forman parte integrante del cuadro. (Cavarero, 2009, p. 25)

Para ilustrar o que ela chama de “física do horror”, Cavarero toma a imagem da Medusa que carrega em seu próprio rosto a expressão do medo ao mesmo tempo em que ela própria é capaz de provocar a paralisia naquele que a observa diretamente. Ainda assim, é importante lembrar que a “Medusa es una cabeza cortada. Ante todo, repugna al cuerpo su desmembramiento, la violencia que lo deshace y lo desfigura.” (Cavarero, 2009, p. 24). Nos termos de Reguillo, as decapitações se constituem como índices da violência expressiva, algo que também se repete na literatura latino-americana, como aparece em uma cena brutal do romance colombiano *La mala hierba*: “El niño estaba sentado como lo dejaron los criminales, con las manos, la cara y el cuerpo sucios de la sangre de su padre. Jugaba con la cabeza como si lo hiciera con un animalito de felpa, e intentaba morderle los ojos, y la tenía sostenida con fuerza por el pelo” (Gossain, 2020, p. 77). A decapitação também está presente no interior do romance *Ese modo que colma*:

Por fin lo esperado: trajeron tres hieleras repletas de cervezas. Quien quisiera que se parara y... El primer vato que fue por cuatro cervezas abrió una de las hieleras y —con tal de agenciarse las más frías— escarbó con, digamos, bonita desesperación en el trozadero de hielos, llevándose la sorpresa de su vida: es que halló mero abajo tres cabezas despeinadas: ¡tres decapitaciones increíblemente bien hechas! Tres: ¡sí! tres, y la rima: cervezas-cabezas: tal paradoja. [...]. Los gritos, los ayayay desconcertantes, por lo pronto, de quienes se acercaban. (Sada, 2010, n.p.)

Cabeças cortadas, corpos mutilados e toda forma de destruição do corpo e do *ser* devem estar, para Cavarero, no centro do debate político a respeito da violência, o que elevaria a noção de *horrorismo*. O exercício que se costuma fazer, ao contrário, está demasiadamente

centrado nos possíveis alçozes, vilões que são determinados politicamente e sobre os quais se voltam as atenções rebaixando as vítimas às sombras e ao esquecimento. A proposta de Cavarero tem, portanto, a intenção central de observar como esse campo semântico da violência é amplo e funciona quase como uma máquina de atribuição de novos sentidos – quase sempre políticos – a velhos termos, como ocorreu com a apropriação da noção de terror e terrorismo por parte dos Estados Unidos⁵. A partir dessa concepção, Cavarero também repensa a noção de “guerra”, termo que foi, como já mencionava Chomsky em sua conferência pós 11 de setembro, associado ao terrorismo e que, poderíamos lembrar, logo depois também foi utilizado no México, atrelado ao combate ao narcotráfico⁶.

Das reflexões empreendidas por Cavarero com o intuito de repensar a ideia de “guerra”, depreendem-se dois conceitos que parecem produtivos para se pensar o cenário da América Latina contemporânea: a violência simétrica e assimétrica. A guerra nos moldes antigos, como aquele descrito por Homero na *Iliada*, seria um exemplo de violência simétrica ou recíproca – termo que também é usado por Cavarero –, uma vez que nesse contexto os combates entre

5 De acordo com Pellet (2003, p. 11): “A palavra ‘terrorismo’ reaparece no final do século XIX e adquire um sentido novo, com o terrorismo dos anarquistas, que visa aterrorizar o Estado incitando a sociedade contra os órgãos estatais, por meio da propaganda. Na mesma época surgiu o terrorismo dos niilistas na Rússia, que chegaram a assassinar o Czar Alexandre II, em 1º de março de 1881. O terrorismo era então utilizado por agrupamentos políticos como um meio de ação cujo objetivo era derrubar o poder vigente em um determinado país. Tanto o terrorismo revolucionário, quanto o terrorismo utilizado pelos anarquistas e niilistas, aguentavam exclusivamente para a ordem interna do Estado no qual atuavam. Na realidade, o terrorismo internacional só apareceu recentemente, no período entre as duas grandes guerras.”

6 A chamada “guerra contra o narco” foi declarada em 2006 pelo então presidente Felipe Calderón e se estendeu até o fim do mandato de Enrique Peña Nieto, durando 12 anos. Em 2022, Oswaldo Zavala publicou um livro que trata precisamente da construção de um discurso em torno do narcotráfico e cujo título, *La guerra en las palabras*, faz referência a esse contexto histórico, embora seu recorte seja um período mais alargado.

“guerreiros” ocorriam de forma bilateral, sendo que ambos os lados detinham armas e habilidades mais ou menos equivalentes. Por outro lado, a violência assimétrica tem como exemplo uma série de eventos do século XX, que configuraram aquilo que Hannah Arendt – entre outros – chamou de “guerra total”, ainda que sua gênese possa ser localizada em um tempo muito mais remoto como a invasão da América, por exemplo – algo que é lembrado por Cavarero em um trecho no qual ela também repassa a noção da vítima *inerte*, ou seja, aquela que não dispõe de armas para se defender: “La guerra que madura en el curso del siglo XX y que se asoma al nuevo milenio no sólo es ‘asimétrica’ como lo eran y son todas las guerras coloniales, sino que, a la par de éstas, consiste de forma prevaleciente en el homicidio unilateral [...] de los inermes” (Cavarero, 2009, p. 106). A América Latina, portanto, possui uma antiga vinculação com a violência assimétrica e segue sendo vítima e, ao mesmo tempo, reproduzindo essa mesma prática através da qual irrompem sentidos e palavras.

sempre tão delicados. [...] Os mexicanos não usam cestos para as cabeças cortadas. A gente entrega as cabeças cortadas dentro de uma caixa de brandy reserva. Parece que é uma coisa muito importante, porque o homem das notícias repetiu várias vezes que a cabeça tinha sido mandada dentro de uma caixa de brandy reserva. (Villalobos, 2012, p. 33)

A cabeça enviada em uma caixa de *brandy* reserva se constitui como uma mensagem que prescinde de palavras, mas ao mesmo tempo não deixa de comunicar. O leitor, ao contrário do inocente narrador, percebe que a ação ultrajante e abjeta tem a intenção de sinalizar uma posição de poder, de incutir medo em certo opositor e, principalmente, de fazê-lo recuar. Assim como a imagem da Medusa lembrada por Cavarero, tal fragmento humano é utilizado com a intenção precisa de produzir horror e provocar a paralisia. Dessa forma, do ponto de vista prático, o corpo mutilado e morto comunica a alguém ainda vivo que aquele também pode ser o seu destino. Essa dimensão comunicativa em sua forma brutal, prescindível de palavras, é algo sobre o qual também comenta Schøllhammer (2013, p. 108), tratando especificamente do contexto literário:

3 Mensagens articuladas em silêncio

Para além do exercício de reconfiguração semântica do campo da violência, é possível verificar situações nas quais uma linguagem não-verbal se impõe. Para Reguillo (2021), em casos extremos, a violência emerge como uma língua franca, repleta de signos que estão cobertos por sangue e vísceras. Essa ideia pode ser pensada a partir de um trecho do romance mexicano *Festa no Covil* no qual há um narrador criança, filho de um chefe do narcotráfico, que tenta decifrar o mundo em que ele está imerso, mas que ao mesmo tempo lhe é estranho:

Hoje apareceu um cadáver enigmático na tevê: cortaram a cabeça dele, e nem era um rei. Também parece que não foi coisa dos franceses, que gostam tanto de cortar as cabeças. Os franceses colocam as cabeças em uma cesta depois de cortá-las. Vi isso num filme. Na guilhotina colocam uma cesta bem debaixo da cabeça do rei. Aí os franceses deixam a lâmina cair e a cabeça cortada do rei cai na cesta. É por isso que eu gosto dos franceses,

Se a literatura privilegia a violência como tema e matéria-prima é porque a literatura penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas representativos, naquilo que é o elemento produtivo e catalisador na violência e a faz comunicar. É certo que a violência pode ser entendida como o limite da comunicação, o ponto em que as palavras se rendem ao silêncio da força bruta e em que o diálogo de certa maneira é eclipsado pelo poder. Por outro lado, a violência também pode ser o ponto inicial de uma comunicação, uma imposição que força relações de poder engessadas a se reformularem.

Em relação ao estabelecimento desse sistema comunicativo, é possível tomar outros dois conceitos de Rossana Reguillo (2021) para se pensar a violência que atua ora como meio e ora como mensagem. Esses conceitos fazem distinção entre a “temperatura” e a “sensação térmica”. Por um lado, a temperatura se constituiria como a violência propriamente dita, ou seja, aquela que possui sua gramática particular, por

meio da qual se percebe aquilo que ela pretende comunicar. Por outro lado, a sensação térmica estaria vinculada com a percepção da violência experienciada coletivamente, constituindo-se como a maneira pela qual os cidadãos-receptores interpretam, internalizam, sentem e reverberam a mensagem. Ambas as noções aparecem em romances que se propõem a retratar a violência, como é o caso de *2666*, de Roberto Bolaño, no qual se percebe o impacto subjetivo dessa atmosfera de violência em diversos personagens, ao mesmo tempo em que a própria descrição forense e quase impessoal dos corpos encontrados remete à produção de sentido estabelecida por meio de uma via direta⁷.

A violência, portanto, pode ser pensada como uma potente caixa de ressonância a partir da qual reverbera uma inteligibilidade construída tanto por meio de uma gramática verbal, criada ou ressignificada no âmbito social e político, como por signos não verbais, apreendidos pela observação de um cenário devastado no qual habitam e coexistem vítimas e agentes da necromáquina. Esses índices ressonantes atravessam a vida cotidiana na América Latina e são refletidos nas representações literárias sobre os diversos contextos e formas da violência, de tal modo que o exercício crítico dessas narrativas se torna também um instrumento inequívoco de leitura do nosso mundo.

4 Nova gramática da violência

Seguindo os postulados de Rossana Reguillo (2021), é possível pensar a representação da violência no romance *Saboroso Cadáver*, de Agustina Bazterrica, também a partir de sua relação com a linguagem. Para a pesquisadora mexicana, em um contexto de crescimento da expressividade, a violência “emerge como língua franca cuando se produce un colapso en las

7 Esse tema foi discutido no interior de minha tese de doutorado, vencedora do Prêmio Mario Gonzalez, da Associação Brasileira de Hispanistas, e publicada em versão *e-book* pela mesma instituição. Ver Rodrigues (2026).

formas de inteligibilidad, cuando colapsan el lenguaje los sistemas de representación y las instituciones” (Reguillo, 2021, p. 137). Sendo assim, enquanto a violência expressiva se constitui ela própria como uma linguagem, ou seja, uma forma de comunicar que prescinde de palavras, a violência utilitária, por outro lado, demanda a criação e instrumentalização de uma linguagem específica e igualmente utilitária, o que se pode verificar no romance de Bazterrica.

A linguagem adotada na realidade recentemente estabelecida é alvo das reflexões e problematizações do narrador e protagonista Marcos Tejo desde as primeiras linhas da narrativa:

Meia rês. Marreteiro. Linha de abate. Banho de aspersão. As palavras aparecem em sua cabeça e o golpeiam. Destroçam-no. Mas **não são apenas palavras**. São o sangue, o cheiro denso, a automatização, o não pensar. Irrompem durante a noite, quando ele está desprevenido. Acorda com o corpo coberto de suor, pois sabe que o espera outro dia de abate de **humanos**.

Ninguém os chama assim, pensa, enquanto acende um cigarro. Ele não os chama assim quando tem de explicar a um novo funcionário como funciona o ciclo da carne. Poderiam prendê-lo por falar isso, poderiam inclusive enviá-lo ao Matadouro Municipal e industrializá-lo. **Assassiná-lo seria a palavra exata, embora não permitida**. Enquanto tira a camiseta embebida de suor, tenta afastar a ideia persistente de que são isto, humanos, criados para ser animais comestíveis. Abre a geladeira, serve-se de água gelada, toma-a devagar. Seu cérebro o adverte que há **palavras que encobrem o mundo**.

Há palavras que são convenientes, higiênicas. **Legais**. (Bazterrica, 2022, p. 15, grifos nossos)

Embora a violência descrita ao longo de todo o romance seja utilitária, a simples explicação e justificação que ela carrega não parece ser suficiente naquele cenário precisamente pelo caráter assimétrico que tal violência implica, bem como sua escala desmesurada. Sendo assim, empreende-se um exercício de *encobrir o mundo*, ocultando por meio da comunicação toda a brutalidade material, e expressando simbolicamente um cenário no qual certos *assassinatos* não são mais entendidos como tal. Nesse contexto, então, as palavras passam por um filtro *higienizador*, mas que também se mostra, em alguma medida, jurídico. Dessa forma, a ação

descrita pelas palavras transita do âmbito da ilegalidade para o da *legalidade*.

A regulação jurídica funciona também na direção oposta. Além de regulamentar e sugerir a instrumentalização de uma linguagem higienizada – marcando aquilo que *pode* ser dito –, o mesmo filtro serve para determinar a proibição de certas palavras – marcando aquilo que *não pode* ser dito – cuja utilização teria implicações punitivas. Em diversos momentos da narrativa, o protagonista faz um exercício mental de nomear aquilo que ele enxerga como violência. Logo em seguida, percebe-se o exercício de autocensura, como quando ele pensa em canibalismo: “palavra que poderia trazer problemas enormes para ele” (Bazterrica, 2022, p. 16).

Ao seguir o itinerário da carne, o protagonista se encontra com dois empresários, o Sr. Urami, dono do curtume, e o Gringo, dono do criadouro. Na comunicação com ambos, Marcos Tejo presta atenção no vocabulário cuidadosamente adotado por seus interlocutores:

Pensa que o sr. Urami precisa reafirmar com palavras a realidade, como se essas palavras criassem e sustentassem o mundo em que ele vive. (Bazterrica, 2022, p. 22)

Ele vê como o lugar vai se enchendo das palavras ditas pelo Gringo. São palavras leves, sem peso. São palavras que se misturam com as outras, as incompreensíveis, com as mecânicas ditas por uma voz artificial, uma voz que não sabe como todas essas palavras podem envolvê-lo, até sufocá-lo. (Bazterrica, 2022, p. 28)

A reprodução da nova gramática utilitária já instituída revela um caráter marcadamente pessoal no caso desses dois empresários específicos, e também dos demais que aparecem ao longo de toda a narrativa. Isso porque a instrumentalização dos vocábulos higienizados representa a garantia da manutenção de um sistema do qual eles se beneficiam. Essas palavras cuidadosamente empregadas, portanto, *sustentam* o mundo desses empresários. A utilidade, nesse âmbito, possui outros contornos, não tendo a

mesma justificativa coletiva, mas recaindo sobre as demandas dos privilegiados. Por outro lado, a função utilitária também ecoa na adoção e reprodução da mesma linguagem por parte daqueles que não possuem os mesmos privilégios. Um exemplo disso é o personagem Sergio, que trabalha como marreteiro e, portanto, assume uma das funções mais brutais que é a de golpear os humanos cujos corpos virarão produtos essenciais de consumo. Durante o itinerário da carne, o narrador-protagonista tem uma conversa com ele:

Disse-lhe que a carne original ajudou a controlar a superpopulação, a pobreza e a fome, ainda que não a tenha erradicado. Disse que cada um tem uma função nessa vida, que a função da carne era ser sacrificada e depois comida. Disse que, graças ao seu trabalho, as pessoas eram alimentadas e ele se orgulhava disso. (Bazterrica, 2022, p. 61)

Ao contrário do que ocorre com os empresários Gringo e Sr. Urami, a utilidade da nova gramática para o marreteiro Sergio parece ser a de autoconvencimento. Os empregados reprodutem o discurso oficial, em alguma medida, para escapar do remorso, para se ludibriar em relação ao aspecto nobre da função abjeta, o que no caso de Sergio seria a função de garantir a sobrevivência de muitos por meio do fornecimento daquele alimento. De todo modo, ainda que a linguagem seja fabricada e sirva para funções que vão da manutenção de privilégios ao autoengano que apaga a culpa, o uso da expressão verbal é em si mesmo uma prerrogativa que humaniza e ao mesmo tempo segrega. Aos humanos produzidos para o abate, a linguagem verba é negada:

Egmont pergunta se falam, pois tanto silêncio chama sua atenção. O Gringo responde que, desde pequenos, ficam isolados em incubadoras e depois em jaulas. Que extraem as cordas vocais deles para controlá-los melhor. Ninguém quer que falem, pois carne não fala. Diz que se comunicar eles se comunicam, mas através de uma linguagem elementar. Dá para saber se estão com frio, calor, essas coisas básicas. (Bazterrica, 2022, p. 28)

Essa “linguagem elementar” das vítimas – que no interior do romance não podem ser entendidas como vítimas porque isso implicaria sua humanização – se restringe às expressões corporais, já que a retirada das cordas vocais relega esses sujeitos ao silêncio absoluto. De algum modo, essa ação os categoriza e os coloca em uma posição inferior à dos animais que produzem sons, muitos dos quais perturbadores. O ruído agudo produzido por um suíno ao ser abatido, por exemplo, é lembrado pelo protagonista Marcos Tejo que, antes da “transição” havia trabalhado no frigorífico de seu pai. Segundo ele, “o grito de um porco sendo derrubado podia petrificar” (Bazterrica, 2022, p. 16). Esse exercício de petrificação evoca, em alguma medida, a personagem da mitologia greco-romana Medusa, assim como os efeitos paralisantes do horror há muito tempo postulados pela literatura gótica – ambas ideias que são retomadas por Adriana Cavarero, em seu livro *Horrorismo*. Para Cavarero (2009), as representações da górgona funcionam como um espelho que provoca e também expressa o horror: de um lado por conta do ultraje do corpo desmembrado, de uma cabeça retirada das demais partes; do outro lado, pela boca aberta indicando um grito insonoro e eterno. Sendo assim, é possível encontrar ressonâncias entre as “carnes” viventes de *Saboroso Cadáver* e a figura que Cavarero indica como sendo a personificação do horror, a Medusa, principalmente por seus corpos mutilados e pelo grito insonoro. No entanto, há dissonâncias fundamentais: diferentemente da personagem mitológica, os personagens de Bazterricas não têm nome, não têm história, não são singularizados. Como diria Roberto Esposito (2016), eles são coisas, não são pessoas. E, portanto, não provocam horror, não são capazes de petrificar tal qual um porco sendo abatido.

Do outro lado, há também o silêncio dos verdugos e dos omissos que adotam a linguagem higienizada que, por sua vez, omite o horror e, como pensa o próprio protagonista, “silencia o

espanto” (Bazterrica, 2022, p. 160). Esse exercício, na prática, também pode ser pensado a partir de duas estratégias estilísticas: a adoção de diminutivos que suavizam as palavras, e o uso de figura de linguagem específica como o eufemismo. Essas operacionalizações práticas que aparecem como efeito da nova gramática da violência apresentada em *Saboroso Cadáver* ficam mais evidentes quando se chega à instância do comércio varejista, ou seja, que está comunicando ao grande público. No caso do produto apresentado no romance, essa instância é o açougue:

Quando Spanel abriu o açougue, imitava os tradicionais cortes bovinos para a mudança não ser tão abrupta. Se alguém entrava, logo pensava que estava em um açougue de antigamente. Com o tempo, foi mudando de forma gradual, mas constante. Primeiro apareceram em um canto as mãos embaladas a vácuo, disfarçadas entre os bifés à rolê, a fraldinha e os rins. A embalagem tinha etiqueta de carne especial e, em outra parte, o esclarecimento de **extremidade superior**, evitando, estrategicamente, colocar a palavra mão. Com o tempo, acrescentou pés embalados apresentados em colchão de alface com a etiqueta de **extremidade inferior**. Mais tarde, uma bandeja com línguas, pênis, narizes, testículos com cartaz “Delícias Spanel”.

Pouco depois, e com base nos cortes suínos, as pessoas começaram a chamar as extremidades superiores de mãozinhas e as inferiores, de patinhas. Com essa permissão e esses **diminutivos que anulavam o espanto**, a indústria as catalogou dessa forma. Hoje em dia, já vende *brochettes* de orelhas e dedos, sob o nome de “*brochettes mistas*”. Vende licores com globos oculares. Língua à vinagrete. (Bazterrica, 2022, p. 41)

É importante destacar que o processo de anulação do espanto em relação à violência que se pretende ocultar passa pelo filtro da linguagem porque, como assinala Valencia (2024, p. 215), ela “é capaz de criar a realidade que enuncia. Enunciar de maneira distinta é, de algum modo, redirecionar a realidade[...]” Tal redirecionamento da linguagem e, portanto, tal exercício de criação de uma nova realidade, não se constitui como um mecanismo natural, mas faz parte de um complexo processo que está diretamente conectado com diversos mecanismos de dominação, poder e desumanização que se observa na contemporaneidade neoliberal e neocolonial. Por sorte, a literatura é precisamente a arte que tem como objeto principal e material as

palavras – em sua presença expressa ou ausência sugerida – de modo que ela pode se anunciar como um espaço interpretativo poderoso e eficaz para as mazelas do nosso brutal presente.

Referências

ALMADA, Selva. Garotas mortas. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.

BAZTERRICA, Agustina. Saboroso Cadáver. Tradução de Ayelén Medail. Rio de

Janeiro: Darkside Books, 2022.

BOLAÑO, Roberto. 2666. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAVARERO, Adriana et al. Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea. *Anthropos*, 2009.

CHOMSKY, Noam. A nova guerra contra o terror. Tradução: Carlos Afonso Malferrari. *Estudos Avançados*, v. 16, p. 5-33, 2002.

ESPOSITO, Roberto. As pessoas e as coisas. Tradução: Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

PELLET, Sarah. O desafio da Comunidade Internacional frente ao Terrorismo. Terrorismo e direito: os impactos do terrorismo na comunidade internacional e no Brasil. Coord. Leonardo Nemer Caldeira Brant. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *In: Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 2009.

REGUILLO, Rossana. Necromáquina. Cuando morir no es suficiente. Guadalajara: Ned, 2021.

RENGIFO, Ángela. El sicariato em la literatura colombiana: Aproximación desde algunas novelas. Cuadernos de postgrado. Escuela de Estudios Literarios. Cali, 2007.

RIVERA GARZA, Cristina. O invencível verão de Liliana. Tradução: Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2025.

RODRIGUES, Talita Jordina. Nem covardes, nem canibais: diálogos entre Roberto Bolaño e Juan Villoro. Florianópolis: ABH, 2026.

SADA, Daniel. Ese modo que colma. Ciudad de México: Editorial Anagrama, 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

VALENCIA, Sayak. Capitalismo Gore. Tradução: Igor Peres. São Paulo: sobinfluencia edições, 2024.

VALLEJO, Fernando. La virgen de los sicarios. Madrid: Punto de lectura, 2011.

VILLALOBOS, Juan Pablo. Festa no covil. Tradução: Andreia Moroni. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Submissão: agosto de 2026

Aceite: agosto de 2026.

CORPO INSURGENTE: VIOLÊNCIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM “ARAMIDES FLORENÇA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Andressa Camilo Querino¹

Resumo: A literatura latino-americana contemporânea de autoria feminina negra constitui espaço de denúncia e elaboração das violências produzidas pelo racismo e pelo patriarcado. Este artigo analisa as relações entre violência, memória e resistência no conto “Aramides Florença”, de Conceição Evaristo. O objetivo é compreender como o corpo feminino negro se configura como espaço de inscrição da violência e, simultaneamente, como território de memória e reconstrução subjetiva. A pesquisa é bibliográfica, qualitativa e interpretativa, com base em Lugones (2020), Gonzalez (1984), Orlandi (2007), Jelin (2002), hooks (2019) e Evaristo (2005; 2020; 2023). A análise evidencia uma progressão de práticas de controle que culmina na violência sexual durante a amamentação. A sobrevivência, o vínculo com o filho e a narração do vivido, contudo, reposicionam Aramides como sujeito de sua história.

Palavras-chave: Corpo feminino negro. Violência. Memória. Resistência. Escrevivência.

INSURGENT BODY: VIOLENCE, MEMORY AND RESISTANCE IN “ARAMIDES FLORENÇA”, BY CONCEIÇÃO EVARISTO

Abstract: Contemporary Latin American literature by black women provides a space for denouncing and elaborating forms of violence produced by racism and patriarchy. This article analyzes the relations between violence, memory and resistance in Conceição Evaristo’s short story “Aramides Florença”. It aims to understand how the black female body becomes a site where violence is inscribed and, simultaneously, a territory of memory and subjective reconstruction. The study is bibliographical, qualitative and interpretative, drawing on Lugones (2020), Gonzalez (1984), Orlandi (2007), Jelin (2002), hooks (2019) and Evaristo (2005; 2020; 2023). The analysis identifies a progression of controlling practices that culminates in sexual violence during breastfeeding. Nevertheless, survival, the preserved bond with the child and the narration of the experience reposition Aramides as the subject of her own story.

Keywords: Black female body. Violence. Memory. Resistance. Escrevivência.

¹ Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), E-mail: camiloandressa23@gmail.com. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9835171187340416>.

1. INTRODUÇÃO

A literatura latino-americana contemporânea de autoria feminina negra ocupa um espaço significativo na representação de experiências historicamente marginalizadas. Nessas produções, a escrita possibilita a elaboração das violências que atravessam a existência das mulheres e constitui uma prática de memória, denúncia e afirmação subjetiva. As narrativas questionam representações que historicamente associaram os corpos negros à servidão, à sexualização, ao silenciamento e à disponibilidade, construindo personagens dotadas de densidade afetiva, consciência e capacidade de interpretar o vivido.

A obra de Conceição Evaristo integra esse movimento por articular memória, cotidiano e crítica social. Seus textos evidenciam a relação entre acontecimentos individuais e estruturas que produzem condições desiguais de vulnerabilidade. Racismo, sexismo e violência doméstica não aparecem como fenômenos independentes, mas como dimensões interligadas que interferem nos modos de viver, sentir, recordar e narrar. A escrevivência, conceito desenvolvido pela autora, permite compreender essa elaboração literária como uma prática que emerge das experiências de mulheres negras e as inscreve no campo da produção de conhecimento.

A coletânea *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2023) reúne relatos de personagens que confiam suas histórias a uma narradora-ouvinte. A organização dos contos aproxima memória, oralidade e escrita, pois as trajetórias chegam ao leitor por meio de um processo de escuta e transmissão. O título da obra anuncia uma tensão central: as *lágrimas* preservam a dimensão da dor, enquanto o adjetivo *insubmissas* impede que o sofrimento seja confundido com resignação. As personagens carregam marcas profundas, porém não permanecem completamente definidas por elas.

No conto “Aramides Florença”, essa tensão manifesta-se na trajetória de uma mulher que sofre violência física, psicológica e sexual no interior de uma relação afetiva. A gravidez e o nascimento do filho, inicialmente associados à realização familiar, tornam-se períodos em que a possessividade do companheiro se intensifica. O corpo materno, responsável pela gestação, pela amamentação e pela preservação da vida, passa a ser tratado pelo homem como um território que deveria permanecer submetido ao seu domínio. A violência culmina na agressão sexual praticada enquanto Aramides amamenta Emildes, cena que articula maternidade, posse e objetificação.

A narrativa, contudo, não se inicia pelo ato violento. A primeira imagem apresenta Aramides sentada com o filho no colo, quase um ano depois da partida do companheiro. A protagonista encontra-se em um tempo posterior à violência, preserva o vínculo com Emildes e consegue relatar o que viveu. Essa escolha estrutural antecipa que o conto não se organiza somente em torno da brutalidade sofrida, visto que a sobrevivência, a memória e a enunciação também participam da constituição da personagem.

Diante disso, este artigo investiga de que maneira o corpo feminino negro é representado em “Aramides Florença” como espaço de inscrição da violência e, simultaneamente, como território de memória e reconstrução subjetiva. O objetivo consiste em analisar a progressão das práticas de controle exercidas sobre Aramides e compreender como a elaboração da memória, a escuta e a circulação da palavra contribuem para seu reposicionamento como sujeito.

Parte-se da hipótese de que o conto constrói dois movimentos complementares. O primeiro evidencia a transformação do corpo materno em objeto de controle, mediante sinais de ameaça que se tornam progressivamente mais intensos. O segundo desloca a personagem da posição de silenciamento para a de enunciação,

pois a retomada dos acontecimentos permite que ela identifique a lógica de posse presente na relação e produza sentidos sobre o vivido.

A pesquisa possui caráter bibliográfico, qualitativo e interpretativo e desenvolve uma análise discursivo-literária do conto. A fundamentação mobiliza o conceito de colonialidade de gênero, de María Lugones (2020), e as reflexões de Lélia Gonzalez (1984) sobre a articulação entre racismo e sexismo. A discussão acerca do silêncio dialoga com Eni Orlandi (2007), enquanto a memória é compreendida a partir de Elizabeth Jelin (2002). O conceito de escrevivência, formulado por Conceição Evaristo (2005; 2020), permite relacionar a experiência singular da personagem à memória coletiva das mulheres negras. As contribuições de bell hooks (2019) auxiliam na reflexão sobre representação e reconstrução da subjetividade.

2. CORPO MATERNO, VIOLÊNCIA E DOMINAÇÃO

2.1 Da harmonia aparente à inscrição da violência no corpo

A abertura do conto estabelece uma relação entre maternidade, reconhecimento e escuta. A narradora apresenta Aramides como “minha igual” (Evaristo, 2023, p. 9), expressão que sugere proximidade entre as duas mulheres. A história não é apresentada de maneira neutra, pois a voz responsável por transmiti-la reconhece na personagem uma existência que merece acolhimento e preservação.

Aramides aparece sentada com Emildes no colo e o nomeia como “minha criança” e “meu bem-amado” (Evaristo, 2023, p. 9). A primeira imagem da protagonista não é a de uma mulher submetida à violência, mas a de alguém que cuida, alimenta e protege. Essa composição torna mais intenso o contraste com

as cenas posteriores, nas quais o corpo associado à nutrição e ao afeto se converte em alvo da dominação masculina.

A materialidade desse vínculo se salienta quando a narrativa afirma que Aramides buscava ser o alimento do filho e que, “literalmente, era” (Evaristo, 2023, p. 10). O advérbio reforça que o corpo materno constitui o primeiro espaço de sobrevivência da criança. O leite não funciona apenas como referência biológica, pois simboliza continuidade, entrega e preservação da vida. A relação será profundamente tensionada quando o companheiro interromper a amamentação e transformar o seio materno em objeto de violência.

Outro recurso relevante é a ausência de nome do companheiro. A narradora o conhece apenas pelas expressões “o pai de Emildes” e “o pai de meu filho” (Evaristo, 2023, p. 10). Essa escolha impede que a identidade masculina ocupe o centro da história e preserve a perspectiva de Aramides. O homem é definido pela função paterna que deveria exercer, mas sua conduta contradiz a proteção associada à paternidade, pois ele introduz a ameaça no espaço familiar.

A ausência de nome também produz uma generalização simbólica. A violência não é apresentada como resultado de um desentendimento circunstancial, visto que se desenvolve a partir de uma concepção patriarcal segundo a qual o corpo da companheira deveria permanecer disponível à vontade masculina. A personagem encarna, dessa forma, relações de posse e de controle que ultrapassam sua individualidade.

A descrição da gestação feliz contribui para a progressão narrativa. O conto informa que Aramides tivera uma gravidez tranquila e que a vida seguia conforme as expectativas do casal (Evaristo, 2023, p. 11). O cenário inicial de harmonia impede uma leitura que situe a violência apenas em relações evidentemente conflituosas. Os primeiros sinais surgem dentro

de uma convivência aparentemente estável e demonstram que a violência doméstica pode instalar-se de maneira gradual e dissimulada.

O primeiro episódio ocorre quando Aramides se fere em uma lâmina deixada sobre a cama. Ela sente uma dor intensa e percebe um filete de sangue escorrendo do ventre. O aparelho de barbear, objeto banal, adquire dimensão ameaçadora porque ocupa o lugar destinado ao descanso e à intimidade. A cama deixa de representar segurança e passa a constituir espaço de perigo.

O local atingido amplia o sentido da cena. A lâmina fere o ventre em que a criança está sendo gerada e introduz a ameaça no espaço corporal associado à vida e à continuidade. O sangue rompe a imagem da gravidez feliz e anuncia que a violência do companheiro também incide sobre o vínculo materno que transforma a relação de Aramides com o próprio corpo.

A ambiguidade intensifica o controle psicológico. O homem não assume responsabilidade e apresenta explicações vagas, deixando Aramides entre a suspeita e a tentativa de acreditar em um acidente. A violência ainda não pode ser plenamente nomeada, mas já interfere na percepção da personagem e na confiança que sustentava a relação. A ameaça se torna eficaz porque não depende somente do ato consumado, mas da incerteza que passa a ocupar o cotidiano.

O segundo episódio aprofunda esse processo. Aramides contempla as mudanças do corpo diante do espelho e demonstra encantamento com a gravidez. A aproximação do companheiro, inicialmente percebida como possível gesto de carinho, transforma-se em dor quando ele apaga o cigarro sobre seu ventre. A narrativa registra o odor de carne queimada, aproximando o leitor da materialidade da agressão e da ruptura da expectativa afetiva.

O toque, antes associado à intimidade, converte-se em instrumento de violência. O perigo não se encontra fora da relação, pois se instala nos gestos que anteriormente representavam cuidado. A presença do espelho acrescenta outra camada à cena: Aramides vê o homem pelo reflexo, como se a violência fosse percebida de modo indireto. A imagem antecipa um processo de reconhecimento que somente se completa quando ela reorganiza os episódios pela memória.

A aparente restauração da harmonia após o nascimento de Emildes não elimina as marcas anteriores. A expressão “Sagrada a família!”, repetida pelo companheiro (Evaristo, 2023, p. 15), adquire efeito irônico, já que a família celebrada foi atravessada pela lâmina, pela queimadura e pelo medo. A sacralização funciona como máscara discursiva que encobre a violência inscrita no corpo da personagem.

A narrativa afirma que a dor e a ardência foram empurradas para a “deslembração” (Evaristo, 2023, p. 15). O termo não significa que Aramides tenha esquecido o ocorrido, pois as marcas permanecem no corpo e interferem em sua relação com o companheiro. A deslembração corresponde a uma tentativa precária de afastar sinais incompatíveis com o ideal de estabilidade familiar. Trata-se de um esquecimento buscado e não alcançado.

Essa representação se relaciona às reflexões de Orlandi (2007), para quem o silêncio não equivale à ausência de sentidos. Aquilo que não é nomeado participa da constituição do discurso e revela condições históricas que delimitam o que pode ser dito. Aramides percebe a ameaça antes de conseguir formulá-la plenamente. O corpo registra aquilo que a linguagem ainda não organiza, e as sensações de medo, dor e inquietação antecedem o reconhecimento da violência como parte de um mesmo processo.

A experiência da protagonista também pode ser lida a partir da articulação entre racismo

e sexismo discutida por Gonzalez (1984). Mulheres negras são atingidas por formas específicas de subalternização produzidas pela atuação conjunta das hierarquias raciais e de gênero. A violência sofrida por Aramides ocorre no espaço doméstico, mas remete a estruturas que historicamente associaram o corpo feminino negro ao trabalho, à exploração, à sexualização e ao controle.

Lugones (2020) amplia essa discussão por meio do conceito de colonialidade de gênero. A organização moderna e colonial do poder instituiu classificações raciais e sexuais que distribuíram humanidade, autoridade e reconhecimento de forma desigual. O conto não apresenta uma explicação teórica explícita sobre essa estrutura, porém constrói literariamente seus efeitos na intimidade. A conduta do companheiro se apoia em uma lógica que associa masculinidade à posse e interpreta a autonomia feminina como ameaça.

2.2 Maternidade, posse e objetificação

A maternidade intensifica o conflito porque o corpo de Aramides passa a desempenhar uma função que não se organiza em torno do desejo masculino. Emildes ocupa o centro de seus cuidados, e o companheiro reage como se tivesse perdido um direito de exclusividade. Essa lógica aparece na pergunta sobre quando ela voltaria a ser “dele, só dele” (Evaristo, 2023, p. 15). A formulação transforma a mulher em propriedade e apresenta a maternidade como interrupção de uma posse supostamente garantida.

A reação de Aramides é marcada por um “silêncio sem lugar” (Evaristo, 2023, p. 16). A expressão revela que a personagem ainda não dispõe de uma resposta capaz de organizar o desconforto provocado pela pergunta. O silêncio não significa concordância, pois registra a percepção de uma ameaça que ainda não

encontra forma discursiva estável.

A transformação do olhar masculino também antecipa a violência sexual. O olhar antes percebido como caloroso passa a incomodar e assume a aparência de uma mirada que pretende agarrá-la à força. A ameaça se manifesta antes do contato físico e modifica a maneira como Aramides experimenta a presença do companheiro. Seu corpo reconhece o perigo por meio do olhar, da aproximação e da tensão instalada no ambiente.

O processo culmina na cena em que o homem retira Emildes dos braços da mãe e violenta Aramides durante a amamentação. A interrupção do gesto materno atinge simultaneamente o corpo da mulher, o vínculo com o filho e sua condição de sujeito. O seio, anteriormente associado ao alimento, é transformado em alvo da agressão. A violência invade um espaço corporal organizado pelo cuidado e tenta submetê-lo à vontade do companheiro.

A oposição entre leite e sangue intensifica a dimensão simbólica da cena. Enquanto um dos seios é ferido, o leite continua a sair do outro. Os dois fluxos corporais permanecem próximos, mas carregam sentidos distintos: o leite remete à continuidade, à nutrição e à preservação da criança; o sangue registra a violação, a dor e a brutalidade. A justaposição mostra que a violência patriarcal incide precisamente sobre o corpo responsável por sustentar a vida.

A presença de Emildes amplia a gravidade ética do episódio. A criança é colocada no berço e chora enquanto a mãe é violentada. Embora não disponha de linguagem articulada para narrar o que ocorre, o choro funciona como resposta corporal à ruptura do espaço de proteção. A violência interfere na relação entre mãe e filho e transforma o ambiente doméstico em lugar de ameaça.

A expressão utilizada pela protagonista

sintetiza o processo de objetificação: “esse homem estava me fazendo coisa dele” (Evaristo, 2023, p. 18). A escolha do substantivo revela que o companheiro desconsidera sua vontade, sua maternidade e sua humanidade. Aramides deixa de ser reconhecida como pessoa e passa a ser tratada como objeto apropriável. A violência sexual envolve, portanto, uma tentativa de anulação subjetiva, além da imposição física.

A frase também marca um deslocamento importante. No momento em que narra o episódio, Aramides identifica a lógica que organizava os acontecimentos anteriores. A lâmina, o cigarro, o olhar, a pergunta possessiva e a violência sexual deixam de parecer fatos dispersos e passam a compor uma sequência de controle. A protagonista reconhece que o companheiro pretendia transformá-la em propriedade.

A fala final do homem confirma essa interpretação, pois ele afirma que não a queria mais porque ela já não havia sido dele como antes. A maternidade é percebida como perda de exclusividade, e a violação surge como tentativa extrema de restaurar uma posse imaginada. O ato não resulta da ausência de desejo, mas da recusa em reconhecer que Aramides possui autonomia e relações afetivas que não se subordinam ao companheiro.

A narrativa demonstra que a violência doméstica constitui um processo progressivo. Os primeiros sinais aparecem como acontecimentos ambíguos, possíveis acidentes ou gestos isolados. A repetição revela uma estrutura organizada pela ameaça, pelo controle e pela possessividade. Mecanismos psicológicos desestabilizam a percepção da personagem antes da manifestação mais brutal da violência física e sexual.

A corporeidade feminina negra se converte em território político porque nela se inscrevem relações sociais mais amplas. A experiência de Aramides não pode ser reduzida a um conflito conjugal, uma vez que expressa uma

lógica patriarcal e racializada que historicamente objetificou mulheres negras. A articulação entre gênero e raça determina condições específicas de vulnerabilidade, invisibilidade e dificuldade de enunciação.

Essa possibilidade de elaboração desloca a análise das formas de dominação para o papel da memória e da palavra na reconstrução subjetiva de Aramides.

3 MEMÓRIA, ESCRIVIVÊNCIA E RECONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE

3.1 A elaboração do vivido e a passagem do silêncio para a palavra

A resistência da personagem não assume a forma de confronto físico, vingança ou ruptura espetacular. Ela se manifesta na continuidade da vida, na preservação do vínculo com Emildes e na capacidade de organizar o vivido como relato. A personagem não retorna intacta da violência, porém encontra condições para interpretar o passado e impedir que a perspectiva do agressor determine completamente sua imagem.

A narrativa organiza os acontecimentos de maneira retrospectiva. Antes da apresentação dos episódios violentos, o leitor encontra Aramides em um tempo posterior, sentada com o filho e recebendo a narradora em sua casa. Quase um ano se passou desde a partida do companheiro. A escolha temporal mostra que a personagem permanece viva e ocupa novamente o espaço doméstico, agora afastado da presença daquele que o transformara em lugar de ameaça.

A cena inicial não apaga a violência, mas impede que ela seja o único princípio de definição da protagonista. Aramides aparece como mãe, anfitriã, interlocutora e sujeito de memória. Sua existência não começa no ato narrado nem termina nele. O conto apresenta uma posição a partir da qual os acontecimentos podem ser revisitados e compreendidos.

A maternidade participa desse processo sem funcionar como idealização ou salvação plena. O vínculo com Emildes permanece apesar da violência, assim como o corpo materno, embora marcado pela lâmina, pela queimadura e pela agressão sexual, continua associado à nutrição, ao feto e à continuidade. A resistência, portanto, não elimina o trauma, mas se constrói em uma existência que permanece atravessada por ele.

Jelin (2002) compreende a memória como trabalho realizado no presente. O passado não retorna de maneira neutra ou integral, visto que é selecionado, interpretado e reorganizado por sujeitos que buscam atribuir sentido às próprias experiências. A memória envolve silêncios, disputas e reconstruções, permitindo que os acontecimentos adquiram significados diferentes daqueles disponíveis no momento em que ocorreram.

Essa perspectiva auxilia na leitura do relato de Aramides. No presente da narração, a personagem consegue reunir acontecimentos anteriormente percebidos de forma fragmentada e reconhecer neles uma mesma lógica de posse. A memória, portanto, não constitui repetição passiva do sofrimento, mas produz inteligibilidade sobre o vivido.

A afirmação “esse homem estava me fazendo coisa dele” (Evaristo, 2023, p. 18) representa o ponto em que a protagonista nomeia o processo de objetificação. A frase transforma uma experiência inicialmente fragmentada em interpretação. Aramides reconhece que a violência não pretendia apenas causar dor, mas reduzir sua condição de sujeito e restaurar uma suposta propriedade masculina sobre seu corpo.

A passagem do silêncio para a palavra constitui, nesse sentido, uma forma de resistência. Orlandi (2007) demonstra que o silêncio integra a produção de sentidos e resulta das condições históricas e ideológicas que regulam o dizer. Experiências de violência podem permanecer

silenciadas porque encontram barreiras sociais, afetivas e discursivas para sua enunciação, e não porque sejam desprovidas de significado.

O “silêncio sem lugar” (Evaristo, 2023, p. 16) instalado entre Aramides e o companheiro demonstra esse conflito. A personagem percebe que a pergunta sobre voltar a ser dele contém uma ameaça, mas ainda não encontra posição segura para responder. O silêncio registra a tensão entre aquilo que o corpo reconhece e aquilo que ainda não pode ser formulado.

Na cena de escuta, a situação se modifica. Aramides fala em um espaço afastado do agressor e diante de uma mulher que acolhe sua palavra. O relato permite retomar o não dito e reconhecer a violência antes dissimulada. Falar não desfaz as marcas, mas impede que a experiência permaneça restrita ao segredo doméstico e à interpretação imposta pelo companheiro.

A oralidade recebe atenção na composição narrativa. Em determinada passagem, Aramides pronuncia as palavras pausadamente e enfatiza o sentido da frase. O ritmo da voz participa da elaboração do vivido. Pausas, entonações e repetições revelam que a memória é transmitida pelo conteúdo dos acontecimentos e pelo modo como a personagem consegue dizê-los.

A narração não representa recuperação completa ou definitiva. O trauma não é resolvido pela palavra, e o conto não propõe uma superação integral. A fala produz outra relação com o passado porque permite que Aramides ocupe a posição de quem interpreta, seleciona e organiza os acontecimentos.

Essa possibilidade se aproxima da reflexão de hooks (2019) sobre a necessidade de transformar as formas de representação das pessoas negras. A resistência envolve a construção de imagens e discursos nos quais sujeitos historicamente objetificados possam apresentar-se como consciência, humanidade e capacidade criadora. Aramides rompe simbolicamente a

redução à condição de coisa quando produz sentidos sobre aquilo que lhe foi imposto.

3.2 Narradora-ouvinte, escrevivência e insubmissão

A elaboração da experiência depende da presença de uma escuta. Aramides não fala no vazio, pois sua história é confiada a uma narradora que a reconhece, acolhe e transmite. A narradora-ouvinte participa da preservação da memória quando transforma o relato individual em narrativa compartilhada.

A expressão “minha igual” (Evaristo, 2023, p. 9) estabelece o princípio dessa relação. A igualdade não significa que as duas mulheres tenham vivido experiências idênticas, mas indica que a narradora reconhece em Aramides uma existência marcada por condições sociais que não lhe são indiferentes. A escuta não se funda na curiosidade diante do sofrimento alheio, e sim em uma relação de proximidade e responsabilidade.

Essa estrutura evita que a violência seja convertida em espetáculo. O conto não expõe o corpo da personagem a um olhar distante interessado somente na brutalidade. A narrativa apresenta a voz de Aramides, suas hesitações, interpretações e escolhas no processo de organizar a própria história. A experiência não é retirada de sua posse para ser explicada exclusivamente por uma autoridade externa.

A narradora exerce uma função mediadora, pois escuta, registra e faz circular a fala, criando uma ponte entre a memória da personagem e o leitor. O relato íntimo adquire dimensão coletiva quando deixa o espaço doméstico e ingressa no campo literário. A violência anteriormente submetida ao segredo se transforma em denúncia de uma condição social mais ampla.

O conceito de escrevivência contribui

para compreender esse processo. Evaristo (2005) relaciona a escrita à memória das mulheres, às histórias ouvidas e às experiências inscritas no cotidiano. A palavra literária emerge de uma rede de vozes e não de uma subjetividade isolada. Em reflexão posterior, a autora afirma que a escrevivência parte de experiências específicas, mas alcança histórias de uma coletividade (Evaristo, 2020).

A escrevivência não corresponde a uma transposição automática da vida para o texto. Ela envolve elaboração estética e construção ficcional, preservando um compromisso com existências historicamente desconsideradas pelas narrativas dominantes. Em “Aramides Florença”, a experiência singular da protagonista remete a formas recorrentes de controle e silenciamento impostas às mulheres negras, sem perder sua particularidade.

A passagem da voz individual para a escrita impede o apagamento da história. Aramides fala, a narradora escuta e a literatura preserva. Essa circulação transforma o relato em memória compartilhada e produz conhecimento sobre relações de poder que atravessam o corpo feminino negro.

A corporeidade da protagonista funciona como arquivo sensível. O corpo conserva vestígios físicos e afetivos do vivido, como a ferida da lâmina, a queimadura e as lembranças da violência sexual. Essas marcas não permanecem apenas como provas do sofrimento, pois participam da reconstrução narrativa e se tornam pontos a partir dos quais Aramides interpreta sua trajetória.

O corpo registra aquilo que inicialmente não pôde ser plenamente dito. Posteriormente, a palavra reorganiza o que permaneceu inscrito na carne. Memória corporal e enunciação se articulam, já que o relato nasce das sensações, das marcas e das reações que acompanharam os acontecimentos. O corpo se torna suporte de lembrança e produção de sentidos. A mediação

da narradora também impede que a perspectiva do agressor detenha a palavra final sobre Aramides, pois é a interpretação da protagonista que alcança o leitor.

A resistência também se manifesta na preservação dos vínculos. O companheiro tenta destruir a relação entre mãe e filho quando interrompe a amamentação e coloca Emildes no berço. A cena inicial, no entanto, mostra a criança novamente no colo da mãe. Nesse momento, a narradora observa que o menino repetia os mesmos sons desde a partida do pai e que seu “melodioso balbúcio infantil se assemelhava a uma alegre canção” (Evaristo, 2023, p. 9). A própria narradora chega a questionar se a criança teria se rejubilado com a ausência paterna. Essa associação sugere que o afastamento do agressor possibilita a recuperação de uma atmosfera de segurança e reforça o vínculo entre mãe e filho. A organização narrativa produz, assim, uma resposta simbólica à tentativa de ruptura: a violência não consegue destruir a relação entre Aramides e Emildes, que permanece e se fortalece.

Essa permanência não significa que a maternidade resolva o trauma. O cuidado com Emildes não restitui uma vida anterior nem elimina as consequências da violência. Ele representa uma dimensão da existência que continua e permite que Aramides se reconheça para além da objetificação sofrida.

O título da obra, mais uma vez, reforça esse sentido. As lágrimas preservam a dor e impedem que a resistência seja confundida com invulnerabilidade. O adjetivo insubmissas, contudo, altera o valor simbólico do sofrimento ao indicar que a dor não conduz necessariamente à obediência ou ao desaparecimento.

No percurso de Aramides, a insubmissão se manifesta na continuidade da vida, na preservação do filho, na capacidade de receber outra mulher e na decisão de narrar. Não há vitória total sobre o trauma, mas existe

reposicionamento subjetivo. A personagem deixa de aparecer somente como objeto da ação masculina e assume a condição de sujeito de memória.

A resistência construída pelo conto é cotidiana e discursiva. Ela não elimina as estruturas de poder, mas interrompe parcialmente seus efeitos ao impedir que a violência permaneça sem nome e sem testemunho. A fala transforma uma experiência privada em memória social e revela que o espaço doméstico também é atravessado por relações históricas de gênero e de raça.

O corpo insurgente anunciado no título deste artigo não corresponde a um corpo imune à dor. Sua insurgência se encontra na permanência, na memória e na palavra. O corpo violentado não deixa de ser materno, afetivo e capaz de produzir sentidos. As marcas são reinscritas em uma narrativa que devolve à personagem a possibilidade de interpretar a própria existência.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de “Aramides Florença” demonstra que a violência sofrida pela protagonista é construída como processo gradual, marcado por ameaça, controle e possessividade. A lâmina sobre a cama, o cigarro apagado no ventre, a transformação do olhar, a pergunta possessiva sobre quando Aramides voltaria a pertencer exclusivamente ao companheiro e a violência sexual durante a amamentação constituem partes de uma mesma lógica de dominação.

O corpo materno ocupa posição central nesse processo. Inicialmente associado à gestação, à alimentação e ao cuidado, ele passa a ser interpretado pelo companheiro como território submetido à sua vontade. A maternidade rompe a exclusividade desejada pelo homem, que

reage por meio de uma tentativa de restauração da posse. A violência sexual invade o vínculo entre mãe e filho e procura reduzir Aramides à condição de objeto.

A articulação entre racismo e sexismo mostra que a experiência da personagem não pode ser compreendida somente como conflito conjugal. A objetificação do corpo feminino negro se relaciona a estruturas sociais que distribuíram reconhecimento, humanidade e autonomia de forma desigual. As contribuições de Gonzalez e Lugones permitem situar a violência doméstica em uma lógica marcada pelo patriarcado, pelo racismo e pela colonialidade.

O silêncio presente na narrativa também produz sentidos. Durante a relação, Aramides percebe sinais de ameaça, mas ainda não consegue organizá-los plenamente como violência. O corpo registra a dor antes que a palavra possa nomeá-la. No tempo da narração, a personagem reúne os episódios, reconhece a lógica de posse e transforma uma experiência fragmentada em interpretação.

A memória constitui trabalho de elaboração realizado no presente. A frase “esse homem estava me fazendo coisa dele” (Evaristo, 2023, p. 18) sintetiza esse movimento porque identifica a tentativa de objetificação e converte o relato em denúncia. A escuta da narradora amplia o processo, permitindo que a experiência individual circule como memória compartilhada.

A escrevivência articula vida, memória e criação literária e transforma a experiência narrada em intervenção estética e política. Conceição Evaristo coloca uma mulher negra no centro da narrativa e lhe atribui capacidade de recordar, interpretar e produzir sentidos sobre si. Aramides não permanece reduzida à condição de vítima, pois sua história inclui sobrevivência, maternidade preservada, escuta e enunciação.

Conclui-se que o corpo feminino negro é

representado no conto como espaço de inscrição da violência e como território de memória e resistência. As marcas não desaparecem, mas deixam de pertencer exclusivamente ao silêncio e ao domínio do agressor. Convertidas em relato, revelam a estrutura que sustentou a violência e contribuem para o reposicionamento da protagonista como sujeito.

A insurgência de Aramides não consiste em negar a dor nem em apresentar uma superação integral do trauma. Ela se manifesta na capacidade de continuar vivendo, preservar vínculos, reorganizar o passado e narrar a própria experiência. O conto reafirma a literatura como espaço de denúncia, elaboração da memória e produção de novas formas de representação das subjetividades femininas negras.

Referências

- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho da minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, 2005.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2023.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, p. 223-244, 1984.
- HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero.
In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de
(org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas
decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo,
2020.

PUCCINELLI ORLANDI, Eni. *As formas
do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed.
Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026

MEDO E CICATRIZES: A ESCRITA DO TESTEMUNHO POÉTICO NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Francielle Manini¹
Rafael Custódio Borba²

Resumo: Este estudo analisa a poesia de testemunho como forma de resistência à violência e aos mecanismos autoritários durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Especificamente, toma por objeto as obras *Inventário do medo* (1997), de Lara de Lemos, e *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari, autores marcados por experiências diretas de repressão política. Sob o aporte teórico de Benjamin (1985), Adorno (2003), Agamben (2008), Seligmann-Silva (1999, 2003a, 2003b, 2005) e Vieira (2007), investiga-se o “gesto de inventariar” em três dimensões — a semiótica-visual, a formal e a ético-política —, mapeando as convergências e divergências entre os autores. A pesquisa demonstra que tais poéticas, ao formalizarem a fratura e o silêncio, convertem a catalogação das perdas do cárcere em um arquivo vivo e contra-hegemônico, garantindo a sobrevivência ética da memória insurgente frente ao apagamento institucional.

Palavras-chave: Poesia de testemunho; Ditadura militar brasileira; “Inventário”; Lara de Lemos; Alex Polari.

FEAR AND SCARS: THE WRITING OF POETIC TESTIMONY IN THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP

Abstract: This study analyzes testimonial poetry as a form of resistance against violence and authoritarian mechanisms during the Brazilian military dictatorship (1964–1985). Specifically, it examines the works *Inventário do medo* (1997), by Lara de Lemos, and *Inventário de cicatrizes* (1978), by Alex Polari, authors marked by direct experiences of political repression. Grounded in the theoretical framework of Benjamin (1985), Adorno (2003), Agamben (2008), Seligmann-Silva (1999, 2003a, 2003b, 2005), and Vieira (2007), the “act of inventorying” is investigated across three dimensions—semiotic-visual, formal, and ethical-political—mapping the convergences and divergences between the authors. The research demonstrates that such poetics, by formalizing fracture and silence, convert the cataloging of prison losses into a living and counter-hegemonic

- 1 Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). E-mail: francemanini@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4764-8539>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1024004965176746>.
- 2 Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras da UNICENTRO. E-mail: rafaelcustodiodossantos9@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5407939056273462>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4040-806X>.

archive, ensuring the ethical survival of insurgent memory against institutional erasure.

Keywords: Testimonial poetry; Brazilian military dictatorship; “Inventory”; Lara de Lemos; Alex Polari.

Introdução

Negativos revelados à força da dor, os poemas de testemunho manifestam-se feito imagens queimadas pelo tempo e pela violência, carregando cortes, falhas e vestígios que a política de mneumocídio — compreendida por Roberto Vecchi (2021) como o apagamento deliberado das memórias consideradas inconvenientes do passado autoritário — buscou exterminar. Longe de pretenderem a clareza de uma representação estável, esses versos expõem a textura de uma ausência em que as lacunas não se configuram como falhas de registro, senão como a própria inscrição da violência na materialidade da linguagem. A resistência, aqui, reside na persistência em exibir a fratura, instituindo o arquivo como um campo de forças onde o trauma insiste na sua sobrevivência.

Essas imagens-palavra, feitas de silêncios, rasuras e lampejos de memória, constroem uma poética da ausência, na qual o corpo torturado torna-se linguagem e inscrição política. A escrita tensiona o apagamento histórico e interpela o leitor pela incompletude, consistindo em um ruído que escapa, uma denúncia da lógica repressiva que, sob a retórica da ordem e da segurança nacional, legitimou práticas sistemáticas de tortura, apagando responsabilidades em nome do Estado.

O gênero não apenas rememora como também reinscreve, como gesto de exumação simbólica que desenterra afetos soterrados e confronta os discursos estabilizadores da história, se apresentando como imagem resistente e marca em disputa. Conforme Analia Gerbaudo, em *Políticas de exhumación* (2016), no contexto latino-americano da pós-ditadura, essa produção literária responde à necessidade de reelaborar linguagem, memória coletiva e subjetividade, todas afetadas pela repetição da experiência traumática. Tensionando a linguagem diante de vivências traumáticas, a poesia afirma-se como resistência ética, despontando os limites do próprio dizer, enquanto desestabiliza as narrativas revisionistas — cada poema, assim, torna-se arquivo sensível e campo simbólico de resistência.

Desse modo, a poesia de testemunho revela tensões recalcadas e se reafirma movendo-se na ambivalência de buscar a nomeação para a catástrofe. Nesse horizonte, a reflexão de Beatriz de Moraes Vieira, em *A palavra perplexa* (2007), amplia a compreensão de que a experiência histórica não se apresenta como dado bruto, mas como construção mediada por linguagem, memória e sensibilidade. Para a autora, “tratar historicamente da experiência significa considerar o conjunto de situações de ser e estar no tempo-espço do mundo” (p. 202), compreendendo que todo testemunho é também uma leitura situada, realizada a partir das ferramentas culturais e epistemológicas de seu tempo. Igualmente, sustenta que as experiências humanas são sempre atravessadas por camadas temporais e que a apreensão do passado é tensionada pela “estrutura de experiência temporal” também presente nos próprios métodos historiográficos; portanto, “a leitura ou interpretação da experiência [...] é inexoravelmente efetuada segundo perspectivas que são também elas históricas” (Vieira, 2007, p. 203).

É sob essa égide que o presente trabalho se ancora, debruçando-se sobre a produção poética de Alex Polari (1951) e Lara de Lemos (1922–2007) — poetas perseguidos e encarcerados pela

ditadura militar brasileira: Polari, militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), passou nove anos preso e foi brutalmente torturado³; Lara, por sua vez, presa duas vezes por sua atuação político-intelectual, teve também o marido e os filhos igualmente detidos, compondo um quadro de repressão familiar que atravessa visceralmente sua produção poética⁴. A escolha de analisar tais obras justifica-se pela potência com que ambos transmutam a vivência da violência de Estado em linguagem poética, configurando um testemunho que, ao transcender o relato individual, eleva-se à dimensão coletiva.

Como observou a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda (1939-2025), que realizou um dos primeiros esforços críticos para pensar a literatura produzida por presos políticos no Brasil, essa poética se consolida como uma espécie de “depoimento testemunhal” que, embora não tenha a intenção de fornecer informações detalhadas sobre a luta armada, as organizações ou os inqueritos, traduz o trauma em experiência estética compartilhável, distinta tanto da autobiografia quanto da narrativa histórica ou jornalística. Tal compreensão foi reafirmada pela própria autora em 1982, quan-

do consolidou a definição desse corpus como expressão de sujeitos diretamente atravessados pela militância política e pela luta armada, marcando, assim, uma geração e uma memória coletiva (Vieira, 2007).

Em vista disso, toma-se como objeto as obras *Inventário do medo* (1997), de Lemos, e *Inventário de cicatrizes* (1978), de Polari, compreendendo-os como formas poéticas de resistência à violência de Estado e de reinscrição da experiência traumática. Não é fortuito que os títulos convoquem, respectivamente, o *medo* — afeto que atravessa a experiência do cárcere e da perseguição — e as *cicatrizes* — marcas indeléveis do corpo e da memória, que persistem como vestígios do vivido. O objetivo central consiste em perscrutar as maneiras pelas quais o gesto de “inventariar” — compreendendo a listagem e a enumeração de memórias como procedimentos capazes de organizar o caos das vivências — é desenvolvido por cada autor; busca-se desvelar como essa arquitetura textual se articula para narrar o extremo do horror, interrogando que formas e linguagens possibilitam tal transposição e de que modo a dor encontra, no verso, a sua inscrição definitiva.

1. A semiótica dos “inventários”

“Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis.”

— Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1994)

A noção de experiência, tal como elaborada por Walter Benjamin em *O narrador* (1985) e retomada em *Sobre o conceito de história* (1985), fundamenta a compreensão da poesia de testemunho no contexto da violência de Estado. Para Benjamin, a experiência orga-

3 Alex Polari de Alverga, militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e integrante do movimento estudantil, envolveu-se no sequestro do embaixador alemão na década de 1970. Polari foi preso em 12 de maio de 1971, conforme registrado no *Livro de Ocorrências* nº 19 do DOPS/RJ (Fórum Verdade UFPR, s.d.). Condenado a 80 anos de prisão, foi libertado aos 29 anos, em 1980, por força da anistia (Folha de S. Paulo, 2010).

4 A partir de documentos do SIAN (Arquivo Nacional), verifica-se que Lara de Lemos, seu marido Ajadil Ruiz e seu filho Adail Ivan eram constantemente vigiados pela Divisão de Segurança e Informações (DSI/MJ). Apura-se que, além de ser apontada por comemorar a revolução cubana, discursar na escola quem que lecionava, e reunir-se com grupos de esquerda, a poetisa e seus familiares foram identificados como mentores de ações da luta armada no documento secreto “Informação nº 232/71 – DSI/MJ” (de 17 de junho de 1971, difundido pelo SNI). O informe atribui ao grupo a articulação de um plano nacional de “sabotagem de grandes hidrelétricas, refinarias petrolíferas e terminais marítimos” — alegadamente abortado pelo DEOPS/SP —, além do envolvimento na tentativa de resgate de presos políticos na Ilha Grande (GB), operação frustrada que resultou em confronto armado e na morte de dois militantes.

niza-se em dois regimes distintos: de um lado, a *Erfahrung*, experiência acumulada, compartilhável e transmitida pela narrativa, pela oralidade e pela tradição; de outro, a *Erlebnis*, vivência imediata, fragmentária e atravessada por choques, descontinuidades e pela impossibilidade de elaboração plena. Com base nessa distinção, compreende-se a modernidade benjaminiana como marcada pela perda da experiência profunda, um colapso que se acentua na catástrofe da guerra, da repressão e da violência política. Complementando essa reflexão, Vieira (2007) observa que a experiência histórica se organiza como uma constelação de sentidos, atravessada por múltiplas camadas temporais e por mediações linguísticas que conferem forma e memorabilidade ao vivido. Trata-se de uma escrita que atua na fratura, na interrupção, no lampejo — formas que revelam a experiência mutilada, interrompida, desintegrada.

Em contextos de censura, dor e silenciamento, a poesia pode surgir como vestígio e voz, ativando a memória ao mesmo tempo em que instaura a ausência, um cenário em que já não se trata apenas de arte, e sim de urgência. Como afirma Adorno em *Notas de literatura I* (2003), a arte não deve ser tomada como simples reflexo da realidade externa, mas como meio de adentrar suas camadas mais profundas, visto que “a referência ao social [...] não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (p. 66). O conteúdo estético, portanto, só adquire densidade quando, transbordando da experiência individual, toca o que há de comum e coletivo: “o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. [...] Elas só se tornam artísticas [...] ao ganharem forma estética e conquistarem sua participação no universal” (Adorno, 2003, p. 66).

O gesto de (tentar) reinscrever o trauma na linguagem já se anuncia nas capas das obras de Lemos e Polari, que funcionam como prólogos visuais, compartilhando do título “inventá-

rio”, o qual nos remete a um registro fragmentário da violência:

Figura 1 - Vista da capa do livro *Inventário do Medo*, de Lara de Lemos e *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari



Imagens — fotos da autora.

Na capa *Inventário do Medo* (1997), vemos uma imagem espectral: um corpo curvado, em tons azulados sobre fundo negro, quase dissolvido na penumbra. As cores frias e escu-

ras contribuem para instaurar uma atmosfera de tristeza e angústia, remetendo à clausura e à solidão da cela e ao silêncio, evocando, ao mesmo tempo, fragilidade e persistência de um corpo petrificado pela violência, fraturado, mas que insiste em permanecer de pé, sinalizando a sobrevivência como condição paradoxal: viver apesar da dor. O borramento sugere a impossibilidade de clareza – lembra impressões digitais gastas – remetendo à experiência traumática como fantasma, presença-ausência que retorna mesmo quando silenciada. A tipografia do título, em letras delicadas e brancas sobre o fundo escuro, reforça essa atmosfera de apagamento e silêncio, consistindo em uma inscrição quase discreta, como se buscasse se preservar na penumbra. O medo, nesse caso, se mostra como um afeto espectral, difícil de ser apreendido, na mesma medida em que insiste em assombrar.

A capa de *Inventário de Cicatrizes* (1978) mobiliza outra estratégia visual: a montagem de rostos em preto e branco (que pode lembrar imagens de negativos de fotos), dispostos como fichas policiais ou cartazes de “suspeitos” (por exemplo os arquivos do DOPS⁵), lembra tanto o fichamento de presos quanto a contabilização dos desaparecidos políticos. O rosto isolado à direita aparece borrado, seja por limitação tecnológica da época, seja por escolha intencional, sugerindo censura, evidenciada pelo embaçamento dos traços e pelo gesto de cobrir os olhos.

Essa organização em blocos fotográficos sugere catalogação, arquivo, burocratização da repressão. Ao centro, uma mancha vermelha, que pode ser lida como sangue, carne viva ou

mesmo como uma impressão digital tingida em vermelho (a cor do sangue, a cor da subversão, da “ameaça comunista?”), inscreve diretamente o corpo na violência. É a marca do contato entre pele e papel, entre ferida e memória, transformando o testemunho em documento irrefutável.

As letras “A”, em itálico, ora pendem à direita, ora à esquerda, como cortes secos que reforçam a tensão visual. Diferentemente da tipografia discreta da capa de *Inventário do Medo* (1997), aqui o título se impõe em maiúsculas negras e densas, sugerindo a gravidade do registro, de uma enumeração objetiva, quase burocrática que expõe o peso insuportável daquilo que se lista — as cicatrizes.

Aqui, propomos pensar as imagens não como um adorno ilustrativo ligado ao verbal e, sim, a partir de sua raiz comum com a escrita, posto que ambas as obras, como aponta Liliane Louvel em *A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto* (2006), compartilham o estatuto de “artes da *graphé*”, estabelecendo uma espécie de cumplicidade material entre suportes bidimensionais que convoca o olho e a mão ao mesmo tempo em que aproxima o traço e a pincelada dos gestos da própria escrita. Com efeito, ao investigarmos essa dinâmica nas poéticas em questão, abraçamos o sentido amplo e polissêmico de “pictural” formulado pela autora; tal expansão conceitual, que transcende a materialidade física da pintura, permite-nos perceber como o elemento visual permeia, de forma subterrânea, o tecido textual, impondo suas próprias modulações e estruturando um sistema autônomo de picturalidade (Louvel, 2006).

É necessário destacar que, conforme atesta a folha de rosto da edição de 1978 de *Inventário de Cicatrizes*, a capa foi confeccionada por Ivan Viana, e, curiosamente, não traz um título descritivo que nomeie ou explique as figuras ali organizadas. Também é digno de nota o fato de não existirem informações disponíveis

5 Segundo o *Fórum Paranaense de Resgate da Verdade, Memória e Justiça* (s.d.), a Delegacia de Ordem Política e Social foi um órgão de polícia política criado ainda na Primeira República, responsável pela repressão a movimentos sociais, sindicatos, comunistas e anarquistas. Atuou como centro de tortura durante o Estado Novo (1937-1945) e voltou a exercer esse papel sob a ditadura militar (1964-1985), tendo como principais vítimas militantes de partidos de esquerda. Com a centralização da repressão pelos DOI-CODIs, a partir de 1969, passou a ocupar um papel secundário, mas continuou funcionando como um dos porões da repressão, onde se praticavam torturas hediondas.

sobre a artista Stéfani Schneider ou sobre a obra *Procura*, tampouco registros de novas edições de *Inventário do Medo* após a de 1997 pela Massao Ohno Editor, permanecendo a incógnita sobre se a escolha das imagens partiu da própria Lara ou da editora. Contudo, esse vácuo informativo comunica algo crucial, pois tal lacuna material comunica, visualmente, a dor que os versos encerram, funcionando como um enquadramento que se comporta como o próprio *efeito-parer-gon*⁶: “nem dentro nem fora da obra: a moldura efetua a passagem entre eles, aponta a obra como de-marcável” (Louvel, 2006, p. 204). Nessa tessitura, a imagem desempenha o papel de uma autêntica “translação” — termo que a Louvel compreende como “a ação de passar de um lugar a outro, de uma linguagem a outra, de um código semiológico a outro” (Louvel, 2006, p. 195), tratando-se, portanto, de um trânsito entre registros que, ao permear os códigos visuais e verbais, afina nossa percepção para a matéria dolorosa que a poesia insiste em fazer pulsar.

As faces destes “inventários” funcionam como arquivos visuais da violência, cada uma à sua maneira. Na obra de Lara o medo aparece de forma difusa, atmosférica, espectral, um corpo que sobrevive à sombra, metáfora do trauma persistente e do testemunho sempre lacunar. Em Polari, a ênfase recai sobre a materialidade da dor, como evidências inscritas tanto no corpo quanto no documento. Se a capa de Lara sugere o invisível, aquilo que retorna como fantasma e não pode ser plenamente narrado, a de Polari enfatiza o visível, o arquivo, a marca concreta da

repressão.

1. Memória e resistência no testemunho poético

Compreendemos que em meio às sombras de eventos violentos, a arte literária tornou-se um dos poucos instrumentos capazes de nomear o inominável, conferindo forma à dor e à denúncia. Para além de sua função estética, afirma-se como um direito humano essencial — um espaço em que o pensamento crítico e a empatia se entrelaçam na construção de uma consciência histórica, conforme Antonio Candido salienta em *O Direito à Literatura* (2011).

Como observa Figueiredo em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), o incremento na produção literária a partir de 2010 revela o esforço por elaborar os sinais de um passado traumático ainda não encerrado. Embora a relação entre testemunho e literatura tenha avançado nos últimos anos, a poesia ainda carece de reconhecimento enquanto forma legítima de testemunho, especialmente no que diz respeito à experiência da repressão política. Desse modo, a literatura, sobretudo a de cunho político e testimonial⁷, pode ser entendida como um espaço em que sujeitos históricos se afirmam ou resistem à tentativa de apagamento simbólico e institucional, ainda que a produção narrativa de testemunho tenha conquistado amplo reconhecimento no Brasil⁸.

A poesia, contudo, permanece marginalizada nos estudos sobre literatura e memória — constatação apontada por Salgueiro (2021), que atribui essa exclusão, em parte, à força do

6 O conceito de *parergon*, tal como formulado por Jacques Derrida em *A verdade em pintura* (1978), designa aquele elemento que, embora aparentemente situado à margem do *ergon* (a obra propriamente dita), não constitui um mero adorno periférico, mas uma moldura indispensável à sua própria constituição e inteligibilidade. Na transposição deste aporte teórico para o âmbito da crítica do iconotexto, Lilliane Louvel (2006) demonstra que o *parergon* atua como um dispositivo liminar que, ao delinear o campo de ocorrência da obra, simultaneamente institui as condições de sua recepção, funcionando como um limiar que, ao mesmo tempo em que a encerra, abre a obra para a produção de sentido e para a sua interação dialética com os códigos verbais e visuais que a compõem.

7 A literatura de *testimonio* se configura como um registro da história, funcionando como uma contra-história que oferece um ponto de vista discrepante da narrativa oficial. Em vez de enfatizar a singularidade do evento, destaca-se a continuidade e a onipresença da opressão. (Seligmann-Silva, 2005).

8 Já notava-se o testemunho em obras como *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira.

discurso narrativo e à crença na incapacidade da lírica⁹ de falar do outro sem cair em solipsismo¹⁰. Entretanto, a lírica se afirma socialmente quando atinge uma forma de expressão que coincide com a linguagem em sua potência estética (Adorno, 2003).

É nesse horizonte que Salgueiro (2013) propõe uma ampliação crítica do conceito de testemunho na literatura, especialmente no campo da poesia brasileira contemporânea. Em vez de reduzir o testemunho a um relato factual ou a uma narrativa de sobrevivência nos moldes da literatura do Holocausto, o autor defende o reconhecimento da poesia como forma legítima de testemunho histórico e existencial. Para ele, a poesia crítica atua como um enfrentamento da dor — muitas vezes com ironia ou humor (como verseja Alex Polari) — e se constitui como movimento político de resistência. Essa proposta rompe com o entendimento tradicional que associa a lírica a uma subjetividade isolada e autoficcional, incapaz de representar o sofrimento coletivo.

Embora o testemunho tenha origem na dimensão jurídica, ele pode derivar também da experiência daqueles que sobreviveram a eventos-limite. O texto literário, com esse fim, marca os vestígios da barbárie e possibilita a elaboração da memória daqueles que foram esquecidos, configurando-se como uma inscrição persistente, da experiência que retorna insistentemente por meio de sintomas diversos (lampejos de memória, sensações corporais ou sonhos,

por exemplo). Como observa Seligmann-Silva, “para a memória, o passado é ativo e justamente ‘não passa’” (2003a, p. 16), o que evidencia a desarticulação entre o tempo cronológico da história e a temporalidade psíquica do trauma.

É nesse campo de reverberações que se encontram *Inventário do Medo* (1997), de Lara de Lemos, e *Inventário de Cicatrizes* (1978), de Alex Polari, autores brasileiros que experienciaram, na carne, os efeitos da repressão militar no Brasil. Poderemos apurar agora sobre o impulso insurgente de Polari, visto nos versos de “Primeiros tempos da tortura”:

Não era mole aqueles dias
de percorrer de capuz
a distância da cela
à câmara de tortura
e nela ser capaz de dar urros
tão feios como nunca ouvi.

Havia dias que as piruetas no pau-de-arara
pareciam ridículas e humilhantes
e nós, ainda éramos capazes de corar
ante as piadas sádicas dos carrascos.

Havia dias em que todas as perspectivas
eram prá lá de negras
e todas as expectativas
se resumiam à esperança algo cética
de não tomar porradas nem choques elétricos

Havia outros momentos
em que as horas se consumiam
à espera do ferrolho da porta que conduzia
às mãos dos especialistas
em nossa agonia.
Houve ainda períodos
em que a única preocupação possível
era ter papel higiênico
comer alguma coisa com algum talher
saber o nome do carcereiro de dia
ficar na expectativa da primeira visita
o que valia como um aval da vida
um carimbo de sobrevivente
e um status de prisioneiro político [sic].

Depois a situação foi melhorando
e foi possível até sofrer
ter angústia, ler
amar, ter ciúmes
e todas essas outras bobagens amenas
que aí fora reputamos
como experiências cruciais.

(Polari, 1978, p. 33)

9 A lírica é tradicionalmente associada à subjetividade do “eu”, o que alimenta o ceticismo acadêmico quanto à sua eficácia como registro histórico. Todavia, a crítica contemporânea reconhece a forma lírica como um potente dispositivo de mediação: ao condensar a experiência através da montagem e do ritmo, a subjetividade poética transcende o solipsismo e torna-se um veículo capaz de dar voz à alteridade e de registrar traumas coletivos que, frequentemente, escapam à narrativa factual.

10 Aqui, *solipsismo* refere-se a suspeita teórica de que a poesia, por ser expressão da subjetividade, não conseguiria dar voz à experiência do outro, recaindo em um discurso excessivamente centrado no “eu” e, portanto, incapaz de produzir testemunho coletivo.

Lemos nessa dissecação radical da experiência carcerária a exposição da precariedade da vida quando esta é reduzida à dimensão da carne submetida aos mecanismos da tortura. O registro de “urros tão feios”, descritos na primeira estrofe, o sadismo dos algozes e a vulnerabilidade exposta pela nudez, cartografa, com detalhes, o terror como uma operação de despojo, na qual a dignidade humana é tragada pela eficácia administrativa da dor. A subjetividade, nesse contexto, estreita-se até colapsar na própria sobrevivência biológica, esgarçando os limites entre o ser e o objeto de agonia dos “especialistas”, transformando a cela em um espaço onde a expectativa se limita ao tempo que separa o prisioneiro do ferrolho.

A inflexão que irrompe na estrofe final, ao declarar que a “situação foi melhorando”, instaura uma ruptura ontológica cuja ironia amarga funciona como uma bofetada dialética; o retorno a experiências reputadas como cruciais no mundo externo — o ciúme, a angústia, o ato de ler — é erigido como a prova cabal da fragilidade dessas categorias quando confrontadas com a anulação do prisioneiro político. Nesse abismo que o sarcasmo do poeta desvela a impossibilidade de conciliação entre a vida em liberdade e o tempo estagnado no cárcere, demonstrando que o que, fora, é sentido como experiência humana fundamental, aqui, configura-se como um luxo inalcançável, reservado apenas àquele que subsiste sob a vigília constante.

Toda essa literalidade áspera que encarna o poema tangencia o que Márcio Seligmann-Silva denomina “literalidade paradoxal”, estado no qual “a metáfora fica bloqueada diante da manifestação do mal absoluto” (2003a, p. 81). Ao atingir o limite da linguagem, a poesia não busca o ornamento descritivo da dor, somente sua inscrição bruta e irreduzível, performando o excesso da experiência que, ao desintegrar a humanidade do sujeito, desafia a própria capacidade representativa da arte. Os versos de “Primeiros tempos da tortura”, mesmo descritivos e

detalhados, não logram ou tem por objetivo representar o trauma, eles o encenam, sim, como um vestígio irrecuperável que força o leitor a confrontar o vácuo da desumanização.

Em termos formais, a escrita de Polari manifesta uma despoetização da linguagem, dispensando a contabilidade da métrica e a busca sistemática pela rima em favor de uma dicção mais direta. Sua estrutura fragmentada não persegue a medida do verso; o número variável de estrofes responde ao movimento orgânico da experiência. A rima, quando surge, é pontual e desprovida de obrigatoriedade, consolidando seu despojamento.

Sua estrutura, fragmentada e fluida, rompe com o decoro poético tradicional - quebra evidente em passagens como o uso da expressão “não era mole” para iniciar o relato, ou na escolha do verbo “dar urros” para descrever a agonia física sem qualquer eufemismo. O sarcasmo, sua ferramenta de resistência, transparece quando o poeta ironiza o suplício do pau-de-arara ao chamá-lo de “piruetas”, ou quando reduz experiências humanas fundamentais — como o amor e o ciúme — a simples “bobagens amenas”. Esse despojamento formal é, em si, um ato político, a aspereza do relato que se aproxima, na forma e no conteúdo, da precariedade nua da existência do militante.

Se “Primeiros tempos da tortura” é um exemplo de como poesia registra, no limite da linguagem, o excesso da experiência, Lara, desenvolvendo temática semelhante, elabora suas palavras-imagens em “Da Tortura” (Lemos, 1997, p. 20):

A hora dos
capuzes negros
é a hora mais negra
dos prisioneiros.

Descer às cegas
pelas cascatas
apalpando paredes
adivinhandando fissuras

pisando superfícies
escorregadias
de sangue
e urina.

Às cegas.

O percurso apresentado no poema — o movimento às cegas, sensorial e vacilante — configura a travessia do trauma como uma experiência que se inscreve na própria pele, na supressão do olhar e na proximidade abismal com o chão. Ao evocar a “hora dos capuzes negros” como um marco temporal e psicológico, a poetisa institui a escuridão não como ausência, mas como matéria densa; A descida — literal, rumo aos porões da repressão, e emocional, rumo ao esvaziamento da identidade — transforma o corpo do prisioneiro em uma geografia de fissuras e superfícies abjetas. O sangue e a urina, elementos que permeiam o texto, mais que restos biológicos, são os registros táticos da degradação, os “pontos de memória” que, na acepção de Marianne Hirsch (2021), perfuram a cortina do esquecimento para instaurar a conexão visceral entre o passado reprimido e a atualidade do relato. A tortura se descoberta através da fragmentação da percepção: ao “apalpar paredes” e “adivinhar fissuras”, o sujeito poético converte o medo em uma busca tátil por existência em meio ao informe.

Em um movimento de aproximação, percebemos que os poetas convergem na cristalização da experiência física da tortura, confirmando as práticas de repressão instauradas pela máquina estatal. O capuz, mencionado explicitamente em ambos os relatos, atua como o signo comum da anulação da subjetividade e do tolhimento dos sentidos. Notamos que essa condição de extrema vulnerabilidade sensorial é reiterada por Lara no verso final de seu poema — “Às cegas” —, o qual rompe a cadência dos quartetos anteriores ao isolar-se em uma estrofe de verso único, um recurso formal que tensiona a arquitetura textual para denunciar a escuridão

imposta ao prisioneiro, acessório que o separa de sua humanidade e o reduz a objeto de agonia nas mãos dos especialistas. O trauma se mostra intrinsecamente corporal (e o corpo, em ambos os poemas, funciona como um arquivo vivo), reiterando a premissa de Hirsch (2021) de que a memória traumática é a reincidência da experiência física.

A disparidade estética entre ambos se manifesta com clareza na forma e na dicção. Enquanto Polari alicerça sua “literalidade paradoxal” na crueza dos fatos e num sarcasmo frio, Lara opta pela via do minimalismo imagético e da verticalidade. Enquanto o verso de Polari, próximo ao relato, ancora-se na dureza da denúncia histórica para deflagrar o abismo da reflexão, a forma de Lemos, fragmentada e suspensa, destila o horror pelo silêncio e pela elipse, pelo que o leitor “entrevê”.

Em contextos de pós-ditadura, como destaca Gerbaudo (2016), em um tempo de reconfiguração em que “a poesia de testemunho não busca restaurar a ordem, mas dar forma ao irrepresentável, ao informe da experiência traumática”, essa literatura atua como gesto de retomada da memória coletiva frente ao apagamento histórico, tratando-se, como observa, de “expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes”, recusando uma narrativa contínua e totalizante (Seligmann-Silva, 2003a).

Ao tratarmos de Lara de Lemos e Alex Polari, não lidamos com observadores externos, e sim com sujeitos que foram o próprio campo de inscrição da violência. Para Agamben (2008), o testemunho nasce do esgarçamento da linguagem diante do indizível, onde a distinção entre *bios* — a vida qualificada politicamente — e *zoè* — a vida nua, reduzida à mera condição biológica — é anulada pela lógica do estado de exceção. Nesta situação, o indivíduo é destituído de sua cidadania e exposto a uma violência que o converte em pura matéria viva, destituída de direitos. É aqui que se desenha a

ethos desses poetas: uma ética da incompletude. Como aponta Agamben, o testemunho “repousa sobre essa impossibilidade de autenticidade e sobre o reconhecimento dessa impossibilidade” (2008, p. 16), pois o essencial — o horror absoluto — não pode ser plenamente dito.

2. Inventários como presenças de ausências

A designação “inventário” transcende o rótulo temático para instituir um procedimento estético de resistência, em que o caos do trauma é ordenado para garantir a sobrevivência ontológica dos sujeitos violentados pelo Estado de exceção. Sob a égide do *parergon*, as dedicatórias que abrem ambos os volumes funcionam como molduras inegociáveis: elas tensionam, dialeticamente, a memória dos companheiros de militância e a presença indelével dos entes familiares, materializando ali o contrato ético da obra.

Lara de Lemos, na última seção temática¹¹ de seu livro, “Reminiscências”, ancora a memória na tradição transnacional da resistência ao conjurar nomes como Anne Frank, García Lorca, Che Guevara, e seus filhos Adail Ivan e Paulo Cesar. Alex Polari, em *Inventário de cicatrizes* (1978), elege a listagem como gesto fundante, invocando nas páginas de abertura Stuart Angel, Carlos Lamarca e outros tantos vitimados pelo regime, equilibrando seu compromisso ético na dedicatória: “A todos os mortos, à morte. A meu filho Thiago, à vida. (Entre esses dois extremos e compromissos, eu vou seguindo)” (Polari, 1978, sp).

Essa dedicação à memória transcende o registro e permite à palavra poética habitar o passado, presentificando-o como campo de força. Ao nomear os ausentes e honrar os vínculos, ambos os artistas recusam a dissolução do sujeito e seus “inventários” transmutam-se em arquivo sensível, assegurando que o trauma, uma vez nomeado, persista no presente como uma urgência indelével.

A seção “Celas”, terceira parte de *Inventário do medo* (1997), reúne vinte e um poemas que cartografam essa experiência física do cárcere, como podemos apurar nos versos de “CELAS – 14” (Lemos, 1997, p. 40):

Memórias de pátios,
sentinelas, baionetas,
fuzis, botas.

Lâminas, minas
onde pisávamos
com cautela.

A cada dia
perdíamos um braço,
um gesto, um amigo.

Acossados pela fúria
de sete armas cegas,
éramos pura penúria.

Em versos breves e incisivos, observamos a construção de uma iconografia da repressão, em que a memória da experiência-limite se materializa a sequência — “Memórias de pátios, / sentinelas, baionetas, / fuzis, botas” — aparatos que condensam o espaço opressor e militarizado do cárcere. Essa linguagem do impacto, marcada por substantivos enxutos e sintaxe truncada, denuncia e encarna o tempo paralisado da prisão e a repetição da brutalidade.

A fragmentação do sujeito em Lara é total, visto que a enumeração de objetos bélicos precede a desintegração do próprio corpo (um braço, um gesto). O sujeito poético não habita mais o mundo; ele é por este ocupado e desmembrado. Igualmente constatamos que a

11 A obra de Lara é dividida em quatro partes temáticas, organizadas como “Invasão de Domicílio”, “Tempos de Inquisição”, “Celas” e “Reminiscências”, reunindo poemas que versam sobre as investigações e constante vigilâncias de “suspeitos subversivos”, perseguições, prisões e interrogatórios onde a culpa é inculcada arbitrariamente, a experiência do cárcere, e a homenagem às vítimas de regimes semelhantes, ambas condensando a brutalidade das violências sofridas.

“fúria das sete armas cegas” reduz o indivíduo a uma penúria existencial onde o próprio reconhecimento do outro — o amigo — é tragado pela sucessão de perdas, elevando o trauma à categoria de um apagamento biológico.

Além da densidade temática, seus tercetos revelam um apurado rigor estético, no qual a estruturação em estrofes breves e a cadência seca dos versos funcionam como uma arquitetura de contenção. A escolha lexical, marcada por uma precisão quase clínica, evita a profusão adjetivada em favor do substantivo cortante, nomeando a barbárie sem tergiversações. A rima, ainda que sutil ou de cunho assonante (como o eco entre “cautela” e “penúria”), atua como uma forma de sutura: a métrica e o ritmo conferem ao texto uma musicalidade soturna que organiza o caos da experiência.

Em “Recordações do Paraíso”, Polari (1989, p. 11) recorre a uma enumeração semelhante:

1
Objetos pequeninos
da cela
corneta que toca
crepúsculo que cala
Objetos pequeninos
da cela
caneta que escreve
coração que arranha
Abjetos sentimentos
na cama
Manta que cobre
medo que desnuda

2
Hora do rancho
a bandeja passa
na grade
o rádio toca no bolso
do sentinela calado
ao lado do fosso
onde devem ficar
os cadáveres.

Na parte 1 do poema, a reiteração dos

versos “Objetos pequeninos / da cela” marca o ritmo de uma existência reduzida ao perímetro do encarceramento. O adjetivo “pequeninos” carrega aqui a tensão de sublinhar a insignificância dos itens permitidos pela burocracia estatal, também conferindo certa delicadeza quase dolorosa ao que resta de humanidade ao prisioneiro. Ao isolar “da cela” em um verso próprio, o autor aprisiona o olhar do leitor no confinamento, enfatizando que a identidade é tragada por essa contagem burocrática. Contudo, o inventário expande-se para além do tátil, visto que a “corneta que toca” e o “crepúsculo que cala” revelam que o tempo da prisão é imposto pela sonoridade e pela luz, dispositivos de controle que, embora imateriais, regem a rotina e o silenciamento do prisioneiro. A repetição dessa estrutura expõe como a brutalidade do Estado além de confiscar bens, dita o ritmo da própria consciência, restando ao prisioneiro um convívio forçado com a miséria que se impõe tanto na matéria quanto na percepção do tempo.

A palavra “abjeto” consegue marcar o ponto em que o humano se desfigura, onde o corpo e a linguagem roçam o indizível, tratando-se de uma memória encarnada e ainda pulsante. Prestemos atenção à sintaxe, no predomínio de substantivos dispostos de forma enxuta, sem verbos ou articulações sintáticas, imprime aos textos um ritmo seco, opressivo e estático, que traduz o tempo da prisão: um tempo que não flui, marcados pela monotonia e terror - onde se pisa “com cautela”, como posto por Lara, em “Celas – 14”.

Na parte 2, a tensão se desloca da subjetividade para a mecânica administrativa do aniquilamento. Polari instaura uma coreografia do cotidiano que é, em si, um ato de tortura, onde a “bandeja que passa” é lida como outro rastro de temporalidade, um marcador rítmico que invés de alimentar mede a duração do aprisionamento. O rádio, elemento que deveria trazer o mundo exterior, ecoa apenas no “bolso do sentinela calado”, uma presença espectral

que sublinha a indiferença do guardião. A potência disruptiva do poema reside, contudo, na suposição do “fosso”: um local latente, onde a realidade se funde ao horror. Ao situar os “cadáveres” neste contorno imediato, Polari expõe que a vida no cárcere é apenas um interlúdio precário entre a grade e a cova, uma topografia real do Estado de Exceção, onde a morte é um horizonte concreto, um espaço contíguo que, embora invisível aos olhos, é onnipresente na consciência do prisioneiro.

A dor, nos versos de Lara, materializada pelas perdas físicas e afetivas, encontram no “coração que arranha” de Polari uma mesma gramática da desintegração. Enquanto em Lara a perda é subtração aritmética da existência (braço, gesto, amigo), em Polari manifesta-se como abrasão interna, um coração que, ao arranhar, já não pulsa, mas inflige a própria agonia, cenários em que o tempo não passa nem cura, somente desmonta.

Apuramos, a partir dessas listagens efetuadas, a impossibilidade de narrar plenamente o que resiste a ser simbolizado, fazendo desse recurso “inventariante” a via capaz de registrar a experiência a partir do próprio colapso do encadeamento narrativo tradicional. Como Agamben (2008, p. 45) pondera, “o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar”.

A violência do cárcere, mais que espaço restrito, dissolve a subjetividade e os vínculos, uma amputação da existência que Lara registra na urgência do plural — “perdíamos”, “éramos” — enquanto Polari a subjetiva no gesto violento da víscera que reage à opressão. Sob essa ótica, o sofrimento excede a dimensão confessional para converter-se no que Seligmann-Silva (2003b, p.17) denomina “drama do testemunho”, que “está irremediavelmente ligado a um processo dialético e complexo no qual recordar

e esquecer são dois fatores dinâmicos e inseparáveis”. Essa dimensão coletiva é retomada pelo autor ao afirmar que a memória “nunca é puramente ‘individual’, sempre está inserida em um contexto coletivo, e no caso do sobrevivente é tragicamente antes de tudo fragmentada e não traduzível” (Seligmann-Silva, 2003b, p. 17).

Escrever torna-se sobrevivência e reiteiração na medida em que a palavra oscila entre arma e abrigo, sangramento e cicatriz, radicalidade que Alex Polari transfigura em “Ossos do ofício”:

Meu companheiro querido
não foi por falta de cobertura
nem falha de planejamento
que estupidamente
a vida te fugiu
por um orifício.
(Polari, 1989, p. 38)

Seu tom seco e preciso de “não foi por falta de cobertura / nem falha de planejamento” estabelece a recusa de qualquer justificativa burocrática para a perda, fazendo-nos vislumbrar que o que resta é o absurdo da violência. A atrocidade da imagem final (a vida “fugida” por um orifício) atualiza o trauma na sua forma mais física e correta. O orifício, metonímia do tiro, do corpo violado, não permite suavizações nem metáforas: há aqui o que se descreve como o impasse da literatura de testemunho, estruturada entre a urgência de narrar e a percepção de que o trauma vivido escapa à linguagem:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’). (Seligmann-Silva, 2003b, p. 46).

O poema tenta configurar a experiência com marcas de fratura por versos como “estupidamente / a vida te fugiu” concentra essa

impotência diante do real. Não há grandiloquência, apenas constatação do absurdo. Polari testemunha um fato, mas o faz ciente de sua insuficiência, consciente de que “o real” é maior que qualquer nome.

Mesmo a brevidade do poema é também forma de resistência. Evita o discurso heroico, não idealiza o companheiro morto e nem procura consolo. Ao recorrer à expressão popular “Ossos do ofício”, o título ironiza o risco de morte como um desdobramento “natural” da militância, tecendo uma crítica contundente ao cotidiano da repressão e à banalização da violência política. Por fim, a forma lacônica do poema coloca o leitor diante da fratura da linguagem, porém sem jamais romper o compromisso com a memória, registra uma dor, uma escrita que sabe que há experiências que não se compreendem, mas que, mesmo assim, precisam ser ditas.

A partir de uma estética da ruptura e de uma ética do gênero, a perda de companheiros, vivida de forma consciente e sem qualquer traço de romantização, é o eixo que conecta essas escritas, nas quais a violência é tematizada como cotidiano cruel e repetitivo. Visualizamos um diálogo entre os textos e percebemos a recusa clara de qualquer heroicidade, substituída por uma linguagem econômica, áspera, que dramatiza pela *secura*.

3. Memória coletiva e elaboração do trauma

No contexto da literatura produzida após regimes autoritários, o termo pós-ditadura não marca uma superação do trauma, e sim evidencia sua permanência como elemento estruturante da subjetividade e da memória coletiva. Como observa Gerbaudo (2016), na Argentina, o conceito de *posdictadura* não indica um encerramento, mas destaca a continuidade das marcas deixadas pela violência estatal, que

atravessam o presente social e cultural. Observamos que esse movimento pode também ser visto no Brasil, onde a literatura de testemunho atua exatamente nesse regime de persistência do trauma, funcionando como uma forma estética e ética de reinscrição da dor. Podemos refletir que habitar um tempo “pós” não significa ultrapassar a catástrofe, mas viver sob sua continuidade, sendo o trauma uma força que se engaja tanto na subjetividade quanto na história, nunca completamente elaborada, sempre reaparecendo como resto, como cicatriz. Para ilustrar esse fenômeno, consideremos “Aos que criticam o ceticismo” de Polari (1989, p. 55):

O meu ceticismo
e o supremo esforço que faço
para acreditar na vida.
As minhas cismas
produzem papoulas
com as quais extraio o ópio
da transcendência.
Na relação com o mundo
minhas rimas são interiores
nos versos finjo não saber de nada.

Por meio de imagens densas e ambíguas, observa-se um sujeito que resiste à crença fácil e ao consolo ilusório. A metáfora das “papoulas” sugere que a própria dor do pensamento (as “cismas”) gera uma espécie de narcótico espiritual, um paliativo para suportar a brutalidade da existência. Contudo, esse “ópio da transcendência” não é aceito de forma ingênua, uma vez que o sujeito sabe que extrai dele apenas uma forma precária de continuidade, de fingimento. A dicção introspectiva e contida do poema revela uma tensão entre o desejo de crer e a recusa da ilusão, um gesto de resistência silenciosa frente à violência simbólica da ditadura, que colonizou tanto os corpos quanto as consciências.

Outrossim, apuramos um apelo para uma amenização da dor ou a um esquecimento, uma forma indireta de elaboração do trauma, em que o ceticismo funciona como esforço para continuar acreditando na vida apesar da dor. As

“cismas” que produzem “papoulas” desenham uma tentativa de sublimação: a memória dolorosa é transformada em linguagem poética que atua como ópio simbólico, para tornar a experiência vivida suportável. Fingir “não saber de nada” é, assim, um recurso estético e psíquico que denuncia a brutalidade sem nomeá-la frontalmente, alinhando-se à ideia freudiana do trauma como experiência que retorna de forma indireta.

De outra maneira Lara de Lemos assume um impulso mais imagético e epifânico:

Para que no haya olvido

Tiempo sumidero.

El poema chispea

breve relámpago

en las tinieblas.

Árduo intento

de retener por milénios

el pájaro en su último

vuelo

(Lemos, 1997, p. 32)

Aqui, o tempo é figura abissal — um “sumidouro” que traga tudo ao esquecimento. Contra ele, o poema se ergue como “breve relâmpago”, metáfora que alude tanto à potência fugaz da poesia quanto à tentativa desesperada de iluminar, por um instante que seja, as trevas da história. O “*pájaro en su último vuelo*” simboliza a memória prestes a desaparecer — pássaro-lembrança que escapa, mas que se tenta reter por milênios. O esforço é o de capturar o que está no limiar da extinção, de fixar na linguagem o que a história insiste em apagar. Seu texto é uma resistência política, um instante poético como arquivo de memória, na acepção proposta por Agamben (2008).

Essa configuração da poesia como testemunho, que tenta incluir na linguagem aquilo que beira a desapareição, é discutida por Seligmann-Silva em *A literatura do trauma* (1999) da revista *Cult*, ao abordar a articulação

entre o real e o trauma na literatura de testemunho. Segundo o autor, testemunhar é deslocar o real para uma zona de sombra, na medida em que o testemunho não oferece a totalidade do vivido, laborando na tensão entre o dizível e o indizível. A própria etimologia de mártir — do grego *martur*, testemunha — reforça essa associação entre sofrimento e enunciação. O testemunho, portanto, além de uma narração, inscreve aquilo que, por definição, excede a linguagem. Como destaca Seligmann-Silva (2003), Freud (1920) já havia formulado essa problemática ao conceber o trauma como uma ferida psíquica que não pôde ser simbolizada no momento de sua ocorrência e que, por isso, retorna de modo compulsivo (*Nachträglichkeit*¹²), justamente porque não pôde ser integrado à cadeia significante. A linguagem surge, então, como tentativa de organizar esse excesso, agindo como dispositivo de elaboração — sempre provisório, sempre marcado pela falha e pelo resto.

As posturas de Lemos e Polari revelam estratégias singulares para contornar as lacunas da linguagem e (tentar) expor o peso insuportável de suas vivências. Aqui, as memórias — transmutadas em fantasmas e cicatrizes — tornam-se sinais paradoxais de sofrimento e resistência, seja na delicadeza de um lampejo que resiste ao esquecimento, seja na dureza do relato que protege o “eu” contra a consciência (e aceitação) de uma fatalidade.

O poema se constrói como montagem de imagens-marca, recusando o relato e o discurso totalizante. Ao acender focos de memória em meio à catástrofe, realiza a tarefa benjaminiana do historiador materialista de salvar, no instante de perigo, o que ameaça ser esquecido, operação que ressoa diretamente no conceito agambeniano de arquivo, entendido como “a massa do não semântico, inscrita em cada discurso

12 Traduzido como *posterioridade* ou *après-coup*, é um conceito psicanalítico que indica como certos traumas só se constituem retroativamente, quando um segundo evento ressignifica um acontecimento anterior aparentemente banal.

significante como função da sua enunciação” (Agamben, 2000, p. 145), tornando-se espaço político de resistência.

Sob essa ótica, Lemos e Polari configuram arquivos poéticos que superam o acervo documental para registrar a insistência ética da memória. Suas poéticas habitam o entre-lugar onde “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (Agamben, 2000, p.147). Nestes inventários, a incompletude é deliberada: ao recusar o fechamento narrativo que aplacaria a dor, a escrita mantém o trauma como apelo ético constante, tornando o leitor cúmplice da preservação dessa memória e impedindo que o silêncio se converta em anuência.

Considerações Finais

Mais do que títulos compartilhados, os “inventários” de Lara de Lemos e Alex Polari configuram-se como um procedimento estético radical: a recusa do esquecimento através do arquivamento do irrepresentável. Ao encerrarmos este percurso, compreendemos que o gesto de inventariar, em ambos, não é uma tentativa burocrática de organização do passado, mas uma “trincheira de linguagem” construída sob a égide do que Agamben (2008) denomina o limite entre o dizível e o indizível.

A análise apurou que esse gesto de inventariar não é uniforme, e se estrutura em três planos complementares. No nível semiótico-visual, o inventário instaura-se como arquivo da violência — da mancha de sangue de Polari à penumbra espectral de Lara.

No plano formal, reparamos que a escrita recusa a harmonia em favor da sutura da fratura. À distinção, percebemos tanto um despojamento coloquial quanto o rigor clínico da arquitetura do verso. A disparidade estilística

entre os autores evidencia também a pluralidade tática de suas resistências, sendo estas escolhas estéticas diretamente vinculadas às suas trajetórias de vida. Em *Inventário de cicatrizes* (1978), Alex Polari imprime a marca de sua juventude como guerrilheiro da Vanguarda Popular Revolucionária. Sua dicção é coloquial, visceral e frequentemente marcada por um sarcasmo cortante, recorrendo, por vezes, ao vocabulário de baixo calão para nomear sua indignação. Essa escolha não é trivial, é uma estratégia de desestabilização da norma que reflete a urgência do combate. Sua escrita renuncia à mediação da metáfora em favor da enumeração seca, exigindo do leitor o contato direto com a banalidade do horror e o despojamento do sujeito.

Em contrapartida, Lara de Lemos, em *Inventário do medo* (1997), ancora sua resistência em um rigoroso domínio da forma, espelhando sua maturidade intelectual e sua formação sólida tanto em Literatura quanto em Direito. Longe de ser apenas atmosférica, sua poética é construída através de um trabalho preciso de métrica, ritmo e rima. O léxico empregado, frequentemente atravessado por uma terminologia que tangencia o jurídico e o racional, demonstra uma escrita altamente trabalhada na qual o rigor formal sustenta o poema, abrindo espaço para a imaginação — uma abertura própria da dimensão do sublime. Para a autora, a precisão vocabular e a arquitetura do verso funcionam como o suporte que permite ao poema sustentar o peso da dor sem se fragmentar, transformando a disciplina estética em um campo de ressonância onde a desordem traumática ganha amplitude e potência imagética.

Por fim, na dimensão ético-política, o procedimento converte-se em trincheira. Embora habitem esse espaço liminar com vozes distintas, ambos atuam na mesma dimensão ética ao reconhecerem a impotência da memória. Ao recusarem a ilusão de curar a ferida, eles exibem a cicatriz como a prova mais honesta da verdade nacional e transformam o poema na forma

possível de resistência contra o apagamento da história.

É fundamental notar que, em ambos, o inventário não cataloga bens, mas desposseções, listando cenários físicos do cárcere, a topografia da dor e a persistência das ausências. Ao transladar para a página o vazio das celas e a tortura cotidiana, os poetas deixam de ser observadores de suas tragédias pessoais para se tornarem intérpretes de uma mácula coletiva. Nessa pluralidade tática de resistências, a poesia atua como um monumento insubmisso, do qual emana a convicção de que tal escrita não busca consolo, senão a preservação de um arquivo vivo. Ao registrar o que a história tentou apagar, os versos nos obrigam a manter os olhos abertos, impedindo que a barbárie encontre, novamente, o caminho do silêncio.

Referências

ADORNO, Theodor W., **Notas de literatura I** / tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. 176 p. (Coleção Espírito Crítico)

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Sistema de Informações do Arquivo Nacional** – SIAN. Disponível em:

https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/resultado_pesquisa_new.asp?v_pesquisa=lara%20de%20leamos&v_fundo_colecao=. Acesso em: 29 mai. 2025.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o Arquivo e a Testemunha (Homo Sacer III)/ Giorgio Agamben; Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo., 2008.

BENJAMIN, W. **Sobre o conceito de história**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio

de Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório. Brasília: CNV, 2014. Recurso eletrônico.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice (2017). **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras.

GERBAUDO, Analía. **Políticas de exhumación**: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1985. Santa Fe; Buenos Aires: UNL; UNGS, 2016.

GINZBURG, Jaime. **Linguagem e trauma na escrita do testemunho**. In: Salgueiro, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29.

HIRSCH, Marianne. **La generación de la posmemoria**: escritura y cultura visual después del holocausto. Traducción de Pilar Cáceres. 2021. E-book. Kindle

LE MOS, Lara de. **Inventário do medo**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

LOUVEL, Liliane. **A descrição “pictural”**: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-217.

POLARI, Alex. **Inventário de cicatrizes** [1978]. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979. [Publicado pela Global para Comitê Brasileiro pela Anistia / RJ e Teatro Ruth Escobar.]

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. São Paulo: Record, 2008.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia de testemunho (com doses de humor). **Signótica**, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 101-123, jan./jun. 2013.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira, 1964 S164t **O testemunho na literatura**: representações de genocídios, ditaduras e outras violências / Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. - Dados eletrônicos. – Vitória, ES : EDUFES, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A literatura do trauma**. In: Dossiê Literatura de Testemunho. CULT (Revista brasileira de literatura), São Paulo, n. 23, p. 39-63, jun. 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O testemunho**: entre a ficção e o “real”. História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003a.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

VECCHI, Roberto. A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 64, e645, p. 1-13, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/3P7Yw7Gz...> DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018645>.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. **A palavra perplexa**: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70. 379 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências

Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Orientador: Paulo Knauss de Mendonça.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026

NOTAS SOBRE LARA DE LEMOS E SEU LIVRO *INVENTÁRIO DO MEDO* (1997)

Sorrana Nikely Rodrigues de Souza¹
João Claudio Arendt²

Resumo: Este artigo procura apontar de que modo, na obra *Inventário do medo* (1997), Lara de Lemos recupera experiências traumáticas que, pessoais, estendem-se a toda uma geração. Após uma revisão sintética da fortuna crítica, a obra será lida a partir, sobretudo, das considerações de Hans Robert Jauss no clássico texto “A história da literatura como provocação à teoria literária” (1970). A pesquisa justifica-se no sentido de colaborar com a preservação da memória dos horrores da ditadura civil-militar que assolou o Brasil no período de 1964 a 1985, de modo a tentar evitar que se repitam e tentar se contrapor ao negacionismo e ao elogio da barbárie no Brasil recente. Apesar de sua relevância, a poesia de Lara de Lemos ainda é pouco conhecida, e esta pesquisa deseja diminuir tal lacuna de nossa crítica literária.

Palavras-chave: Lara de Lemos. *Inventário do medo*. Testemunho. Ditadura. Repressão.

NOTES ON LARA DE LEMOS AND HER BOOK INVENTORY OF FEAR (1997)

Abstract: This article seeks to point out how, in the work *Inventory of Fear* (1997), Lara de Lemos recovers personal traumatic experiences, extend to an entire generation. After a synthetic review of critical fortune, the work will be read based mainly on Hans Robert Jauss considerations of classic text: ‘The history of literature as a challenge to literary theory’ (1970). The research is justified by the sense of collaborating with preservation of memory of horrors of civil-military dictatorship that devastated Brazil from 1964 to 1985, in order to try to prevent them from being repeated and to try to oppose the denialism and praise of barbarism in recent Brazil. Despite its relevance, Lara de Lemos’ poetry is still little known, and this research aims to reduce this gap in our literary criticism.

Keywords: Lara de Lemos; *Fear Inventory*. Testimony. Dictatorship. Repression.

1 Mestranda em Letras (Universidade Federal do Espírito Santo, UFES) Email: sorrananikelyrodrigues@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1050950505604369>

2 Doutorado em Linguística e Letras (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS) Email: jcaarendt@ucs.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4108580744111952>

Considerações iniciais

A ditadura civil-militar (1964-1985) instaurou no Brasil um regime de censura e repressão que ainda hoje reverbera na memória coletiva. Como aponta Kátia Bezerra (2004), após o fim do regime, consolidou-se uma política de esquecimento que silenciou vítimas e apagou vozes dissidentes. Márcio Seligmann-Silva (2010) reforça essa ideia ao afirmar que a transição democrática “foi engasgada”, pois a anistia e a permanência de figuras do regime no poder impediram a elaboração do trauma. Assim, o país permanece, como diz Bernardo Kucinski, acometido por um “mal de Alzheimer nacional”. A persistência desse apagamento é notória em episódios recentes, como a exaltação de torturadores e a relativização de crimes da ditadura em discursos políticos contemporâneos. Tais manifestações demonstram que o autoritarismo não foi totalmente superado, mas transformado em retórica pública, reforçando a necessidade de revisitar criticamente o passado.

É nesse contexto que se insere a importância da memória como prática de resistência, sobretudo no campo da literatura produzida por mulheres. Segundo Daniela Neu e Inara Rodrigues (2007), no artigo “História e sociedade na lírica de Lara de Lemos”, a obra *Inventário do medo* (1997) surge como exemplo dessa resistência feminina à opressão política e patriarcal. Ao transformar sua experiência de perseguição e encarceramento em poesia, Lara não apenas testemunha os horrores da ditadura, mas também reinscreve a voz da mulher no espaço público da memória nacional. Resgatar sua escrita é, portanto, um gesto político que reafirma o papel das mulheres na construção de uma memória coletiva crítica, capaz de confrontar tanto o esquecimento quanto o autoritarismo que ainda ameaçam a democracia brasileira.

Sobre Lara de Lemos

A trajetória literária de Lara de Lemos evidencia a interseção entre vivência pessoal, contexto histórico e engajamento político. Desde a infância marcada pela perda dos pais, a autora encontrou na escrita um meio de expressão e resistência, transformando a dor em criação (PAVANI, 2009). Durante a ditadura civil-militar, seu compromisso ético e poético intensificou-se: participou do Comitê de Resistência Democrática dos Intelectuais e foi presa duas vezes, junto com o marido e os filhos. Essas experiências traumáticas tornaram-se matéria poética em *Inventário do medo* (1997) e *Para um rei surdo* (1973), obras que denunciam a repressão e o silenciamento das vozes dissonantes, sobretudo femininas. Assim, sua produção ultrapassa o âmbito pessoal e assume um caráter testemunhal e político, reafirmando o poder da poesia como instrumento de memória e contestação.

Essa dimensão de resistência feminina torna-se ainda mais significativa quando se considera o contexto literário do Rio Grande do Sul, marcado historicamente por uma tradição patriarcal e maniqueísta. Conforme Neu e Rodrigues (2007), a literatura sul-rio-grandense consolidou-se sob uma ótica masculina, na qual as mulheres foram relegadas ao silêncio, reflexo de uma sociedade que as confinou ao espaço doméstico. A escrita de Lara de Lemos, em contrapartida, representa uma ruptura com essa herança: ao ocupar um espaço literário historicamente negado às mulheres, ela redefine o lugar do sujeito feminino na arte e na história. Sua lírica, como observa Zilberman (1985, p.83), manifesta um “anseio de mudança da sociedade e concretização de ideais igualitários e justos”, o que torna sua obra não apenas um gesto estético, mas também político, um testemunho que se manifesta contra o esquecimento e reafirma o papel das mulheres na reconstrução da memória coletiva brasileira.

Sobre a obra *Inventário do medo*

Inventário do medo, como sugere o título do livro, faz um levantamento daquilo que resta, findada a experiência do medo deflagrada pela própria constituição do regime ditatorial (Ferraz; Filho, 2023, p. 101). Publicado em 1997, por meio dele, Lara de Lemos reconstrói o fio da memória, sob o prisma estético. Trata-se do livro mais decididamente disposto a tirar do esquecimento episódios da história política brasileira, conforme propõe Volnyr Santos no livro *Lara de Lemos: antologia poética* (2002). A obra está dividida em blocos que tematizam circunstâncias históricas e pessoais, sendo: “I - Invasão a domicílio”, em que se dá o conhecimento do fato político e as distorções que daí advêm; “II - Tempo de Inquisição”, que tematiza os interrogatórios de caráter humilhante; “III – Celas”, que indica flagrantes que envolvem as pessoas encarceradas; e, por fim, “IV – Reminiscências”, que retoma os envolvimento políticos nacionais e internacionais. A primeira parte possui apenas três poemas que denunciam a ação repressiva e revelam o choque da invasão repentina do domicílio, bem como a sensação de impotência diante daqueles que privam os “suspeitos” da liberdade. O poema abaixo evidencia o fato:

De súbito é o susto
estampado no rosto
refletido no espelho
parado na garganta.

Invasores transitam
pelo quarto
desrespeitam o sono
em furor incontido.

Colocam algemas
em pulsos inocentes.
Contra palavras – há muros
contra lamentos, murros.

Levam jovens na mira
de fuzis reluzentes. (Lemos, 1997, p. 211)

O poema descreve o susto inicial da invasão de domicílio, que ocorria devido à interferência do Estado na vida dos indivíduos durante o período da ditadura militar no Brasil. Essa violência era justificada em nome da preservação da ordem, o que resultou na violação brutal dos direitos humanos, incluindo a privacidade e a autodefesa. A referência aos “invasores” no poema denuncia a injustiça e a brutalidade cometidas pelo Estado, explicitando as práticas opressivas do período. A repetição das vozes fechadas no poema reforça a atmosfera de opressão. Em relação à análise contextual, temos a negação oficial da tortura pelo governo, justificada como um meio de combater a corrupção e a subversão, refletindo uma tentativa de legitimar a violência estatal em prol da manutenção da ordem. Além disso, violência não é apenas física, mas também psicológica: “refletido no espelho parado na garganta” sugere o susto e a incapacidade de reagir frente ao terror imposto. Os “muros contra palavras – contra lamentos, murros” indicam a censura e a repressão da expressão, mostrando que a opressão atinge tanto a ação quanto a fala. Assim, o poema é construído em versos curtos e fragmentados, que intensificam a sensação de urgência e ruptura. O ritmo abrupto cria uma leitura tensa, como se o poema refletisse o próprio choque e a surpresa da experiência poetizada. As imagens visuais e auditivas, como “estampado no rosto”, “furor incontido”, “fuzis reluzentes”, tornam o horror concreto, permitindo que o leitor sinta a violência de forma imediata.

Na segunda parte do livro *Inventário do medo*, intitulada “Tempo de Inquisição”, o bloco é iniciado com a epígrafe “Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis”, extraído de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Tal escolha antecipa a proposta da seção: evidenciar que a realidade vivida foi tão absurda, brutal e incoerente, que ultrapassa os limites do que a ficção é capaz de representar. Afinal, como ex-

pressar o irrepresentável em meio a um projeto de tortura que implica a negação do sujeito? Os títulos dos poemas funcionam como um roteiro das experiências dos prisioneiros. O poema “Da investigação”, por exemplo, aborda os interrogatórios e estabelece uma comparação entre o período ditatorial e os tempos da Inquisição. Assim, além de o prefácio sugerir o rumo da seção, o próprio título “Tempos de Inquisição” orienta a leitura dessa parte da obra.

Essa seção, portanto, estabelece um paralelo entre a repressão exercida pela Inquisição medieval e a violência institucional da ditadura civil-militar brasileira. Assim como os hereges eram perseguidos por desafiar a autoridade e proporem formas alternativas de vida social (Federici, 2004), os indivíduos sob o regime autoritário brasileiro foram submetidos à vigilância, à censura e à punição por confrontarem o poder do Estado. Lara de Lemos, por meio de sua poesia, ressalta não apenas o controle opressor, mas igualmente a resistência e a preservação da memória como formas de enfrentamento às estruturas de poder, refletindo sobre a persistência da violência institucional e sobre os mecanismos de dominação que atravessam diferentes contextos históricos, e revelando novamente a impotência do acusado perante as acusações recebidas, conforme se lê a seguir:

Às perguntas repetidas,
hipóteses formuladas,
o acusado deve sempre
responder com clareza.

Ao inquiridor cabe agir
com firmeza.

Pode inclinar-se à paciência
desde que o investigado
saiba que está à mercê
de traçados, peias, celas,

onde aguardará
sentença.

Caso insista o acusado

em negar crimes funestos

é praxe instigar-lhe o medo. (Lemos, 1997, p. 213)

O poema apresenta uma estrutura que imita o tom burocrático e impessoal de um manual de procedimento, uma espécie de “guia” para interrogatórios. A voz enunciativa não se coloca como vítima nem como algoz, mas assume um tom institucional, que traduz a naturalização da violência durante os regimes autoritários. Esse recurso cria um efeito de ironia trágica: o poema expõe a barbárie justamente ao reproduzir a sua linguagem. A abertura — “Às perguntas repetidas, / hipóteses formuladas, / o acusado deve sempre / responder com clareza” — representa a lógica do inquérito policial ou militar, em que o acusado é reduzido a objeto de investigação. No segundo bloco, os versos “Ao inquiridor cabe agir / com firmeza” reforçam a assimetria entre o interrogador e o interrogado, representando a máquina autoritária que dita regras e expectativas de submissão. A palavra “firmeza” assume duplo sentido: tanto o da “segurança institucional” quanto o da “violência legitimada”. Em seguida, o poema sugere um espaço de aparente humanidade — “Pode inclinar-se à paciência” —, mas imediatamente o desmente: “desde que o investigado / saiba que está à mercê / de traçados, peias, celas”. A paciência, assim, é apenas estratégica, e o domínio do poder permanece absoluto. Termos como “peias” (correntes, amarras) e “celas” remetem concretamente ao cárcere e à tortura, materializando o medo como condição corporal e psicológica. No desfecho, a sentença “Caso insista o acusado / em negar crimes funestos / é praxe instigar-lhe o medo” escancara o mecanismo repressivo. O termo “praxe”, de uso técnico e administrativo, é particularmente cruel: a tortura é naturalizada como procedimento de rotina. O poema, desse modo, denuncia o modo como o discurso jurídico e burocrático encobre o terror.

Em “Celas”, há 24 poemas, nos quais a autora fala sobre sua experiência na prisão. Ao

escolher o período de sua vida em que esteve encarcerada como tema principal, Lara de Lemos revela uma experiência profundamente íntima ao público. Há mais do que uma tentativa de se libertar do sofrimento por meio da expressão artística; existe, também, a intenção clara de denunciar atos impunes. Isso é sugerido no poema “Celas - 4”:

Perco-me num mar de cinzas

Tropeço à toa
no coração
sem asas.

Peço que o vento divulgue
este descaso de pedra
este silêncio de muro
esta tristeza de grades. (Lemos, 1997, p. 216)

O poema apresenta uma estrutura simétrica, dividida em pequenos versos com poucas palavras. Essa disposição dos versos cria uma sensação de quebra e interrupção, refletindo a desordem e a falta de continuidade na vida do eu lírico. A ausência de pontuação ao longo do poema contribui para a fluidez e cria um fluxo de pensamento contínuo e conectado, mesmo com a quebra dos versos. No que diz respeito ao conteúdo, o poema sugere a ideia de perda, desamparo e ausência de liberdade. A metáfora do “mar de cinzas” evoca um sentimento de morte ou desolação, enquanto a referência ao coração sem asas sugere uma incapacidade de voar ou escapar. A solicitação ao vento para divulgar o “descaso de pedra, o silêncio de muro e a tristeza de notas” mostra a busca do eu lírico por libertação e por expor a dureza e a opressão que o cercam.

Na parte final, “Reminiscências”, a poeta amplia as reflexões sobre a ditadura para além das fronteiras do Brasil, reafirmando que essa memória, compartilhada por outros países do mundo, não pode ser esquecida. Nesses últimos

poemas, a autora compõe versos que a conectam ao percurso de figuras que almejavam uma sociedade mais justa, mas que foram afetadas pela opressão das ditaduras em diversas partes do mundo. Entre eles, estão García Lorca, Anne Frank e Che Guevara. Destaca-se, especialmente, o comovente poema “Indagações a uma menina”, dedicado a Anne Frank:

Como saber da menina,
sua vida, sua sorte, sua certeza
de que a foice seria suprimida
e chegaria um tempo de ternura?

Bergen-Belsen
foi sua sepultura. (p. 57)

No trecho, a poeta demonstra sua indignação a respeito do que aconteceu a Anne Frank e apresenta um questionamento sem resposta. Anne Frank expressava seus sonhos, esperanças e anseios por um futuro melhor em um diário. Ela acreditava na ideia de um mundo mais compreensivo e justo, simbolizado na frase “a foice seria suprimida” do poema, representando a interrupção da opressão ou da ameaça sobre suas vidas. No entanto, o último verso “Bergen-Belsen foi sua sepultura” ecoa o trágico destino de Anne Frank, que morreu no campo de concentração de Bergen-Belsen.

Em sua totalidade, *Inventário do medo* (1997) revela-se como um testemunho literário importante, já que utiliza a poesia tanto como meio de preservar a memória, quanto como uma forma de denunciar as injustiças e os horrores da ditadura militar. A obra transcende a narrativa pessoal e se conecta a um panorama mais amplo de lutas e sofrimentos vivenciados durante um período crucial da história do Brasil e da América Latina.

Uma breve revisão da fortuna crítica

Consideradas, na seção anterior, as particularidades temáticas da obra principal de Lara de Lemos, convém agora entender não apenas o alcance e a dimensão da fortuna crítica de *Inventário do medo*, como também indicar e perceber certas lacunas presentes nas leituras realizadas, desde o seu lançamento, em 1997, até a atualidade, período em que se intensificaram os estudos culturais e há uma retomada da temática referente à ditadura civil-militar e seus desdobramentos na sociedade brasileira.

O artigo “Lara de Lemos: o tenso rememorar da ditadura”, publicado na revista *Graphos* por Kátia da Costa Bezerra, em 2004, analisa a obra *Inventário do medo*, destacando a barbárie da ditadura militar no Brasil. A ensaísta sustenta que a política de esquecimento e a amnésia social são marcas e projetos de regimes autoritários, como o que imperou no Brasil entre 1964 e 1985. Alinhado a essa perspectiva, Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo “*O local do testemunho*” (2010), argumenta que os testemunhos foram suprimidos pela política de esquecimento, relegando as vítimas – defensoras da verdade, da memória e da justiça – a um plano secundário. O artigo de Kátia Bezerra, embora destaque aspectos históricos dos anos de chumbo, privilegia a análise de aspectos estéticos da obra de Lara de Lemos.

Da primeira parte do livro, que aborda o momento da invasão da casa da poeta, Kátia Bezerra analisa o poema de abertura, “De súbito é o susto”, mostrando como a voz poética utiliza recursos como vogais fechadas e aliterações, para encenar a atmosfera opressiva e sombria que se vincula à experiência de medo e dor dos prisioneiros durante uma invasão. Da segunda parte, intitulada “Tempos de inquisição”, Kátia Bezerra concentra-se nos poemas que remetem ao interrogatório e à notificação dos prisioneiros. Essas composições usam um vocabulário que faz referência aos métodos da Inquisição,

estabelecendo um paralelo entre essa época e a ditadura militar no Brasil, ao mesmo tempo em que adotam uma linguagem que lembra um manual de instruções. Em “Celas”, terceira parte da obra, Kátia Bezerra evidencia como Lara de Lemos explora a experiência do encarceramento e seus efeitos, abordando temas como tortura, medo, fome e isolamento. Os poemas numerados de acordo com o período de prisão destacam a importância da memória como uma ferramenta de resistência contra a desumanização da tortura. Por fim, a última parte do livro, com nove poemas, segundo a pesquisadora, elabora uma espécie de genealogia de vítimas de perseguições políticas, injustiças e perfídias. Esses poemas dedicados a figuras históricas dão a ver a urgência de verbalizar a dor e a revolta como parte da história. A voz poética faz uma conexão clara entre o governo de exceção no Brasil e outros momentos históricos em todo o mundo, unindo indivíduos que compartilham experiências de dor e injustiça. Kátia Bezerra conclui que o livro *Inventário do Medo* cria laços de cumplicidade e solidariedade entre poeta e leitor, laços que envolvem dor, revolta, ódio, medo e isolamento, no contexto desse período sombrio da história do Brasil.

Em 2013, no XIII Congresso Internacional da ABRALIC, Igor Rossoni e Évila Ferreira de Oliveira apresentaram o trabalho “O testemunho como ato literário: Charlotte Delbo (França) e Lara de Lemos (Brasil)”. Os autores realizam uma análise comparativa, com o objetivo de examinar como o testemunho literário consegue equilibrar as dimensões estéticas e éticas, seja no contexto da América Latina, seja no contexto europeu. Lara de Lemos exemplificaria uma lírica intimista que, no entanto, incorporaria com intensidade questões político-sociais. Já Charlotte Delbo teria uma dicção mais objetiva e narrativa em seu testemunho. Lara de Lemos expressaria a dor de forma aparentemente contraditória: haveria um impacto que vibra com a dor gestada no silêncio. Os autores analisam o

poema “Celas – 4”, no qual a poesia, vista como uma mensageira capaz de transcender os limites do corpo, é pensada como testemunho e expressão das experiências traumáticas da história. Mais ainda, o poema transcenderia a função tradicional de testemunhar, transitando do *testis* ao *superstes*, alguém que não apenas viveria o trauma, mas sobreviveria a ele: resistiria, persistiria.

Em 2015, Cristiano Augusto da Silva publicou o artigo “Poesia de testemunho e a luta por direitos humanos”, síntese de seu pós-doutorado sobre a poesia de resistência à ditadura civil-militar no Brasil de 1964 a 1985. O autor analisou aspectos textuais, contexto de produção, recepção crítica e formas de circulação, e destacou a escassez de estudos sobre essa poesia e sobre a bibliografia primária de testemunho. A pesquisa observou que os poetas enfrentaram desafios de publicação e distribuição devido à censura, optando muitas vezes por meios alternativos. Mesmo após a reabertura política em 1985, essa produção continuou negligenciada pelas grandes editoras, provavelmente devido ao seu apelo limitado no mercado e à relutância da sociedade em lidar com traumas coletivos. Em resumo, a poesia de resistência desenvolver-se-ia fora dos circuitos literários tradicionais, sendo representada por poetas desconhecidos e desvinculados de movimentos literários.

O texto ainda destaca a crescente importância do testemunho e outras formas similares na segunda metade do século XX, que levaram a teoria da literatura a reexaminar seus métodos e a expandir seu escopo de análise. No entanto, aponta que a crítica literária brasileira recente tem negligenciado a relação entre testemunho e poesia, apesar do forte vínculo entre a poesia contemporânea brasileira e a literatura de testemunho, especialmente relacionada à ditadura militar. A falta de atenção à poesia testemunhal é atribuída à natureza subjetiva da poesia lírica, em geral, avessa ao paradigma testemunhal.

Na análise de “Celas-23”, Cristiano Silva

aborda o corpo torturado, um delicado tema de imensa relevância na literatura de testemunho – e não só nesta. A análise destaca o duplo impacto da violência no corpo e na identidade do indivíduo. A poesia de resistência contribui para uma compreensão, ainda que dolorida, mais profunda da violência, incluindo a tortura e seus efeitos sobre o indivíduo e a sociedade.

Em 2019, Cinara Ferreira, que entrevistou a poeta e compilou sua poesia completa, publicou o artigo “A memória dos anos de chumbo em Inventário do medo, de Lara de Lemos”, na revista *Diadorim*. A autora destaca como a obra de Lara de Lemos transcende a mera expressão de sua experiência pessoal em relação à prisão durante a ditadura militar brasileira. A poeta conectaria essa experiência pessoal com a vivência de seus contemporâneos, o que conferiria à sua poesia um caráter profundamente social e universal.

Cinara Ferreira faz uma síntese da vida e obra de Lara de Lemos, destacando sua notável sensibilidade e aguda crítica para questões sociais da época, conduta que a levou a enfrentar a repressão durante a ditadura militar no Brasil, na década de 1970. A pesquisadora recorda que a poeta foi presa duas vezes, que seu marido também foi detido e que seus dois filhos enfrentaram o mesmo destino. Evidencia, também, que Lara de Lemos não é apenas reconhecida por importantes críticos literários, mas também ganhou notoriedade por sua colaboração na composição do “Hino da Legalidade”, em 1961, em apoio ao movimento pela posse de João Goulart e a sua participação no Comitê de Resistência Democrática dos Intelectuais, durante a década de 1960.

Cinara Ferreira detém-se, então, na obra *Inventário do medo* (1997), descrita como uma representação artística da experiência de prisão da autora e de seus contemporâneos, tornando-a social e universal. A autora destaca que o livro é dividido em quatro partes que descrevem

diferentes aspectos dessa experiência. O poema “De súbito é o susto” exemplificaria o tom de denúncia na obra. A análise de Ferreira, em resumo, entrecruza aspectos estéticos, biográficos e históricos, demonstrando a indissociabilidade entre eles.

Évila Ferreira, em 2016, retorna ao estudo comparativo, com “Auschwitz e os anos de chumbo: resistência e testemunho na escrita de Charlotte Delbo e Lara de Lemos”, tendo no horizonte os contextos da Segunda Guerra Mundial e da Ditadura Civil-Militar no Brasil, mostrando como ambas as autoras testemunharam situações traumáticas e resistiram por meio da escrita. Évila Ferreira foca em *Inventário do medo*, obra estruturada em capítulos que refletiriam diferentes estágios da experiência da autora, desde a invasão de sua casa até a prisão e a subsequente resistência. A linearidade temporal seria enfatizada pelos títulos dos capítulos, que funcionariam como marcadores dos eventos. No entanto, a ambiguidade persistiria, por exemplo, no capítulo “Celas”, que consiste em poemas com o mesmo nome, numerados de 1 a 24, mas que não indicam com precisão se representam 24 celas, 24 dias ou 24 meses de aprisionamento. A poesia de Lara de Lemos também seria solidária, homenageando mártires e usando o pronome “nós”, em vez de “eu”, afirmando uma voz coletiva que representaria todos aqueles que sofreram nas mãos da violência de Estado.

Para a autora, a obra de Lara de Lemos é considerada um testemunho de seu tempo, envolvendo questões femininas, sociais e políticas – as quais, contudo, estender-se-iam ao tempo presente. A despeito da ordem linear na disposição dos capítulos, o tempo na voz lírica seria marcado pelas circunstâncias do cotidiano na prisão, como fome, sede e deslocamentos para interrogatórios ou torturas. Évila Ferreira faz uma análise mais aprofundada do poema “Celas - 6”, em que haveria um sofrimento intenso. Ela cita a entrevista concedida pela poeta a Cinara Ferreira (2009), na qual relata o horror

das prisões, dando ênfase ao uso do capuz e as sensações de medo, de privação sensorial e de desorientação que ele causava. De forma similar, o poema transmitiria uma atmosfera de desconforto e angústia, com ênfase na importância dos sentidos do tato e do olfato quando da ausência de visão. O uso do advérbio “mais”, nos versos “a hora dos / capuzes negros / é a hora mais negra”, intensificaria a sensação de medo. A pesquisadora destaca também a imagem de escadas, paredes e superfícies escorregadias que evocariam a dificuldade de navegar por esse ambiente hostil. O poema, de base sinestésica, revelaria não apenas a dor física, mas também a dor moral e psicológica sofrida pelos prisioneiros, incluindo a depressão e o desejo de escapar do próprio corpo como uma forma de aniquilamento.

Segundo a autora, em uma situação de resistência, há aqueles que se opõem de maneira ativa, com armas, bem como aqueles que escolhem uma abordagem passiva, utilizando ideias. A atitude de resistir pode se manifestar de maneira visível, por meio de confronto direto, ou de maneira mais subjetiva, por meio de uma persuasão argumentativa, por exemplo. De qualquer forma, isso traduz-se na habilidade do indivíduo de enfrentar uma situação extrema, valendo-se de toda a sua força interior para sobreviver, enquanto mantém o equilíbrio emocional e mental. A obra de Lara de Lemos é considerada, assim, uma denúncia corajosa e uma representação das experiências pessoais e coletivas durante a Ditadura, afirmando-se como um testemunho exemplar da história compartilhada por muitos. Évila Ferreira também se apropria de reflexões de Theodor Adorno sobre a poesia lírica, a qual, na contramão do que crê o senso comum, pode funcionar como uma forma de protesto contra um estado social opressivo, hostil e alheio.

Évila Ferreira afirma que o testemunho de Lara de Lemos vai além do testemunho como “testis”, que se baseia em provas e evidências, pois incorpora a ideia de testemunha que não

apenas observa, mas também vivencia os eventos de forma simultânea, envolvendo tanto o olho quanto o corpo. O artigo aponta que os suplícios dentro dos presídios não se limitam à tortura durante interrogatórios, mas podem incluir motivações subjetivas, como medo, falsas acusações e punições por privação de alimento e água. O ensaio confirma como a tortura foi uma prática sistemática e rotineira durante a ditadura civil-militar no Brasil. Os métodos de interrogatório guardavam semelhanças com aqueles usados pela Inquisição medieval, incluindo a delação e a aceitação de delações anônimas. O testemunho de Lara de Lemos é considerado uma denúncia contemporânea, buscando justiça e questionando a narrativa oficial.

Em 2022, Nelson Martinelli Filho publicou o artigo “Memória, esquecimento e tortura em *La Jetée* e *On vous parle du Brésil*, de Chris Marker, e na poesia de presos políticos no Brasil”, no qual abordou o tema da escrita poética como forma de resistência em um contexto de violência e autoritarismo, tomando como exemplo o livro *Inventário do medo* (1997), de Lara de Lemos. O ensaísta analisa “Da resistência” para mostrar como Lara de Lemos utiliza a poesia para expressar a dureza da luta contra o autoritarismo e destaca o papel da literatura produzida por indivíduos encarcerados em contextos hostis. A poesia, para o autor, é uma maneira de dar linguagem ao indizível, àquilo que escapa à capacidade física e psíquica de ser expresso de outra forma. Ela permite que os autores expressem o inexprimível e testemunhem os horrores que vivenciaram. Martinelli discute o papel do testemunho na literatura, não apenas no sentido jurídico, mas também como uma forma de dar voz àqueles que foram silenciados pela repressão. A posição de testemunha implica ouvir e transmitir a história do outro, garantindo a permanência da memória das vítimas, mesmo quando a história oficial tenta apagá-la. O testemunho atua como uma forma de conservar o rastro da violência e da resistência, que

corre o risco constante de ser apagado. Assim, a poesia age como uma “memória impedida” que impede o esquecimento das atrocidades vividas. Ela possibilita transmitir o testemunho das experiências na prisão, inclusive daqueles que não sobreviveram a ela.

Posteriormente, em 2023, no livro *Poesia e cárcere político: leituras e análises*, Marcelo Ferraz e Nelson Martinelli Filho reúnem poemas brasileiros nos quais a experiência do cárcere político aparece como tema. Entre os poemas reunidos, três fazem parte da obra *Inventário do medo*. O primeiro, “Caçada”, foi analisado por Sâmella Priscila Ferreira Almeida. Em sua abordagem, ela destaca que o texto contextualiza o cenário político da época, evidenciando que a repressão não se limitava aos guerrilheiros, mas também atingiu uma ampla gama de pessoas, incluindo religiosos, líderes sindicais, dissidentes militares, intelectuais e artistas críticos. Na sua visão, a divisão do livro em quatro partes, cada uma com seu tema específico, permite uma exploração profunda das diferentes facetas desse período sombrio da história brasileira. O trecho estudado concentra-se no poema “Caçada”, que integra a quarta parte do livro, “Reminiscências”. Nesse poema, a autora registra a experiência de testemunhar a prisão de seu filho e a impotência diante da ação violenta do Estado. A análise destaca o uso de linguagem poética para expressar a violência e a brutalidade do regime, assim como a representação da mãe como uma figura impotente e, ao mesmo tempo, feroz na tentativa de salvar seu filho. A palavra “caçada” sugere não apenas a perseguição aos indivíduos como animais, mas igualmente a transformação da mãe em uma “fera” determinada a resgatar seu filho. Além disso, o texto ressalta o poder das palavras na poesia de Lara de Lemos, que servem como um “escudo de venenos e ódios” para enfrentar a violência do regime. A autora não concede espaço à anistia ou ao perdão, escolhendo palavras que apunhalam em vez de matar.

No segundo poema da coletânea, “Celas-13”, Flavia Rangel Pimenta Castellone destaca a capacidade da linguagem concisa da autora diante da complexidade de expressão, em palavras, do horror vivenciado no cárcere político, nas prisões, na tortura e no medo durante o período ditatorial. A obra ressalta a impossibilidade de traduzir a morte e o sofrimento, conduzindo a uma reflexão sobre a palavra como um signo ideológico insuficiente para traduzir a dor inexprimível. O texto traz um exemplo do poema “Celas-13”, no qual Lara de Lemos expressa, com poucas palavras, a visão de esperança dentro da prisão ao vislumbrar o céu, representando a vida e a liberdade. A análise destaca a resistência e a persistência da esperança, apesar da terrível realidade do cárcere. Mesmo em condições extremas, a vida continua a existir, sinalizando a teimosia e a resistência, assim como a sobrevivência física e psicológica em meio ao caos. Com uma referência a Graciliano Ramos, a autora ilustra as condições desumanas dos encarcerados. Aponta também a importância de compreender e lembrar o passado, associando-o ao presente, citando o cenário atual das prisões brasileiras, o ressentimento social e a violência policial, enfatizando a necessidade de manter viva a memória. A obra de Lara de Lemos é apresentada como uma expressão artística poderosa capaz de registrar o passado e alertar para o presente, onde as palavras procuram representar o indescritível. O texto finaliza com uma reflexão sobre a arte como uma ferramenta capaz de transmitir aquilo que é intraduzível, mesmo que as palavras sejam insuficientes e específicas para descrever a profundidade da experiência humana. Por fim, evidencia a relevância da arte como uma tentativa incessante de capturar, dentro das limitações linguísticas, a complexidade do indizível.

Por último, temos o poema “Da tortura”, em que Alef Ribeiro Alves analisa o contexto da tortura durante o período da ditadura militar no Brasil, com destaque para a abordagem do

tema por meio de textos da psicanalista Maria Rita Kehl e da poeta Lara de Lemos. Enfatiza a importância de compreender a brutalidade da tortura praticada pelo Estado nesse período histórico e como a sociedade parece ter esquecido ou reprimido essas violências. É explorada a voz poética da Lara de Lemos, que testemunhou as crueldades da tortura, principalmente sob a óptica das mulheres vítimas, destacando os relatos de abusos específicos de gênero: choques vaginais, estupros, ameaças e outras formas de violência misógina perpetradas pelos agentes do regime. A análise ressalta a diversidade de experiências dessas mulheres e a importância de seus relatos como testemunhos de um tempo obscuro e repressivo da história brasileira. Enfatiza também a contribuição da poesia de Lara de Lemos como uma forma de resistência e testemunho diante da tortura. Destaca como uma poeta, por meio de uma expressão artística, conseguiu lidar com o trauma e organizar as experiências vívidas sem narrar os fatos de maneira literal, mas por meio de recursos poéticos que buscam capturar a essência do sofrimento e da desumanização. A análise do poema “Da Tortura” destaca a estrutura do texto, enfocando a sonoridade, as rimas e a linguagem polimétrica para expressar a violência imposta às vítimas. São considerados detalhes intrínsecos ao poema que ressaltam a fragilidade das provas contra os prisioneiros e o *modus operandi* dos aparelhos estatais, destacando a rotina de violência em um sistema de tortura implacável, onde a culpa já está pré-estabelecida. Assim, ao explorar a temática da tortura nos textos de Lara de Lemos, o ensaio permite uma análise aprofundada da violência sofrida durante a ditadura militar e da importância da arte e da poesia como meios de resistência e testemunho em tempos tão obscuros.

As análises existentes sobre a obra de Lara de Lemos concentram-se, em grande medida, na dimensão política e social da obra e enfatizam seu papel como testemunho da ditadura

militar brasileira. A perspectiva da Estética da Recepção, sobretudo a partir de Hans Robert Jauss, permite compreender que a significação de uma obra não é estática, mas se constitui historicamente no encontro entre texto e leitor. Cada leitura é condicionada por um horizonte de expectativas específico, que determina quais aspectos do texto serão destacados, silenciados ou atualizados. Assim, investigar a fortuna crítica de *Inventário do medo* implica também examinar como diferentes contextos históricos moldaram a forma como a obra foi lida desde 1997.

À luz dessa perspectiva, percebe-se que a recepção inicial da obra ocorreu em um momento marcado pela chamada política de conciliação e esquecimento em relação à ditadura civil-militar. O horizonte de expectativas dos anos 1990 não favorecia leituras centradas na memória traumática, nem havia forte demanda por narrativas de testemunho. Isso ajuda a explicar a circulação restrita do livro e o número reduzido de estudos acadêmicos sobre a obra naquele período.

Nas décadas posteriores, porém, com o avanço dos estudos de trauma, das discussões sobre violência de Estado e da revisão crítica da memória social brasileira, o horizonte de expectativas transformou-se. Leitores e críticos passaram a reconhecer *Inventário do medo* como um testemunho poético fundamental do período ditatorial, o que ampliou a visibilidade da obra e intensificou seu valor estético, histórico e político. A fortuna crítica recente revela esse deslocamento interpretativo.

A partir dessa abordagem, torna-se evidente que a fortuna crítica ainda apresenta lacunas, especialmente no que diz respeito à análise das dimensões psicológicas, estéticas, formais, comparativas e a recepção do texto lido. A predominância de leituras centradas na função documental e na denúncia política indica um horizonte crítico limitado. A exploração dessas

lacunas pode enriquecer significativamente a compreensão da obra de Lara de Lemos e seu lugar na narrativa cultural brasileira.

Considerações finais

A fortuna crítica de *Inventário do Medo* apresenta contribuições importantes, sobretudo ao enfatizar seu caráter político e testemunhal no contexto da ditadura militar, mas ainda revela lacunas significativas que demandam aprofundamento. As análises existentes pouco exploram as complexidades psicológicas da personagem poética, como emoções e traumas, aspectos fundamentais para compreender o impacto individual e coletivo da violência de Estado. Também são escassas as comparações sistemáticas com obras contemporâneas, bem como estudos mais detalhados sobre influências literárias, recursos estilísticos, métrica e escolhas vocabulares de Lara de Lemos. Contudo, a principal brecha crítica é a ausência de uma abordagem orientada pela Estética da Recepção: falta investigar como o livro foi recebido pela crítica e pelo público no momento da publicação, como esse horizonte de expectativas modificou-se ao longo do tempo e de que modo a obra interpela o leitor, exigindo dele uma posição ética diante da representação do medo, da censura e da tortura.

Nesse sentido, as reflexões de Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência*, oferecem um importante aporte para compreender a urgência desse debate. O autor oferece uma visão crítica sobre os traumas fundamentais que marcaram a sociedade brasileira. Ginzburg destaca o impacto histórico da exploração colonial e da crueldade da escravidão, ressaltando que somos herdeiros dessas experiências dolorosas, cujas consequências reverberam intensamente no presente (Ginzburg, 2012, p. 473). No entanto, há uma complexidade ao abordar a questão da tortura no Brasil, pois há uma falta de consenso ético entre os jovens universitários de que a tortura deve ser eliminada, além de

um desinteresse em assumir posicionamentos diante desse tema delicado. Em razão disso, o histórico brasileiro, marcado pelos traumas da violência exploratória colonial e da crueldade da escravidão, proporcionou uma base propícia para a instalação e permanência de regimes autoritários no período republicano

As reflexões provocativas de Ginzburg sobre como representar o irrepresentável e a necessidade de a literatura revisar sua relação com a linguagem, conforme proposto por Adorno (1957), ressoam como um apelo à compreensão mais profunda das narrativas e poemas que envolvem dor e trauma. A ausência do impacto da descrição desses eventos como trauma coletivo indica a importância crucial de provocar perplexidade para evitar a banalização (Ginzburg, 2012, p. 474-475). A conclusão assertiva de Ginzburg sobre a importância da literatura na consciência social, especialmente na preservação do impacto da violência profunda vivida por aqueles afetados pela tortura, reforça a necessidade urgente de não apagar da memória coletiva as referências à tortura, evitando a banalização e a subestimação do seu impacto. O esquecimento, nesse contexto, é considerado uma catástrofe coletiva.

Referências

- ADORNO, Theodor (2003). **Palestra sobre lírica e sociedade**, Notas de literatura I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- BEZERRA, Kátia. **Lara de Lemos: o tenso re-memorar da ditadura militar no Brasil**. Revista de Pós-Graduação em Letras, UFPB, Vol 6, n. 2/1, p.85-94, Jun-Dez 2004.
- FEDERICI, Silvia. **Calibá e a bruxa: mulhe-res, corpo e acumulação primitiva**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FERREIRA, Cinara. **A memória dos anos de chumbo em Inventário do medo**. Revista de Pós-Graduação em Letras da UFRJ, Diadorim, RJ, 2008/2009.
- FERREIRA, Cinara. **Entrevista com Lara de Lemos**. Organon, Porto Alegre, v. 34, n. 67, p. 1-9, 2019. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/99360>. Acesso em: 02 abr. 2023.
- FILHO, Nelson; FERRAZ, Marcelo. **Poesia e cárcere político: leituras e análises**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.
- FILHO, Nelson. **Memória, esquecimento e tortura em La Jetée e On vous parle du Brésil, de Chris Marker, e na poesia de presos políticos no Brasil**. Letras de hoje Porto Alegre, ES, v. 57, n. 1, p. 1-15, jan.-dez. 2022.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo, Fapesp, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994
- JUTGLA, Cristiano. **Poesia de resistência e a luta por Direitos Humanos**. Via Atlântica, São Paulo, N.28, Dez/2015.
- LE MOS, Lara. **Inventário do medo**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.
- NEU, Daniela Damaris; RODRIGUES, Inara de Oliveira. **História e sociedade na lírica de Lara de Lemos**. Disc. Scientia. Série: Ciências Naturais e Tecnológicas, S. Maria, v. 7, n. 1, p. 137-157, 2007.
- OLIVEIRA, Évila. **Auschwitz e os anos de chumbo: resistência e testemunho na escrita de Charlotte Delbo e Lara de Lemos**. Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura, UFBA, BA, 2016.
- RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ROSSONI, Igor; OLIVEIRA, Évila. **O testemunho como ato literário: Charlotte Delbo**

(França) e Lara de Lemos (Brasil). Congresso Internacional da ABRALIC, UEPB, PB, 2013.

SANTOS, Volnyr. **Lara de Lemos: antologia poética.** Rio Grande do Sul, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local do testemunho.** Tempo e argumento, revista do programa de pós-graduação em história, SC, pp. 11-18, jun. 2010.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul.** 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Submissão: abril de 2026

Aceite: agosto de 2026.

EXPEDIÇÕES PELO PASSADO, FUTUROS DO BRASIL: UMA LEITURA A PARTIR DE E COM MARÍLIA GARCIA¹

Emanuelle de Queiroz Oliveira Estiphano²

Resumo: Este artigo propõe analisar como a poética de Marília Garcia, em *Então descemos para o centro da terra*, publicado em *Expedição: nebulosa* (2023), elabora uma reflexão sobre as relações entre memória, temporalidade e violência histórica no Brasil. Observando de que maneira a escrita poética transforma a memória da ditadura militar brasileira em uma prática de escuta e de interrogação crítica do presente, em diálogo com as obras de Letícia Parente (1975) e Fernando Piola (2007-2012). A análise evidencia como as imagens do mapa, das raízes e da descida ao centro da terra configuram procedimentos de investigação das camadas da memória coletiva e das violências ainda não elaboradas da história brasileira. A poética de Marília Garcia desloca a promessa de um futuro redentor para uma prática de atenção, escuta e persistência crítica diante das permanências históricas do autoritarismo.

Palavras-chave: Marília Garcia; memória; ditadura militar brasileira; poesia contemporânea; temporalidade.

EXPEDITIONS INTO THE PAST, FUTURES OF BRAZIL: A READING FROM AND WITH MARÍLIA GARCIA

Abstract: This article analyzes how the poetics of Marília Garcia, in *Então descemos para o centro da terra*, published in *Expedição: nebulosa* (2023), develops a reflection on the relationships between memory, temporality, and historical violence in Brazil. It examines how poetic writing transforms the memory of the Brazilian military dictatorship into a practice of listening and critical interrogation of the present, in dialogue with the works of Letícia Parente (1975) and Fernando Piola (2007–2012). The analysis demonstrates how the images of the map, the roots, and the descent to the center of the earth constitute procedures for investigating the layers of collective memory and the still-unresolved violences of Brazilian history. Marília Garcia's poetics displaces

1 Esta publicação contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), por meio do Código de Financiamento 001. O texto, originalmente escrito em espanhol, resulta da participação no *Programa en Cultura Brasileña (Edición 2025; Brasil: laboratorio del futuro)*, vinculado ao *Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural* da *Universidad de San Andrés*, Argentina, como parte das atividades acadêmicas desenvolvidas durante o período de doutorado-sanduiche.

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) e bolsista CAPES/DS. Participou do Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior (PDSE), realizado na *Universidad de San Andrés* (UdeSA), na Argentina. E-mail: emanuelleestiphano@gmail.com.

the promise of a redemptive future toward a practice of attention, listening, and critical persistence in the face of the historical continuities of authoritarianism.

Keywords: Marília Garcia; memory; Brazilian military dictatorship; contemporary poetry; temporality.

Introdução

Como bem assinalava o humor ácido de Millôr Fernandes, em um dos aforismos que lhe são atribuídos, “o Brasil tem um enorme passado pela frente”. Habitualmente, o passado fica para trás e o futuro é concebido como algo novo. Millôr sugere que, no Brasil, o futuro nada mais é do que a repetição de erros, vícios e estruturas do passado. O “progresso” aparece, assim, como uma ilusão: avançamos continuamente apenas para nos depararmos, mais uma vez, com aquilo que já fomos (o colonialismo, o autoritarismo, a desigualdade). Ao afirmar que o passado está “pela frente”, o autor propõe que a história não foi verdadeiramente superada.

Nessa perspectiva, o presente texto, além de propor uma reflexão sobre o Brasil como um “laboratório” do futuro, apresenta-se também como um convite: pensar de que modo, por meio da literatura, em particular da poética de Marília Garcia (2023), é possível habitar o presente e o porvir em permanente diálogo com o passado. Não se trata de conservá-lo a sete chaves, como se tentou fazer durante tanto tempo, mas de permitir que cada cena da história seja convocada pela memória. Trata-se de reconhecer não apenas aquilo que fomos (uma vez que ainda não conseguimos superar plenamente esse passado), mas também de interrogar e compreender aquilo que somos.

Esse olhar, que não se esquivava da ferida, aproxima-se do título do livro de Marília Garcia (2023), *Expedição: nebulosa*. Apresenta-se como uma travessia que assume a incerteza e a falta de nitidez de nossa própria trajetória, mas que insiste em seguir adiante, ainda que isso implique encarar de frente nossas sombras e nossas dores. A partir da leitura de *Então descemos para o centro da terra* (Garcia, 2023, p. 85-105), concebida, em rigor, como um exercício de leitura do poema e com o poema, busca-se explorar os estratos de nossa própria memória histórica. Nesse sentido, a poesia configura-se como um espaço de reflexão sobre as camadas sobrepostas do tempo histórico e da memória coletiva.

Nos últimos anos, a poesia e o pensamento ensaístico de Marília Garcia têm se destacado de maneira singular no panorama da literatura brasileira contemporânea. Ao longo de livros como *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Câmera lenta* (2017), *Parque das ruínas* (2018), *Expedição: nebulosa* (2023) e, mais recentemente, *Pensar com as mãos* (2025), a autora constrói uma escrita marcada por uma linguagem profundamente contemporânea, metalinguística e reflexiva, que interroga constantemente as próprias condições do poético, do artístico e do literário. Poeta, tradutora e pesquisadora, ela articula essas dimensões como zonas de contato que atravessam sua trajetória. Em sua poesia reverberam suas pesquisas, leituras e reflexões críticas sobre a literatura, bem como o diálogo contínuo com autoras e autores que estudou e traduziu. Sua obra propõe um olhar sobre a poesia e a arte não apenas como objetos de leitura, mas também como práticas em processo: uma reflexão sobre os modos de ler e, simultaneamente, sobre os modos de escrever e produzir.

Como a própria autora tem assinalado em entrevistas, Garcia concebe a poesia para ser “dita em voz alta”; em consequência, muitos dos poemas publicados nos livros mencionados foram apresentados como performances e lidos publicamente em oficinas, palestras e encontros com leitoras e leitores, reforçando o caráter oral, relacional e processual de sua escrita.

Essa concepção da poesia como prática vocal e performativa se materializa de modo particularmente evidente em *Então descemos para o centro da terra*. Embora publicado em *Expedição: nebulosa* (2023), o poema não se esgota no suporte do livro: sua trajetória desdobra-se em múltiplas versões performativas e situações de leitura, combinando a leitura do texto com a projeção de imagens e sendo apresentado em diferentes contextos institucionais e públicos, como registra a própria autora em seu site. Essa expansão do poema em direção a outros modos de experiência é ainda reforçada pela presença, ao final do livro, de um *QR code* que remete a uma peça sonora de Gabriel Xavier, incorporada como parte do dispositivo de leitura. Nas apresentações ao vivo, a própria poeta acionava esse áudio para os ouvintes, sublinhando o caráter interativo, corporal e relacional da obra e deslocando a leitura para um espaço compartilhado de escuta.

Expedição: uma leitura desde e com o poema

Então descemos para o centro da terra é um poema extenso, de caráter ensaístico, estruturado em catorze partes que organizam o texto como uma sequência de deslocamentos, interrupções e retomadas. Longe de uma progressão narrativa linear, o poema avança por meio de procedimentos de acumulação, repetição e variação, articulando observações do espaço urbano, fragmentos de experiência e reflexões metapoéticas. Cada seção funciona como uma unidade relativamente autônoma, ao mesmo tempo em que se integra a um movimento mais

amplo, configurando uma lógica estratificada de leitura. Nesse sentido, o poema constrói o tempo não como continuidade, mas como sobreposição de camadas, de modo que a leitura se aproxima de um gesto de escavação crítica, no qual memória individual e memória histórica se inter-relacionam sem se resolverem em uma síntese conclusiva.

Desde os versos iniciais, a autora introduz o leitor no procedimento de escrita que organiza o poema:

escrevi este poema
ao longo de 98 dias
num caderno:
eu queria que ele fosse uma linha passando
pelos dias
uma linha que eu pudesse ir puxando esticando
e no processo incorporando
o que estivesse pelo caminho
uma linha no papel que pudesse

fazer alguma coisa fora do papel

eu não sabia que coisa era essa
mas lembrei de um comando que li
num livro de história natural:

‘eu observo e descrevo’

é claro que não tinha a intenção dos naturalistas
(ao descrever espécies) nem a dos
cosmólogos (ao descrever o universo) –
de fazer uma *descrição do mundo*
então adapto o comando para
‘eu observo e anoto’:
memórias leituras coisas que estão pelo caminho
(Garcia, 2023, p. 85, grifos da autora)

Ao longo dos versos, algumas imagens recorrentes — como mapas, deslocamentos de viagem, árvores, raízes e referências à botânica — operam como núcleos de organização do pensamento. Mais do que funcionarem como motivos simbólicos fechados, essas imagens se

ativam por meio de um procedimento de anotação e escrita, no qual a observação do entorno se articula com a reflexão e o deslocamento conceitual. Desse modo, o poema propõe uma dinâmica de leitura que não se limita à interpretação de imagens, mas convida o leitor a explorar, juntamente com o poema, os percursos do pensamento que se desdobram no próprio ato da escrita.

Do extenso poema, destacam-se, para esta análise, as partes 5 e 14, que podem ser consideradas nodais para abordar a discussão sobre “como narrar, perceber e projetar mundos possíveis em tempos incertos”. Essas seções condensam um dos gestos centrais do poema: a reinscrição do passado no presente como forma de interpelação crítica. Nelas, Marília Garcia dialoga com um momento de profunda ferida na história brasileira, cuja violência continua a operar no presente e cuja elaboração permanece inconclusa, apesar dos esforços institucionais de reparação, como os empreendidos pela Comissão Nacional da Verdade.

Em particular, em [5. *projeto de casa*], a memória do ano de 1975 não aparece como uma lembrança estabilizada nem como um dado histórico encerrado, mas como uma temporalidade ativa que irrompe no presente da enunciação. Esse deslocamento temporal produz um efeito de leitura no qual passado, presente e porvir se entrelaçam, obrigando o leitor a habitar um tempo não linear e a pensar a história como um campo de tensões ainda em aberto.

[5. *Projeto de casa*]

estou de volta
ao centro da palavra *mapa*
o mapa é um lençol
superfície que contém um mundo:
em 1975 letícia parente
fez um mapa que chamou
de *projeto de casa*
seu mapa reúne três cidades

*as linhas de salvador
e do rio de janeiro*

de fortaleza

as linhas de cada cidade se encostam
espaços diferentes se colam para
formar um mapa afetivo
cidades se tocam
cidades se colam
os dias passam
posso escolher o que quero incluir
num mapa
ou o que vou incluir
na superfície da tela
gostaria de fazer um mapa como o da letícia parente

um mapa feito com espaços da memória afetiva

juntando santa teresa no rio de janeiro
com o bairro paraíso em são paulo
com florianópolis
mas em vez disso
acabo fazendo um mapa das
árvores da minha rua com a raiz aparente

um dia a raiz sobre e se torna presente

uma frase que ouvi sempre se repete
na cabeça
e sou levada com ela pelo movimento
para baixo:

então descemos para o centro da terra
é uma espécie de *katábasis*, do gr. movimento de descida
a *katábasis* costuma estar ligada
a uma descida ao mundo dos mortos

é quando alguém vivo (como orfeu)
desce ao submundo ao hades
para resolver alguma coisa
mas a *katábasis* pode ser
coletiva também

de todo modo
para se completar a *katpabasis* precisa sempre
de um movimento de retorno
de *subida*
que é o movimento de *anábasis*
(Garcia, 2023, p. 91-93, grifos da autora)

A referência ao ano de 1975, mediada pela obra *Projeto de casa*, de Letícia Parente, ativa uma temporalidade histórica específica vinculada à ditadura militar brasileira. O mapa de Parente, que reúne e sobrepõe cidades distintas (Salvador, Fortaleza e Rio de Janeiro), é lido pelo poema como um “mapa afetivo”, no qual espaços heterogêneos se tocam e se aderem. É nesse ponto que o poema formula explicitamente a imagem central que organiza seu movimento: a katábasis. A descida “ao centro da terra” inscreve-se como um gesto de leitura e de pensamento, vinculado tanto à tradição mítica — a descida ao Hades — quanto a uma experiência histórica coletiva. A katábasis deixa de ser apenas a viagem de um herói individual para se configurar como uma operação compartilhada, que implica o confronto com as camadas profundas da memória e de uma história ainda não elaborada.

A imagem da descida adquire, nesse contexto, um sentido que ultrapassa a referência mitológica. Descer ao centro da terra significa, sobretudo, recusar a superfície das narrativas históricas e aceitar o risco de confrontar aquilo que foi soterrado pelos processos de esquecimento coletivo. A katábasis coletiva evocada por Marília Garcia implica um gesto ético de aproximação com os vestígios de uma história não resolvida, convertendo o movimento de descida em um exercício de atenção às permanências do passado. Não se trata de buscar uma origem ou uma verdade definitiva, mas de reconhecer que certas experiências históricas permanecem atuantes precisamente porque nunca foram plenamente elaboradas.

O mapa proposto pelo poema tampouco corresponde à lógica cartográfica moderna, fundada na precisão e na delimitação de fronteiras. Trata-se, antes, de uma cartografia relacional, construída por aproximações, afetos e sobreposições temporais. Ao reunir lugares distintos em uma mesma superfície, a escrita de Marília Garcia produz um espaço em que a memória

se organiza menos por critérios geográficos do que por intensidades de experiência. O mapa converte-se, assim, em um dispositivo de pensamento que permite visualizar a coexistência de tempos heterogêneos e compreender o presente como uma composição de estratos históricos que se interceptam continuamente.

A referência a *Projeto de casa* inscreve o poema de Marília Garcia em um diálogo direto com as estratégias artísticas desenvolvidas por Letícia Parente durante a década de 1970. Se, em *Projeto de casa*, o mapa afetivo opera como uma reconfiguração espacial da memória e do território, Parente (1975) desenvolve, em outras obras, um gesto ainda mais radical de inscrição histórica, deslocando o mapa do espaço para o corpo.

Em uma peça audiovisual realizada também em 1975, a artista costura com agulha e linha preta a inscrição “MADE IN BRASIL” na planta do próprio pé, condensando, em uma ação mínima, uma reflexão incisiva sobre identidade, pertencimento e violência histórica. Em *Marca Registrada* (Parente, 1975), o ato de suturar a planta do pé configura-se como uma automutilação simbólica que transcende a mera performance para se converter em uma metáfora do disciplinamento social. Ao bordar a marca de origem na planta do pé — uma zona que suporta o peso de todo o corpo e que, ao mesmo tempo, mantém contato direto com a terra —, Parente assinala a coisificação do sujeito no contexto da divisão internacional do trabalho e da opressão imposta pelo regime militar.

Essa intervenção converte o sujeito em objeto, denunciando uma identidade nacional que se constrói por meio da ferida e da marca imposta. Tal gesto torna-se um eco das violências invisibilizadas de uma nação que, após séculos de história colonial, continua a buscar suturar suas próprias feridas identitárias.

A sentença de Millôr Fernandes e a performance de Letícia Parente funcionam como

gestos e vestígios de nossa própria constituição histórica; em outras palavras, isso é o Brasil. A busca de uma suposta “ordem” e de um “progresso” em tudo aquilo que já foi nos obriga a conviver com — e a ressignificar — nossa verdadeira desorientação: uma desordem constitutiva que se manifesta, paradoxalmente, como retorno.

Em [14. *O som das raízes*], o poema desloca o eixo da observação visual para uma experiência sonora e corporal, aprofundando o movimento de descida que atravessa o conjunto da obra:

[14. *O som das raízes*]

meu percuso termina
no dia em que conheci o trabalho
operação tutoia
de fernando piola
em 2007
piola propôs à delegacia que fica na rua tutoia
de fazer um “trabalho paisagístico” no jardim deles
seria um trabalho que duraria um período de vários meses
pois era preciso tratar o jardim plantar
e esperar
as plantas crescerem

ele removeu parte das plantas do jardim da dp
e plantou em seu lugar sementes de espécies
com a folhagem vermelha
conforme as plantas foram crescendo e saindo da terra
e o contorno do prédio onde antigamente funcionava
o doi-codi foi ficando todo vermelho
o prédio aparecia mergulhado no sangue que tinha sido
derramado ali
piola faz o vermelho passar pela raiz

e depois crescer para o alto até sair à luz do dia

esse trabalho é uma espécie de *elegia inversa*
pois ele arranca sentido das memórias
que passam a fazer parte do presente
e do que vemos

a memória entra pelos olhos e vemos

nele a elegia inversa não é apenas
um gênero poético
mas *político*
quando li sobre esse trabalho
decidi ir outra vez até a figueira da rua tutoia
eu queria ver a folhagem vermelha do trabalho de piola

e pensar nos fantasmas da figueira em meio ao vermelho

cheguei lá e fiquei olhando para baixo
examinando as raízes da árvore
depois me abaixei coleí o ouvido no chão
e consegui ouvir um ruído constante
um barulho surdo e contínuo

seria o ruído do tempo?

as raízes lentamente se deslocando
e quebrando o asfalto?
as fibras óticas carregando imagens nomes
de desaparecidos áudios arquivos

fibras de vidro transportando linguagem

durante um tempo
fiquei com o ouvido colado no chão
prestando atenção
até que vi um amigo meu
o músico gabriel xavier
vindo na minha direção

não sei por que ele estava passando ali
bem naquela hora
dei um breve aceno para ele
mas continuei como estava
ouvindo aquele barulho surdo

nesse momento
o gabriel se aproximou
se abaixou ao meu lado com um microfone
que ele colocou no chão e usou para gravar o som
nós ficamos ali parados escutando

até que sentimos o chão estremecer

nesse momento ouvi
uma voz sussurrando uma frase
uma única frase ritmada

A referência à *Operação Tutoia*, de Fernando Piola (2007), reatualiza o espaço do antigo DOI-CODI como um território em que a memória histórica emerge do subsolo, tornando visível a violência inscrita no próprio lugar. A imagem da folhagem vermelha, que ascende da raiz à superfície, estabelece uma continuidade com o procedimento do poema. Ao inclinar-se em direção ao chão e escutar o “ruído surdo e contínuo”, a poeta ensaia uma forma de percepção que excede a visão e compromete o corpo em sua integralidade, articulando raízes, tempo e tecnologia — fibras ópticas, arquivos e nomes de desaparecidos — em uma mesma rede de transmissão. A irrupção do amigo Gabriel Xavier, que amplifica e registra esse som, reforça o caráter performativo do gesto, convertendo a escuta em uma ação compartilhada. Assim, o poema transforma a elegia em uma prática política: não se trata de lamentar um passado encerrado, mas de tornar audível aquilo que continua a deslocar-se sob o asfalto e a tensionar o presente.

As raízes constituem uma das imagens mais potentes do poema porque tornam visível uma temporalidade que opera em regime de lentidão. Seu crescimento silencioso e subterrâneo sugere que a história não se movimenta apenas pelos grandes acontecimentos ou pelas rupturas espetaculares, mas também por processos discretos e persistentes. O deslocamento das raízes sob o asfalto indica que o passado continua produzindo efeitos mesmo quando parece ausente. Há, nessa imagem, uma compreensão da memória como algo que trabalha incessantemente sob a superfície do presente, deslocando estruturas e abrindo fissuras nas narrativas de continuidade e progresso.

De *Projeto de casa* à figueira da rua Tutoia, o poema desloca progressivamente seu eixo espacial do mapa afetivo para um território di-

retamente marcado pela violência de Estado. Se, na parte 5, a sobreposição de cidades permite pensar a memória como uma superfície móvel, na parte 14 esse movimento se aprofunda ao ancorar a escrita em um espaço específico do aparato repressivo da ditadura: o antigo DOI-CODI. O espaço deixa, então, de operar unicamente como figura cartográfica e passa a ser experimentado como solo histórico, atravessado por camadas de memória que insistem em emergir.

As obras de Letícia Parente e Fernando Piola compartilham, ainda que por procedimentos distintos, uma mesma operação poética e política: ambas fazem emergir aquilo que se pretendia invisibilizar. Em Parente, a memória é inscrita na pele, transformando o corpo em superfície de leitura da violência histórica; em Piola, ela retorna pela paisagem, fazendo do espaço urbano um arquivo vivo de traumas coletivos. Em ambos os casos, a memória deixa de ser concebida como um repertório estável de lembranças e passa a funcionar como força de irrupção, algo que emerge de forma insistente e desestabiliza as formas convencionais de habitar o presente.

Se o poema se organiza como uma expedição, trata-se de uma expedição singular, pois não avança em direção a territórios desconhecidos, mas em direção às zonas de sombra da própria história nacional. A exploração proposta por Marília Garcia não busca a descoberta de um novo mundo, e sim a reabertura de questões que permanecem irresolutas. Nesse sentido, a expedição configura-se como um método de leitura: uma prática de aproximação lenta, de escuta e de observação que transforma o ato de escrever em uma forma de investigação crítica das temporalidades brasileiras.

Considerações

Ler o Brasil implica perguntar-se que Brasil é esse que se herda e se reatualiza no presente; pensar seu futuro exige, necessariamente, lançar luz sobre um passado que não cessa de insistir. A referência à *Operação Tutoia* condensa essa problemática ao situá-la em um espaço que hoje funciona como delegacia de polícia — a 36.^a Delegacia de Polícia, no bairro Paraíso. Esse lugar foi também um dos mais emblemáticos centros de repressão do regime e cenário da morte de Vladimir Herzog, em 1975, evidenciando a sobreposição de temporalidades, usos e silêncios que estruturam a experiência histórica brasileira.

Nesse sentido, o poema dialoga com a formulação de Eduardo Viveiros de Castro, para quem o Brasil se define como o “país do futuro do pretérito”, um tempo sempre projetado e nunca plenamente realizado. Por sua vez, as reflexões de Jota Mombaça (2021), em *Carta às que vivem e vibram apesar do Brasil*, permitem pensar a escrita como um gesto que insiste a partir do “apesar de”, mesmo quando as condições de possibilidade parecem anuladas. A poética de Marília Garcia inscreve-se nesse horizonte: uma escrita que não busca encerrar o passado nem o redimir, mas sustentar sua presença como condição para imaginar outros mundos possíveis a partir de uma prática situada de atenção, escuta e persistência.

Como assinala Fred Coelho (2019), em *O Brasil como frustração*, o imaginário histórico brasileiro funda-se em matrizes messiânicas que insistem em projetar a redenção para o futuro:

Lembrar que somos fundados em matrizes messiânicas, na utopia do Quinto Império, na mitologia sebastianista. Esperar a salvação futura é uma prática cotidiana nossa. Talvez a frustração também seja. Lembrar que ‘o dia de amanhã’ como esperança transformadora é uma perspectiva arraigada em nosso imaginário, do mais popular ao mais complexo (Coelho, 2019, p. 1)

Nesse sentido, o futuro opera simultaneamente como obstáculo e como refúgio simbólico, produzindo uma forma de frustração estrutural que adia indefinidamente o confronto com o passado e o presente. Lidas a partir desse enquadramento, as práticas artísticas aqui analisadas — em particular a escrita de Marília Garcia — distanciam-se dessa lógica redentora ao deslocarem a promessa do amanhã para um trabalho crítico sobre a memória, insistindo em que imaginar outros mundos possíveis não implica esperar por uma salvação futura, mas interromper as narrativas que a sustentam.

Em 2025, completaram-se quatro décadas do que oficialmente se considera o fim da ditadura militar brasileira, uma efeméride que, longe de encerrar o passado, torna novamente evidente a fragilidade de seus processos de elaboração. A proximidade das eleições nacionais de 2026 reatualiza essa tensão, lembrando que a democracia brasileira não se funda sobre um solo pacificado, mas sobre espaços ainda atravessados pela violência histórica. O fato de que esses acontecimentos não pertençam a um passado remoto, mas a uma história que continua a organizar o presente político, obriga-nos a pensar a democracia não como uma conquista consolidada, mas como um campo permanentemente disputado, no qual a memória se torna uma ferramenta crítica indispensável diante dos riscos de repetição. Desse modo, a escrita não oferece consolo nem encerramento, mas uma forma de permanecer atento àquilo que, desde o subsolo da história, continua a deslocar-se e a exigir escuta.

Em *Então descemos para o centro da terra*, Marília Garcia não propõe uma recuperação nostálgica do passado nem uma reconstrução linear da memória da ditadura brasileira. Seu gesto consiste, antes, em produzir condições de escuta para aquilo que permanece ativo sob as camadas do presente. O poema organiza-se a partir de movimentos de descida, aproximação e atenção aos vestígios, convertendo a escrita

em uma prática de investigação das persistências históricas do autoritarismo. Mapas, raízes e ruídos subterrâneos constituem imagens que permitem pensar a memória não como um arquivo encerrado, mas como uma força em permanente deslocamento.

Nesse horizonte, a poesia assume uma função simultaneamente estética e política. Ao deslocar a expectativa de redenção futura e interromper a lógica messiânica que frequentemente estrutura o imaginário nacional, a escrita de Marília Garcia convida a habitar a incerteza e a reconhecer a coexistência de tempos heterogêneos que atravessam a experiência brasileira. A democracia, longe de aparecer como conquista definitiva, surge como tarefa contínua de elaboração da memória e de enfrentamento das violências ainda não superadas.

Talvez seja precisamente nesse ponto que o poema encontre sua maior potência crítica: ao sugerir que o futuro do Brasil depende menos da promessa de um amanhã redentor do que da capacidade de ouvir os ruídos que persistem sob o asfalto. Permanecer com o ouvido colado ao chão, como fazem a poeta e Gabriel Xavier, converte-se em uma figura da própria leitura: uma prática de atenção ao que insiste, ao que retorna e ao que, desde o subsolo da história, continua a exigir escuta.

Referências

COELHO, Fred. O Brasil como frustração. Revista Serrote, Instituto Moreira Salles, 3 mar. 2019. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/>. Acesso em: 28 nov. 2025.

GARCIA, Marília. Então descemos para o centro da terra [performance/poema]. 2019-2022. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/entao-descemos-para-o-centro-da-terra>. Acesso em: 12 nov. 2025.

GARCIA, Marília. Então descemos para o centro da terra. In: GARCIA, Marília. Expedição: Nebulosa. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. p. 85-105.

MILLÔR FERNANDES e o enorme passado que o Brasil tem pela frente. El País Brasil, 18 out. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/album/1539887428_664461.html. Acesso em: 28 nov. 2025.

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora: carta às que vivem e vibram apesar do Brasil. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PARENTE, Letícia. Marca registrada [vídeo-performance]. 1975. Disponível em: <https://www.leticiaparente.art/marca-registrada>. Acesso em: 12 nov. 2025.

PIOLA, Fernando. Operação Tutoia [projeto de intervenção artística]. 2007-2012. Disponível em: <https://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>. Acesso em: 12 nov. 2025.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Brasil, país do futuro do pretérito: aula inaugural do CTCH, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 14 mar. 2019. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.files.wordpress.com/2019/05/brasil-pais-do-futuro-do-preterito.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2025.

Submissão: julho de 2026

Aceite: agosto de 2026

O HUMOR COMO FORMA DE RESISTÊNCIA À DITADURA EM CRÔNICAS E CARTUNS DE HENFIL

Luiza Helena Oliveira da Silva¹

Rute da Silva Santos²

Sara Cristina da Silva Ribeiro³

Resumo: O artigo integra pesquisas do Grupo de Estudos do Sentido, GESTO (CNPq/UFNT), que articula semiótica discursiva e estudos literários na análise de obras sobre a ditadura civil-militar brasileira. No contexto deste trabalho, analisam-se, mais especificamente, crônicas e cartuns de Henfil sob a perspectiva dos estudos em torno do testemunho e da memória, considerando produções que funcionam como arquivo e denúncia das violências cometidas pelo Estado sob regime de exceção. Ao mesmo tempo, salienta a importância de Henfil no contexto das lutas democráticas, valendo-se de crônicas e cartuns que narram o cotidiano do país sob a repressão dos anos 1970 e 1980. A releitura dessas produções permite compreender estratégias de resistência que mobilizaram o humor, tendo em vista seu caráter subversivo, driblando o silêncio imposto pela censura.

Palavras-chave: Henfil; semiótica discursiva; ditadura civil-militar.

HUMOR AS A FORM OF RESISTANCE TO DICTATORSHIP IN HENFIL'S CHRONICLES AND CARTOONS

Abstract: This article incorporates research from the Grupo de Estudos do Sentido (GESTO—CNPq/UFNT), a group that integrates discursive semiotics and literary studies to analyze works concerning the Brazilian civil-military dictatorship. Specifically, this study examines chronicles and cartoons by Henfil through the lens of testimony and memory studies, focusing on works that serve as both an archive and an indictment of state-perpetrated violence under the regime of exception. It also highlights Henfil's significance within the struggle for democracy, drawing on his columns and cartoons to depict daily life in the country amidst the repression of the 1970s and 1980s. Re-examining these works reveals resistance strategies that harnessed humor—leveraging

1 Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). E-mail: luiza.silva@ufnt.edu.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5064863441344644>

2 Redes Estaduais de Educação do Maranhão e do Tocantins. E-mail: s_rute@hotmail.com Lattes : <http://lattes.cnpq.br/2195655973432504>

3 Rede Municipal de Educação de Imperatriz/MA. E-mail: sararibeiro.jornalista1@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/1445429014306551>

its subversive nature—to circumvent the silence imposed by censorship.

Keywords: Henfil; discursive semiotics; civil-military dictatorship.

Introdução

O Henfil foi uma pessoa crítica no Brasil da mesma forma que o García Lorca na luta contra o fascismo espanhol, aquilo que a gente descobre em alguns poemas do Drummond durante a ditadura Vargas, a crítica que o Neruda fez aos diversos regimes autoritários da América Latina. Ou seja, usou o código da arte para abrir um clarão num tempo escuro.

Frei Betto

Nos últimos anos, principalmente a partir dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade – CNV –, iniciados em 2012 e finalizados em 2014, observa-se tanto o aumento das produções literárias relativas à memória da ditadura civil-militar (1964-1985), quanto o crescimento do interesse teórico sobre essas produções, formando o que podemos denominar como um trabalho conjunto de resistência da memória e que assume diferentes perspectivas para sua abordagem. Simultaneamente, enquanto a CNV mobilizava o país para trazer à luz depoimentos que revelavam ações criminosas cometidas por agentes do Estado no governo de exceção, agitavam-se aqueles que se incomodavam com os depoimentos e possíveis implicações, ainda que os trabalhos advindos da CNV não tivessem como objetivo julgar ou punir os responsáveis, mas esclarecer os fatos, identificar estruturas de repressão, reconhecer as vítimas e formular recomendações para evitar a repetição dessas violações.

Depois de poucas décadas de consenso em torno da defesa de ideais democráticos, o país acenava novamente com nova guinada à direita e a presidenta Dilma Rousseff, que criara pela Lei nº 12.528/2011 a referida comissão, será logo após, em 2106, destituída do cargo por um golpe parlamentar. Até recentemente, não se concebia possível defender o retorno da ditadura, a diminuição da carga horária das aulas de história nas escolas públicas com o controle ideológico dos conteúdos escolares adjetivados de “doutrinadores”, a demonização de um educador popular como Paulo Freire, a explicitação de adesão a bandeiras da extrema direita como a do nazismo. Para complexificar o quadro, esse acelerado processo de confirmação de discursos e políticas de cunho fascista segue acompanhando rumos da política internacional, mais acelerado ainda com a vitória do presidente norte-americano Donald Trump, em 2025. Essa orientação se intensifica pela forte presença de seus defensores em redes sociais, que redesenham por algoritmos o que deve ou não ser lido e, nesse sentido, para muitos, a ditadura no Brasil vai sendo confirmada como tendo inexistido ou, ecoando a expressão que emerge em um editorial do jornal Folha de São Paulo, como tendo sido uma “ditabranda”¹. Em nome da “liberdade de expressão”, gritam as mesmas vozes que pregam censura a livros e filmes e deslegitimam governos democráticos. A ameaça à democracia se faz, pois, bastante presente, o que certamente em muito contribuiu para o engajamento em torno do testemunho e da memória pelo viés da literatura, das artes e também da pesquisa acadêmi-

ca. Mais especificamente no campo da semiótica, onde diretamente atuamos, mobilizam-nos pela orientação de uma “semiótica implicada” (Schwartzman; Silva, 2022), acompanhando, como expressa numa apresentação oral Diana Barros (2026), o fazer de uma “semiótica preocupada”.

Diante desse quadro, dedicamo-nos à análise de produções literárias que tematizam a ditadura, tomando como corpus obras que podem ser ou não classificadas propriamente como “literatura de testemunho”. Em nosso horizonte, segue inclusive o objetivo de definir pelas regularidades enunciativas o que seria essa modalidade de literatura no contexto das obras produzidas por escritores nacionais e que se distinguiria, a nosso ver, em alguns aspectos frente ao que se classificou como tal no contexto europeu (Cru, 2016 [1929]) e de outros países latino-americanos (Achúgar, 2002). Até então, os trabalhos se concentraram nas produções mais contemporâneas que tematizam a ditadura no Brasil privilegiando autores da região Norte e que tratam da Guerrilha do Araguaia (1972-1975), mas, para esta apresentação, recuamos no tempo em nome do esforço mesmo de memória, elegendo para análise produções de um dos militantes da resistência à ditadura, o cartunista Henrique de Sousa Filho, o Henfil (1944-1988).

A escolha desse autor se deve à hipótese de que as gerações mais novas possam ignorar sua produção, assim como leva em conta que a maioria dos trabalhos de análise hoje priorizam produções mais emergentes. Assim, para os mais jovens, Henfil pode ser apenas um estranho nome que aparece em um verso da canção *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, gravada por Elis Regina, em 1979, soando como um substantivo exótico em meio a muitas metáforas.

Inscritos nas dinâmicas da cotidianidade, os trabalhos de Henfil podem ser clas-

sificados como arquivo, como “documentos da memória” (Figueiredo, 2017) e que remetem pela voz de quem viveu aquilo que narra o que foram os anos finais da ditadura, na denúncia de problemas sociais inscritos na ordem da continuidade, como os relacionados à seca no Nordeste, à permanência das eleições indiretas, à saudade dos exilados, à presença da censura, ao risco permanente da prisão enunciado pelo autor, à forte presença da televisão nos lares brasileiros, à luta pela anistia aos presos políticos, entre muitos outros temas. Conforme Eurídice Figueiredo,

O arquivo não pode ser visto como algo simples e único, pois ele pode ser usado de maneiras diferentes, dependendo da situação, já que a enunciação deixa sempre vestígios em livros, documentos de toda ordem como cartas, inscrições, anotações, material de arquivo a ser explorado pelo historiador. Assim, o arquivo é uma estrutura aberta onde se acumulam práticas descritivas; cada nova inscrição ou descrição é um novo traço do arquivo. O próprio homem que trabalha os arquivos é ele mesmo, um arquivo, pois o sujeito é um efeito discursivo. (Figueiredo, 2017, p. 31)

Nessa direção, são aqui objeto de análise duas crônicas reunidas no livro *Cartas da mãe* (1980) e dois cartuns organizados no livro *A volta da graúna* (1993). Tanto ao (re)ler *Cartas da mãe*, crônicas políticas sobre o Brasil inicialmente publicadas semanalmente na revista *Isto É* entre 1977 e 1980, quanto ao (re)tomar cartuns publicados em jornais com personagens como Zeferino, Bode Orelana e Graúna, o leitor é levado a recuperar acontecimentos que marcaram a ditadura, confirmando o lugar do humor como forma política de uma poética de resistência.

Como fundamentação teórica, mobilizamos categorias da semiótica discursiva relativas ao nível discursivo e de estudos literários que envolvem a resistência na literatura. Além desta introdução e das considerações finais, este artigo se organiza em três seções. Na primeira discorremos sobre a produções do testemunho, mobi-

lizando categorias da semiótica discursiva para observar a heterogeneidade das escolhas enunciativas e efeitos de sentido, diante de gêneros e propostas testemunhais distintas. Na segunda, apresentamos o autor e, em linhas gerais, elementos que caracterizam sua produção. Na terceira, apresentamos as análises considerando as escolhas enunciativas para o gênero carta, figuratividade e a tematização dos cartuns de Henfil.

1. A heterogeneidade das produções do testemunho, diferentes projetos e escolhas enunciativas

Considerar aqui a produção de Henfil pela denominação de literatura de testemunho certamente apresenta alguns riscos. Inicialmente, porque pode ser contestado o caráter propriamente literário, já que as “cartas” que selecionamos podem ser qualificadas como crônicas de viés político, gozando de uma natureza que pode aproximá-las mais – ou menos – do campo do jornalístico. Todas as crônicas têm, afinal, esse perfil híbrido. Um outro problema emerge quando se enquadram na relação os cartuns, esses indiscutivelmente inerentes à esfera jornalística e de natureza verbo-visual. A isso se acresce a pertinência do emprego do adjunto adnominal (de testemunho), quando, no Brasil, uma boa parte dos trabalhos dedicados à produção teoricamente assim qualificada se voltou para obras estrangeiras, na maioria relativas aos documentos produzidos por vítimas da II Guerra Mundial, como judeus na *Shoah* ou membros da Resistência Francesa (Duras, 1987 [1985]). Uma importante exceção a esse respeito é a produção de Wilberth Salgueiro (2013; 2012).

Sob a perspectiva do que se denominou como literatura de testemunho no contexto europeu o trabalho mais representativo dessa produção é o livro do italiano Primo Lévi, *É isto um homem?* (1988), com suas memórias sobre o que sofreu em campos de concentração. Além disso,

pesquisadores de obras que tratam da ditadura civil-militar no Brasil optam por denominações (Figueiredo, 2017; Gomes, 2020).

Com relação às produções relativas à ditadura civil-militar brasileira, teríamos, pelo menos: a) as produzidas por militares e que buscam legitimar as ações empreendidas pelo regime ditatorial; b) as produzida por atores perseguido(a)s, impactado(a)s e vitimado(a)s pelo regime, estivessem ou não atuando na linha de frente de movimentos de resistência como os que se vincularam a grupos da guerrilha rural ou urbana; c) as produções mais recentes e que se valem de testemunhos e documentos, escritos por quem não foi diretamente implicado, mas que assume a necessidade de fazer resistir e ecoar a memória, tendo um caráter mais jornalístico ou mais literário; d) as produções ficcionais que tematizam a ditadura, insistindo na necessidade de falar dela, por uma espécie de compromisso político. Henfil se enquadraria como um dos fortemente impactados pelo regime, tendo seu irmão Herbert de Souza (1935-1997) na condição de dissidente político obrigado ao exílio.

O testemunho, compreendido como gênero, de que *É isto um homem?* seria o modelo, emergiria como tal após a II Guerra Mundial. Charlotte Lacoste, ao discutir os trabalhos de Jean Norton Cru em *Témoins* (1929), primeiro pesquisador a se dedicar a um enorme *corpus* de documentos e obras advindos da I Guerra, indaga por que, a despeito do compromisso assumido pelos soldados que lutaram nas trincheiras em 1914-1917, os *poilus*, estes não teriam dado origem ao gênero testemunho. Em linhas gerais, como sistematiza, a pesquisadora compreende o testemunho como:

[...] en tant que genre littéraire, le témoignage est un document comportant le récit véridique, en prose et à la première personne, des souffrances physiques et morales endurées par un survivant qui endosse le rôle de témoin et décrit, clairement et sobrement, ce qu'il a vu, entendu, senti ou pensé au contact de la mort et sous les tortures qui lui furent infligées par l'homme, afin que les générations à venir, mieux instruites, en soient épar-

Nesse sentido, o testemunho implica que aquele que narra tenha efetivamente vivido aquilo de que dá testemunho, movido pelo dever ético de narrar. Como sobrevivente, compromete-se com aqueles que não podem mais contar o que sobreveio, porque estão mortos. Seguindo a condição de testemunha, deve dizer o que viveu, com clareza e sobriedade, a despeito dos sofrimentos implicados, conferindo, pelas escolhas enunciativas que produzem tais efeitos de sentido, efeito também de verdade. A narrativa “verídica” deve dar provas de verossimilhança, sustentada pela confiança na crença daquele que enuncia, o que extrapola a esfera imediatamente textual, remetendo ao *ethos* do enunciador. O enunciador, que projeta no texto um narrador de primeira pessoa, deve esclarecer, pois, de antemão que não se trata de ficção, ainda que se levem em conta as complexidades que envolvem a memória e tudo que comporta a narração do vivido. Não só o relato precisa dar provas da pretendida “veracidade”, pelas escolhas que a enunciação acolhe e projeta, como também o leitor deve atribuir ao enunciador um *ethos* de sujeito confiável. Há, pois, mais do que uma avaliação do texto propriamente dito, uma avaliação moral do autor, instaurada por um “regime de crença” (Fontanille, 2019). Sob semelhante raciocínio, escreve Hugo Achúgar ao tratar do testemunho na produção latino-americana:

Essa função exemplarizante do discurso parte da convicção que se é possuidor da “pura e única verdade”. Escrever ou falar é, de certo modo, uma manifestação do

4 Tradução livre: “como gênero literário, o testemunho é um documento que comporta o relato verídico em prosa e na primeira pessoa, dos sofrimentos físicos e morais suportados por um sobrevivente que assume o papel de testemunha e descreve, claramente e sobriamente, o que viu, compreendeu, sentiu ou pensou no contato com a morte e sob as torturas que lhe foram infligidas pelo homem, a fim de que as gerações futuras, mais bem instruídas, sejam poupadas”.

caráter messiânico do intelectual. Ou seja, daquele que, por sua profissão, crê que a palavra, sua palavra, a palavra da verdade, pode mudar a humanidade. Verdade que pode salvar a alma do próximo, ou que, mesmo por seu caráter incontestável de verdade, o documento pode desmascarar a falsidade e a contradição de outras verdades tidas como absolutas até esse momento. (Achúgar, 2002, p. 73)

Nem sempre, porém, a pretendida sobriedade é o que se reconhece na narrativa. Veja-se o que Marguerite Duras desvela em *A dor*, relato breve no qual a autora registra passionalmente os sentimentos intensos e contraditórios que marcaram o tempo de espera por informações sobre seu então companheiro da Resistência Francesa, o escritor Robert Antelme, preso em campo de concentração. Duras não escreve como quem rememora o acontecimento, pondo-se à devida distância, mas como quem escreve enquanto vive o acontecimento. Num texto de apresentação de *A dor*, escreve Duras:

Encontrei este diário em dois cadernos, nos armários azuis de Neauphle-le-Château.

Não tenho lembrança alguma de tê-lo escrito.

Sei que o fiz, que fui eu que escrevi, reconheço minha letra e os detalhes do que relato: revejo o lugar, a Estação de Orsay, os trajetos, mas não me vejo escrevendo o diário. Quando foi que escrevi, em que ano, em que horas do dia, em que casa? Não sei mais nada. [...]

Encontrei-me diante de uma fenomenal desordem do pensamento e do sentimento, que não ousei tocar, e comparada à qual a literatura me envergonha (Duras, 1987, p. 8).

Como antecipa nesse texto de abertura, mal se reconhece como autora, tomada de um estranhamento. Revela-se ali o que ela denomina como “desordem do pensamento e do sentimento”. E sente demais ou, ao menos, é disso que dá provas pelo modo como se revela o sentir de quem enuncia, as escolhas que opera. O relato não se orienta pela contenção, atributo qualificativo da razão, mas pela exposição do sofrer e seu desconcerto, seus excessos. Teríamos ali um exemplo do que os estudos da semiótica das pai-

xões trazidos por Jean-Claude Coquet (2013) denominariam como referentes à instância do não-sujeito. Quem fala é a dor, intensa, fragilizando o sujeito enunciador/narrador que tenta dar sentido ao viver pela escritura. O relato de Duras corresponderia ao que Mariana Barros (2011) denomina como “memória-acontecimento”⁵, atualizando no texto o sentir da experiência na sua intensidade no momento da escrita.

Correspondente às configurações que caracterizariam a forma canônica conforme Lacoste, o testemunho se enquadraria antes como “memória do acontecido”⁶ (Barros, 2011) e é com esse tom mais objetivo reconhecido como inerente ao gênero que o próprio Antelme relata o que sofreu no campo.

A morte ali ocupava o mesmo patamar da vida, a cada segundo. A chaminé do crematório fumegava ao lado da chaminé da cozinha. Antes de nossa chegada, tinham servido os ossos dos mortos dentro da sopa dos vivos, e o outro da boca dos mortos há muito era trocado pelo pão dos vivos. A morte estava tremendamente entranhada no circuito da vida cotidiana (Antelme, 2013 [1957], p. 23).

Nas seções breves da espécie de diário de Duras, predomina o uso de verbos no presente do indicativo, com frases curtas que registram impressões contraditórias, transitando entre a esperança de retorno do amigo e a certeza de sua

morte: “Adormeço junto dele todas as noites, na vala escura, junto dele morto” (Duras, 1987 [1985], p. 14). Em Antelme, como em Levi, está lá todo o horror, mas, traduzido pela memória, escrito num momento posterior, os verbos então no pretérito imperfeito traduzem a rotina dos campos, a morte anunciada pela fome e pela fumaça do crematório, pela degradação física, pelo absurdo. Duras e Antelme, enfim, narram o mesmo acontecimento da guerra, cada qual vivendo uma experiência singular (aquela fora, este dentro do campo) e com o respectivo modo de saber/poder dizer.

Nos trabalhos que vimos desenvolvendo há alguns anos, privilegiamos como objetos de análise as produções relativas à ditadura civil-militar brasileira, narradas por sujeitos que participaram de movimentos de resistência democrática. Seriam essas produções correspondentes ao gênero testemunho no contexto brasileiro. No caso de escritores do Norte, um dos autores a que nos dedicamos é Pedro Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva, poeta, preso durante a ditadura (1972-1979), quando era estudante secundarista e membro da Aliança Libertadora Nacional (ALN). Tierra inicia sua produção literária na prisão, tendo seu primeiro livro, *Poemas do povo da noite*, publicado inicialmente no exterior e em italiano. O lançamento de seu livro no Brasil, na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, em 07 de dezembro de 1979, seria acompanhado de perto pelo Serviço Nacional de Inteligência, o SNI, conforme se lê em documento do órgão (Brasil, 1979). Tierra é ali qualificado como “ex-presos subversivo, condenado pela justiça militar”.

O documento do SNI, que recebe em suas páginas o carimbo de “oficial”, não registra a autoria de quem relata a investigação, mas, além de dar provas de que o poeta era acompanhado de perto pelo serviço de inteligência do governo militar, traz a indignação do relator, na condição de leitor sancionador, inconformado

5 Na memória-acontecimento “não é apenas o passado que vem à tona, mas a presença de um sujeito no passado. As sensações e emoções são (re)vividas na linguagem pelo enunciador e pelo enunciatário. É este o domínio da experiência sensível. A memória-acontecimento é, então, potência, que pode desestabilizar a diferenciação entre os níveis do protagonista, do narrador e do enunciador” (Barros, 2011, p. 269).

6 Na memória do acontecido “a vida lembrada é elaborada de forma a revelar uma coerência que confirma tanto a competência do enunciador, capaz de bem organizá-la enquanto texto, como a do ator do narrado, que é mostrado como alguém que conseguiu viver de forma harmoniosa, desviando-se pouco de seu programa de busca, iniciado muitas vezes já na infância” (Barros, 2011, p. 269, 270).

com as escolhas estéticas e políticas de Tierra: “Será que alguém já publicou nestes dez últimos anos de poesia de dia e de noite, no BRASIL, um livro de poemas mais verdadeiros, versos mais comprometidos com a vida, com a morte, com o povo?” (Brasil, 1979, p. 1-2). No mesmo documento, são anexadas entrevistas de Tierra, com partes que são transcritas no corpo do texto. Nelas Tierra informa que começou a escrever quando cessaram as sessões de tortura.

Décadas mais tarde, em entrevista (Testa; Marinho, 2018), deixa clara a preocupação estética que orientou essa escrita, modo de resistência ao terror vivenciado nos muitos anos de prisão. Assume, pois, ao mesmo tempo, a dimensão política sem renunciar à dimensão estética do dizer. Não se aproxima dos pressupostos trazidos por Lacoste (2007) relativos ao gênero, mas é possível reconstituir os acontecimentos, testemunhando o que foram aqueles anos da história do Brasil para parte dos que militavam pela democracia e pagaram, por isso mesmo, dada a truculência do período, um alto preço.

Nesse sentido, em 2019, Tierra publica em prosa a coletânea de contos *Pesadelo: narrativas dos anos de chumbo*. Introduz a coletânea com uma advertência, informando que se trata de ficção. Sendo ficção, não corresponderia, assim, ao gênero testemunho do modelo europeu, mas, na medida em que indagamos sobre os relatos, Tierra vai confirmando que as narrativas partem de experiências vividas nas prisões pelas quais passou. Assim, no conto “O filho do alfaiate”, que fala da figura do traidor, o “cachorro”, Tierra narra a traição sofrida, levando seu aparelho à queda e a mortes de companheiros; no conto inicial, em que narra o terror da tortura, remete às sessões a que foi submetido, ainda que não tenha se realizado a vingança empreendida pelo personagem; com relação ao conto “O leitor do livro do Apocalipse”, em que fala do líder camponês José Porfírio, Tierra revela que de fato o encontrou na prisão e que é desse en-

contro que emerge a narrativa.

Mesmo que não tivéssemos tido acesso a essas informações que nasceram de diferentes momentos de conversa com o escritor, reconhecemos nas narrativas o compromisso com o vivido, retornando mais uma vez ao que foram os anos de chumbo, mesmo que tantos anos mais tarde, principalmente levando em conta as ameaças que se insurgiam no horizonte do país com apelo forte a uma nova ditadura (Silva, 2021). Pensamos, assim, que, no contexto brasileiro, o testemunho se reveste tantas vezes com o rótulo ficcional como meio de narrar o que de fato aconteceu, aliado ao interesse em dar tratamento estético e literário ao acontecido, mesmo que já à devida distância, mas ainda fortemente impactado pelo vivido. Para isso se pode servir de gêneros diversos, assim como de crônicas e cartuns.

2. Henfil: breve biografia e atuação artística e política

Conhecido artisticamente como Henfil, Henrique de Souza Filho, nasceu em 5 de fevereiro de 1944, em Ribeirão das Neves, Minas Gerais, e tornou-se um dos mais importantes cartunistas, cronistas e chargistas do Brasil. Irmão do sociólogo Herbert de Souza, que ficou conhecido como Betinho, e do músico Francisco Mário de Souza, com nome artístico de Chico Mário, Henfil, o filho caçula, nasceu e cresceu em uma família marcada pelo engajamento político e social. Os três irmãos nasceram com hemofilia, uma doença genética hereditária que compromete a coagulação do sangue e necessita de transfusões de sangue constante. Por falta de controle sanitário sobre os bancos de sangue da época, os três foram contaminados pelo vírus HIV por meio de transfusões e medicamentos derivados do sangue infectado. Ao enfrentarem inúmeras dificuldades de saúde, inclusive preconceito, a experiência com a doença influen-

ciou na visão crítica e sensível sobre a vida e sobre as desigualdades sociais, cada um expressando suas resistências pela linguagem; Betinho, especialmente, em defesa dos direitos humanos, da cidadania e da conscientização sobre a Aids no Brasil, a partir da militância política de seus estudos sociológicos; Chico Mário e Henfil, pelo tom metafórico da arte.

Henfil ganhou destaque nacional durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, sobretudo no período da ditadura civil-militar brasileira, utilizando o humor gráfico como instrumento de crítica política e resistência democrática. Seu trabalho ficou conhecido pela combinação entre ironia, irreverência e forte posicionamento político ao escrever em importantes veículos da imprensa alternativa da época, como, por exemplo, o jornal *O Pasquim*.

Entre seus personagens mais conhecidos estão os Fradinhos (Baixim e Cumprido) que satirizavam comportamentos sociais, religiosos e políticos. Também criou personagens marcantes como a Graúna, símbolo do povo nordestino marginalizado; o Bode Orelana; e os integrantes da chamada *Turma do Alto da Caatinga*. Suas produções criticavam a censura, a repressão, a desigualdade social e os abusos de poder, tornando-se referência na cultura política brasileira. Além de charges e cartuns, Henfil produziu crônicas, textos autobiográficos e obras voltadas para reflexões políticas e sociais. Entre as principais, destacam-se: *Diário de um Cucaracha*, *A Volta da Graúna*, *Henfil na China*, *Cartas da Mãe*, *Diretas Já! Fradim*, *Os Fradinhos* e *Como se Faz Humor Político*. O artista também trabalhou na televisão, em programas humorísticos e colaborando com projetos culturais voltados à crítica política e à democratização da comunicação.

Assim como o irmão sociólogo, Henfil engajou-se intensamente na campanha pelas Diretas Já, na década de 1980, defendendo eleições diretas e a redemocratização do país.

Sua atuação artística reforçou a ideia do humor como uma poderosa ferramenta de participação política para a construção do pensamento crítico social. Infelizmente morreu jovem, aos 43 anos de idade, em 4 janeiro de 1988, por complicações causadas pela Aids. Sua obra tornou-se um legado cultural e político que merece ser sempre revisitado.

3. *Cartas da mãe: um diálogo entre resistência, afeto e testemunho*

Essas letras cheiram a pólvora, me rodilham o coração. Era o dito da velha. Agora, passados os tempos, aquele papel era a única prova do seu Ezequiel. Parecia que só pelo escrito, sempre mais desbotado, seu filho acedia à existência.

Mia Couto

Principiamos essa análise a partir da epígrafe retirada do conto *A carta*, de Mia Couto. No conto, o personagem Ezequiel se faz presente na vida de Mamã Cacilda por meio de uma carta que ele havia escrito quando partira para uma guerra. Embora composta por poucas palavras, a carta adquire um valor imensurável: relida inúmeras vezes, permite reconstituir a presença do filho ausente. Para a mãe, aquele pedaço de papel transforma-se em um objeto de valor, supostamente trazendo dizeres do filho distante. Os sentidos multiplicavam-se, porém, a cada leitura, porque aquele que lê a carta inventa um texto que não estaria lá, como modo de proteger a velha mãe saudosa da objetividade da mensagem de Ezequiel e do descuido com seus afetos. Ezequiel, dadas as condições da escrita e numa suposta adesão aos valores que motivavam a guerra, finaliza o texto com um lema político: “Unidade, trabalho e Vigilância.

A carta de Ezequiel cheirava a pólvora, figura que, metonimicamente remete à guerra. Também é por metonímias que se recompõe o

contexto dos confrontos políticos nas cartas de Henfil.

As cartas são crônicas do Brasil mobilizando em nome da redemocratização. A escolha do gênero permite um tom confidencial e íntimo na escrita, com efeitos de afeto e proximidade, atravessados pelo humor e por diferentes paixões, como a da indignação e da saudade. Na “carta” a seguir, por exemplo, o tema que motivaria a escrita para a mãe seriam as sensações conflitantes relacionadas ao futebol, haja vista que a vitória do país na Copa do Mundo poderia gerar lucros políticos para o governo militar, como ocorrera em 1970.

Natal, 7 de junho de 1978.

Mãe,

Aí, na hora que a coisa tava indo, tava indo... chega a Copa do Mundo e leva tudo pra lá. É sempre assim: não conseguimos fazer duas coisas ao mesmo tempo. Não sabemos assobiar e fazer xixi ao mesmo tempo, não conseguimos chutar bola e fazer democracia ao mesmo tempo.

Mas sabe o que me dá mais raiva? Vez por outra vêm me perguntar se eu vou torcer pelo Brasil! Só porque a gente tá na oposição, eles acham que tamos contra a seleção também? Sim, porque entre os méritos do último governo sempre acrescentavam: o governo do Tri! Só pra gente ficar com ódio do Tri. E a gente era besta, a gente era bobão, não sabia das coisas e acabou achando que o Tri fosse gol do governo. Gol deles uma pinóia!

Dessa vez ninguém vai me fazer ficar contra a seleção pensando que eu tô contra o Ato Institucional número 5, não. A seleção é do povo, assim como a greve é do trabalhador!

A bênção do seu filho,

Henfil.

A ditadura vale-se da paixão pelo esporte como forma de mobilizar um modo de “patriotismo” que serve a sua continuidade. Diante desse conflito, o narrador busca convencer a si e à narratária mãe a possibilidade de distinguir o amor pelo esporte do apoio ao AI 5. Encerra com uma paródia dos versos de Castro Alves (“A praça é do povo como o céu é do condor”): “A seleção é do povo, assim como a greve é de tra-

balhador”.

Com o tom pessoal, o texto inicia-se com a expressão “aí”, o que indica continuidade, como se antes houvesse tido outros dizeres, uma outra conversa. Não por acaso, Henfil projeta no texto como destinatária de suas cartas a própria mãe. A figura materna, conforme o imaginário social, permite caracterizar o sujeito ideal para o caráter de confiança e proximidade, encenando-se o caráter dialógico e o afeto, pela projeção de uma cena prática das relações familiares. A escolha dessa estratégia discursiva permite ainda a informalidade do texto, que concorre muitas vezes para acentuar o efeito da ironia, que atravessa todas as “cartas”.

As cartas/crônicas são, assim, o registro da memória de diferentes acontecimentos do país: registra-se o tempo vivido em datas; os eventos que se sucedem. Há nela a denúncia de práticas políticas de se apoderar de símbolos nacionais (os títulos mundiais do futebol) para desviar o olhar coletivo de questões políticas, tais como a ditadura militar (porque entre os méritos do último governo sempre acrescentavam: o governo do Tri! Só pra gente ficar com ódio do Tri), o que provoca no emissor sentimentos de frustração e raiva, uma vez que a população não consegue “fazer duas coisas ao mesmo tempo (assobiar e fazer xixi; chutar bola e fazer democracia)”. Ele é um sujeito cujas ações são movidas pela dor, logo é um sujeito da ação e da paixão. “Poder falar de paixão é, portanto, tentar reduzir esse hiato entre o ‘conhecer’ e o ‘sentir’” (Greimas, 1991, p. 22). Ao longo das cartas, nós, os leitores, vamos encontrando os sentidos passionais que estão decodificados no discurso. Conforme Bertrand (2003, p. 367), “o passional pode ser entendido como uma variação dos estados do sujeito, permitindo depreender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua “existência modal” por meio da modalização dos enunciados de estado”.

Ao utilizar a expressão “é sempre assim”,

ele pontua que tal estratégia é comum e que já ocorreu outras vezes. Portanto, recorre à memória para expor e advertir uma prática rotineira de manobras políticas. Assim, Henfil demonstra toda a sua indignação contra o jogo político que manipula a população, fazendo-a de besta, bobona, lembrando-a de que “a seleção é do povo, assim como a greve é do trabalhador!”. E ao mencionar que “ninguém vai me fazer ficar contra a seleção pensando que eu tô contra o Ato Institucional número 5”, ele revela seu estado de cólera — paixão que “exprime a frustração de um sujeito em relação a um objeto do qual ele está privado e ao qual ele crê ter direito” (Bertrand, 2003, p. 360). As palavras de Henfil chegam aos nossos olhos e ecoam em nossos ouvidos como um “brado retumbante”. Isso intensifica seu estado de disjunção em relação ao comportamento de outros que se deixam levar pelas manobras políticas, a saber: o uso do futebol pelos militares, especialmente a apropriação do tricampeonato mundial como meio de desviar o foco das questões políticas graves, como a perseguição política, a perda da liberdade de expressão e o crescimento desenfreado da desigualdade social pela ditadura militar. Nas palavras de Betinho, em seus “escritos indignados”, ao analisar a conjuntura política do Brasil desde a ditadura até os anos noventa:

A vitória da chamada Revolução de Março revela de que lado a corda arrebentou: do General Castelo Branco (1964-1966) até hoje, a internacionalização se aprofundou e com ela a produção e ampliação da desigualdade. Não foi mera coincidência que de 1964 até o fim do período Figueiredo (1984) esse tipo de desenvolvimento se fez às custas da negação da democracia. De Castelo a Figueiredo os governos dos generais promoveram o desenvolvimento do capital no Brasil e conseguiram o milagre de produzir um país rico com uma população pobre, na frase do General Médici, “o país vai bem, o povo é que vai mal” (Souza, 1990, p. 16, 17).

É possível o país ir bem enquanto o povo vai mal? De forma figurativizada, Henfil vai fazendo-nos refletir sobre a vida do povo brasileiro tanto em suas crônicas quanto pelas tirinhas e cartuns de sua criação. Em outro momento,

nesse intenso desejo de comunicar-se com o sujeito confidente (a mãe) e com o público leitor, em outra carta, já datada de 1979, enfatiza não mais sobre as ações governamentais, mas, as consequências delas que resultam em separação, distanciamento, dor e saudade:

São Paulo, 11 de abril de 1979.

Mãe,

Não suporto mais a saudade sufocante do meu irmão Betinho. Minha vida segue sem sentido e sem alegrias. Sai um disco do Chico e não consigo me entregar no canto que gostaria de partilhar com ele e com a Maria. O grito de gol fica preso no peito porque me sinto sozinho no Maracanã mais lotado.

Profissionalmente? Estou bem, muito bem. Mas eu queria que eles também se orgulhassem de mim ao receberem o jornal de manhãzinha na porta da casa deles, aqui, como todos. Faltam duas palmas, duas risadas brancas e quentinhas na hora em que as cartas são lidas ou as gracinhas são feitas na “Revista do Henfil”.

Perdoa, mãe, mas biscoito de farinha só é gostoso se mastigado olhando nos olhos do irmão que sente na mesma hora a mesma delícia.

A bênção de um dos seus filhos,

Henfil.

A carta inicia com a confissão da “saudade sufocante”, que lhe tira a alegria, prende o grito, aprisiona o canto. Separado de Betinho e de Maria, ele relata sobre a dor da separação e do silêncio, bem como o desejo de reviver momentos em família. Privado desses momentos, ele invoca, por meio das figuras “biscoito de farinha, palmas, risadas”, as suas memórias.

O sentimento de saudade é tão intenso que sufoca os detalhes da vida profissional, que mesmo estando bem, não se torna completa, pois os seus não estão ali para aplaudirem seu sucesso; ele se vê privado de viver o reencontro com seu irmão Bentinho, exilado desde 1971, no Chile, depois no México, por conta da ditadura e que retorna naquele ano de 1979. Para esse enunciador, a saudade sufoca e expulsa qualquer possibilidade de alegria. A ausência do irmão, bem como os sentidos que emergem des-

sa separação de corpos, permeiam todo o texto. Assim como na outra carta, o conteúdo é breve e intenso. Breve porque não se pode dizer tudo; intenso porque ao falar de si, do irmão, da família, da nação, ele evoca um misto de paixões.

O pedido de perdão à mãe revela que há uma relação sequencial entre as cartas (crônicas) e que essa sequência parte de uma macro narrativa que se organiza como se cada nova carta fosse um capítulo dessa narrativa. Henfil assume seu lugar testemunha direta, contrapondo-se pelo humor ao monologismo imposto pela ditadura e censura. No fazer subversivo de sua escrita, há duas dimensões que se entrelaçam: a veridictória e a ficcional.

Não mais se imagina que o enunciador produza discursos verdadeiros, mas discursos que produzem um efeito de sentido “verdade”: desse ponto de vista, a produção da verdade corresponde ao exercício de um fazer cognitivo particular, de um fazer parecer verdadeiro que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, de fazer persuasivo (Greimas; Courtés, 2021, p. 530, grifo dos autores).

Diante do contexto vivido, esse enunciador que testemunha e sofre reinventa-se por meio da linguagem, burlando a censura e firmando o contrato de veridicção entre seus enunciatários. É assim que Henfil transita pelas palavras e pelas imagens. Por meio dos cartuns, ele dá vida a personagens, cujos gestos, falas e comportamentos são atravessados pelas experiências do vivido, de forma a expressar-se com humor ao denunciar os dramas sociais do período.

3.1 Os cartuns: o humor que testemunha e resiste à dor

A escolha desse gênero já revela uma intencionalidade peculiar, tendo em vista as pretensões de humor. Conforme Ziraldo, também cartunista, num prefácio ao livro que organiza os cartuns da personagem Graúna, Henfil ti-

nha um traço peculiar, produzindo efeito de “animação”, traduzindo diferentes estados passionais dos personagens: “Seus desenhos eram animados sem precisar de tela ou de vídeo. Seus bonecos corriam, riam, pulavam, dançavam, saltavam, soltavam puns, choravam, cuspiam, abriam os braços para os abraços e para a luta como se fossem vivos. E eram apenas sinais, feitos de linha pura” (Pinto, 1993, p. 7).

Fig. 1



Fonte: (Henfil, 1993, p. 24)

Figura 2



Fonte (Henfil, 1993)

Como é inerente ao gênero, trata-se de uma produção de caráter sincrético, na medida em que os planos da expressão das linguagens verbal e visual se articulam mediante um mesmo plano do conteúdo. Seleccionamos para análise dois cartuns de Henfil (Figuras 1 e 2). Ali, traços mínimos do desenho reconstituem figurativamente atores que seriam emblemáticas do contexto do sertão do Nordeste brasileiro: o cangaceiro, o bode, a graúna. São também mínimos os traços da paisagem, como a imagem do sol, de mandacarus e de carcaças de boi, figuras que se repetem nas diferentes cenas e reforçam estereótipos sobre sujeitos e características da região. A série responde pelo título “Henfil do alto da caatinga” e, como anuncia logo na abertura do livro, pela voz da personagem Graúna, a produção destinava-se a leitores do “Sul maravi-

lha”, modo irônico de reporta-se ao público do Sudeste.

Em ambos, sobre o fundo branco, organizam-se figuras delineadas pela cor preta. Assim como nas cartas, é possível compreender a sucessão dos acontecimentos que marcaram o país, aqui também a sequência das cenas permite acompanhar uma narrativa maior que se desenrola no contexto dos cartuns e da política nacional. Veja-se a esse respeito a impossibilidade de então votar para presidente e, considerando que naquele momento seria permitido eleger políticos para outros cargos, o problema da existência da venda de votos, sustentando o coronelismo que ainda impera no país:

Zeferino: Boas tarde! Eu queria vender meu voto!

Orelana: Você é eleitor direto ou indireto?

Zeferino: Sou eleitor, uai!

Orelana: Cavalheiro! Seu título de eleitor dá direito a votar para presidente? Eleitor indireto... PAM-PAM-PAM! O seu voto vale uma alpercata de pneu!

Zeferino: Uai! Me disseram que valia uma butina!

Orelana: Ah! Voto em branco! Voto em branco vale uma butina, sim! E anulando voto ganha butina de verniz! Eu disse de verniz! (Henfil, 1993, p. 52-53)

A figura do poço (fig.1) remete à ideia de uma fonte esgotada. Sem água, a vida é extinta, e seria um dos principais desafios para viver no contexto da caatinga, dado o recorrente problema da seca. No entanto, o questionamento feito por Graúna – “Será que foi a censura?” – já pressupõe que a secura do poço serve de pretexto para tratar de uma outra questão, a da censura pelo governo militar.

A figura do sol, que na parte superior da página parece distante dos personagens, vai sendo ampliada à medida em que o diálogo se desenvolve, o que remete à passagem do tempo, haja vista que o calor aumenta ao longo do dia, mas sugere também a presença do controle

ou da ameaça. O sol parece personificar, pois, o próprio regime.

Para além da insistente denúncia dos efeitos da ditadura, porém, os cartuns trazem à tona os problemas sociais vividos pelo Nordeste, sem ações e projetos do governo que pudessem reverter a pobreza, a seca, a lógica econômica imposta pelos latifúndios, o coronelismo, a violência. A assimetria de poder dos personagens revela a assimetria no contexto regional, sendo a Graúna a figura menor, mais frágil e que instaura a discussão crítica e política. Como se pode ler em uma outra cena, vemos o diálogo entre Zeferino e Graúna mais uma vez falando do problema da seca e contrapondo o “Sul Maravilha” à caatinga:

Zeferino: Vamos raciocinar com inteligência, soluções técnicas... Lá no Sul Maravilha, quando eles querem água, o que qui eles fazem?

Graúna: Abrem a torneira. (Henfil, 1993, p. 36)

Na figura 2, o cenário continua o mesmo, mas sem a presença do sol. Dessa forma, os personagens podem falar sobre a censura aos livros sobre o pretexto de que essa prática seria para defender o público, uma vez que já havia provas de que eles podem produzir um pensamento crítico. O diálogo aponta que mesmo havendo inúmeras tentativas de se paralisar o processo de conscientização dos livros – “Apesar de todo avanço de pesquisa de laboratório” – não se consegue atingir os objetivos, uma vez que isso é incurável, ou seja, sempre haverá aqueles que irão ser “contaminados” e dependentes.

Censurar o conhecimento é o primeiro ato de um governo que quer se manter no poder sem considerar a democracia. Isso explica os ataques violentos que universidades, escolas e docentes vêm sofrendo pela extrema-direita desde 2017. Vimos diversos livros sendo

censurados ao longo desse processo de polarização extremista, onde os grupos minoritários são ignorados e massacrados, tornando a educação cada vez mais fragilizada e desigual. Com o retorno de um governo progressista em 2022, depois de quatro anos de truculência, aqui estamos nós, profissionais da educação, discutindo sobre o assunto, porque isso ainda continua sendo urgente e pertinente. Como já dizia Herbert de Souza, o Betinho, nos anos noventa:

A educação é também um investimento na democratização da sociedade, na medida em que possibilita a cada um integrar-se no processo social, cultural e político. Democratizar o conhecimento, a informação é uma forma de produção social da cidadania. Não investir na educação é também uma opção pelo atraso e o autoritarismo (Souza, 1991, p. 42).

Pela figurativização, o cartunista, portanto, denuncia a escassez de direito, liberdade, conhecimento e informação, por outro lado traz, pela figuratividade, a denúncia da seca nordestina e do descaso dos políticos em resolvê-la. A recorrência das figuras que compõem o cenário intensifica as isotopias da seca e do silenciamento

Considerações finais

Da democracia estamos ainda muito longe, mas estamos a caminho (Souza, 1991, p. 210).

Os estudos em torno da resistência e do testemunho implicam considerar diferentes gêneros, dos literários a outras manifestações de natureza estética, como os cartuns. Pela análise que apresentamos, buscamos demonstrar que as produções de Henfil mantêm significativa atualidade, sobretudo em contextos marcados pela circulação de discursos antidemocráticos e pela relativização das violações ocorridas durante o regime militar. Nesse sentido, revisitar a obra de

Henfil significa recuperar um importante patrimônio cultural e político brasileiro para fortalecer práticas de memória comprometidas com a defesa da democracia e dos direitos humanos.

A esse respeito, as reflexões de Herbert de Souza, o Betinho e irmão de Henfil, contribuem para ampliar essa compreensão ao defender que a democracia deve ser entendida como participação social, exercício pleno da cidadania e compromisso coletivo com a justiça social. Para ele, a ditadura representa exatamente a ruptura desses princípios, pois se sustenta no silenciamento, na exclusão, na supressão das liberdades fundamentais e nas desigualdades sociais. Assim, memória e democracia tornam-se dimensões inseparáveis, pois recordar criticamente o passado é condição necessária para impedir a repetição de práticas autoritárias no presente. E se desde a Constituição de 1988 estamos em busca da democracia e ainda não a alcançamos plenamente, cabe refletirmos sobre ela e continuarmos caminhando para alcançá-la. E não podemos esquecer como esse processo começou. Retomando a fala literal de Betinho:

Como proposta do futuro, a democracia é sempre reflexão e problema, diferentes em cada época e em cada país. [...] A democracia é o igual e o diverso. O encontro de liberdades. A convergência da pessoa e da comunidade. Da sociedade civil e do Estado (administração do bem público). A democracia é o atendimento do básico e do transcendental. Do Pão e da Liberdade. Do finito e do infinito. Do Eu e do Nós. É a afirmação da consciência, no mundo de sua falsificação em relações coisificadas. Democracia é obra sem limites e portanto inacabável. Mas democracia é exatamente aquilo que fizemos dela e por isso é fundamental inventá-la a todos os níveis e a cada momento (Souza, 1991, p. 11-12).

Por fim, este trabalho reafirma a importância de ampliar a análise das produções que operaram como testemunho e resistência. Ao articular semiótica discursiva, literatura de testemunho e estudos da memória, tentamos contribuir para o debate sobre as continuidades entre passado e presente, evidenciando que a resistência democrática também se constrói pela

preservação das narrativas que recusam o esquecimento e recriam a realidade por meio de diferentes projetos estéticos, guiados pela mesma ética de narrar, denunciar, fazer lembrar.

Referências

- ACHÚGAR, Hugo. Historias paralelas/ ejemplares: a historia y la voz del otro. In: BEVERLEY, John; ACHÚGAR, Hugo (org.). **La voz del otro: testimonio, subalternidad y ver- dade narrativa**. 2.ed. Guatemala: Ediciones Papiro, 2002, p. 61 – 83.
- ANTELME, Robert. **A espécie humana**. Trad. Maria de Fátima Oliva do Couto. Rio de Janeiro: Record, 2013 [1957].
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Temas emergentes para a semiótica discursiva. Apresentação oral. **71. Seminário do GEL – Grupo de Estudos Linguísticos de São Paulo**. Unesp, Araraquara, 2026.
- BARROS, Mariana Luz Pessoa de. **O discurso da memória: entre o sensível e o inteligível**. 2011. 309f. (Tese – Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, FFLCH, Departamento de Linguística, 2011.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.
- BRASIL. Serviço Nacional de Inteligência. **Informe n. 069/116/APA,79**. Porto Alegre: SNI, 14 dez. 1979. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp> Acesso em 07 mai. 2025.
- COQUET, Jean-Claude. **A busca do sentido: a linguagem em questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CRU, Jean-Norton. **Témoins: essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928**. Cressé: PRNG Editions, 2016 [1929].

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

FONTANILLE, Jacques. **Discursos, mídias, práticas e regimes de crença**. Revista do GEL, v. 16, n. 3, p. 246-262, 2019.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Dicionário de semiótica. Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes et al. São Paulo: Contexto, 2021.

DURAS, Marguerite. **A dor**. Trad. Vera Adami. São Paulo: Círculo do Livro, 1987 [1985].

HENFIL. **A volta da graúna**. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1993.

HENFIL. **Cartas da mãe**. São Paulo: Codecri, 1980.

LACOSTE, C. L'invention d'un genre littéraire : temoins de Jean Norton Cru. **Texto!** v. XII, n. 3, 2007.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PINTO, Ziraldo Alves. Henfil. In: HENFIL. **A volta da graúna**. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1993, p. 6-7.

SCHWARTZMANN, Matheux Nogueira; SILVA, Luiza Helena Oliveira da. Apresentação: Romper, desviar, desafiar: reflexões por uma semiótica implicada. **Estudos Semióticos** (USP), v. 18, p. i-ix, 2022.

SILVA, Luiza Helena Oliveira da. Narrativas do tempo da noite: a literatura de testemunho em Pedro Tierra. **Organon**, Porto Alegre, v. 35, n. 70, p. 1-20, 2021. DOI: 10.22456/2238-8915.103924. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/103924>. Acesso em: 11 maio. 2025.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Poesia de testemunho (com doses de humor): Alex Polari, Glauco Mattoso, Leila Míccolis e Jocenir. **Signotica** (UFG), v. 25, p. 35-50, 2013.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Pollari e André du Rap). **Matraga** (Rio de Janeiro), v. 19, p. 284-303, 2012.

SOUZA, Herbert de. **Escritos indignados: democracia x neoliberalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed. IBASE, 1991.

TESTA, Eliane C.; MARINHO, Paulo A. Falando de poesia: entrevista com o poeta Pedro Tierra. **EntreLetras, Araguaína**, v. 9, n. 3, p. 363-371, 2018.

TIERRA, Pedro. **Pesadelo: narrativas dos anos de chumbo**. São Paulo: Autonomia Literária; Fundação Perseu Abramo, 2019.

TIERRA, Pedro. **Poemas do povo da noite**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Publisher Brasil, 2009.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026

USOS E APROPRIAÇÕES DA OBRA *1984* NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DESINFORMATIVO DA BRASIL PARALELO

Francisco Fabrício Pereira da Silva¹

Juliano de Mesquita Pinheiros²

Mariana da Silva Santos³

Resumo: Este artigo analisa como a produtora Brasil Paralelo se apropria da obra 1984, de George Orwell, para legitimar e construir seu discurso desinformativo. Utilizando a Análise Audioestrutural de Podcast (AAP), o estudo examina episódios de podcasts produzidos entre 2022 e 2026, com destaque para o programa “Ministério da Verdade”. O referencial teórico articula a Sociologia da recepção, de Gisèle Sapiro, com estudos sociológicos sobre desinformação sistêmica, plataformização e o esvaziamento da percepção de tempo e espaço na modernidade. Os resultados demonstram que a produtora subverte constructos orwellianos — como “Ministério da Verdade”, “novilíngua” e “duplipensar” — por meio de leituras anacrônicas e supra-históricas. Conclui-se que essa estratégia metalinguística visa desacreditar a mídia tradicional e as instituições acadêmicas, fomentando o revisionismo histórico e a “guerra cultural” para consolidar um ecossistema midiático reacionário com finalidades políticas e econômicas.

Palavras-chave: Brasil Paralelo. Desinformação. 1984. Sociologia da Literatura.

USES AND APPROPRIATIONS OF 1984 IN THE CONSTRUCTION OF THE DISINFORMATION DISCOURSE BY BRASIL PARALELO

Abstract: This article analyzes how the production company Brasil Paralelo appropriates George Orwell’s *1984* to legitimize and construct its disinformation discourse. Using Audiostructural Podcast Analysis (AAP), the study examines podcast episodes produced between 2022 and 2026, highlighting the program “Ministério da Verdade”. The theoretical framework articulates Gisèle Sapiro’s Sociology of reception with sociological studies on systemic disinformation, platformization and the emptying of the perception of time and space in modernity. The results demonstrate that the producer subverts Orwellian constructs — such as “Ministério da Verdade”, “newspeak” and “doublethink” — through anachronistic and supra-historical readings. It is concluded that this metalinguistic strategy aims to discredit traditional media and academic institutions, fostering historical revisionism and a “cultural war” to consolidate a reactionary media ecosystem with political and economic purposes.

1 Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Servidor efetivo da Secretaria de Educação do Estado do Ceará. Email: fabriciops17@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6107745772102487>.

2 Doutorando em Letras pela Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Servidor efetivo da Secretaria da Educação do Estado do Ceará. Email: juliano.pinheiro@ufms.br; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2823834563707857>.

3 Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Servidora Pública Federal do IFAM - Instituto Federal do Amazonas. Email: mariana.silva@ifam.edu.br; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6368548193361810>.

formization, and the emptying of time and space perception in modernity. Results demonstrate that the company subverts Orwellian constructs—such as “Ministry of Truth,” “Newspeak,” and “Doublethink”—through anachronistic and supra-historical readings. The study concludes that this metalinguistic strategy aims to discredit traditional media and academic institutions, fostering historical revisionism and a “cultural war” to consolidate a reactionary media ecosystem for political and economic gain.

Keywords: Brasil Paralelo. Disinformation. 1984. Sociology of Literature.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo central abordar os usos e apropriações da obra *1984*, de George Orwell, pela produtora Brasil Paralelo. Aqui, a sua função como elemento de autoridade no discurso desinformativo da produtora é elencada como um pilar fundamental nessa relação entre mídia e literatura e analisada à luz da Sociologia.

A produtora Brasil Paralelo, fundada em Porto Alegre no ano de 2016, se define em seu site como uma “empresa privada de jornalismo, entretenimento e educação” e uma “mídia independente”, contando, até então, com mais de 790 mil membros assinantes, mais de 4,93 milhões de inscritos no YouTube e mais de 9,8 milhões de seguidores nas suas redes sociais somadas. Em termos empresariais⁴, a sua missão é “resgatar os bons valores, ideias e sentimentos no coração de todos os brasileiros”, utilizando-se, assim, do discurso patriótico, católico e revisionista como mote para as suas produções e análises. O objetivo da empresa é “ser o maior ecossistema cultural do Brasil”, empreitada assegurada pelo conjunto das produções da empresa, tomando como base o *podcast* da empresa no serviço de *streaming* Spotify.

Dentro dessas produções, muitos dos temas abordados dialogam entre si, até mesmo se repetindo, visando atingir diversos públicos de acordo com a forma com que eles consomem essas produções. Já outros conteúdos compõem uma produção vista apenas como de “topo de funil”, estratégia utilizada para atrair novos usuários/consumidores, distanciando-se, aparentemente, dos temas políticos ou polêmicos, que possuem o intuito de atrair para outras produções da empresa. Essa forma de atuação se mostra efetiva como estratégia para captação de novos usuários/assinantes para a plataforma própria da empresa, a *BP Select*, em especial aqueles que possuem restrições a conteúdos abertamente políticos.

Em linhas gerais, mesmo não falando abertamente sobre política, existe um encadeamento ideológico dentro dessas produções, há um ecossistema de autorreferência que reforça as perspectivas políticas e ideológicas da empresa e de seus colaboradores. Para a análise dessa produção e visando apresentar um direcionamento sociologicamente orientado, partimos das discussões sobre mídia e desinformação que, dentro de um contexto de capitalismo digital, adquirem considerável relevância diante dos seus usos e desusos políticos e, conseqüentemente, os seus impactos nas diversas esferas das sociedades contemporâneas. A partir da perspectiva sociológica, observamos que a atuação da Brasil Paralelo como um fenômeno político e social só se torna possível

4 Informações presentes no Código de Conduta Ética e Compliance da empresa. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/docs/codigo-conduta-etica-compliance.pdf>. Acesso em: 23/03/2026.

devido ao atual estágio do capitalismo na sua vertente neoliberal, que, segundo Fabrício Maciel e Patrícia Mattos (2020, p. 676-677) - ancorado em autores como Colin Crouch, Nancy Fraser, Wendy Brown e Stephen Gill - gera uma crise do sistema democrático, tendo como elementos dessa crise a “descrença da população na política partidária e o clamor por uma política antissistema”, o “crescimento da extrema direita radical, com sua intolerância à diversidade cultural e tradicionalismo, xenofobia, discurso anti-imigração, dentro outros” e, por fim, o “enfraquecimento dos partidos de esquerda”. Esses elementos se apresentam como basilares para as análises sobre a Brasil Paralelo, como apresentaremos ao longo do texto.

Além disso, a atuação da Brasil Paralelo, seja na produção de conteúdo praticamente em escala industrial e a sua relação com as *big techs*⁵, só é possível devido ao desenvolvimento atual do mundo digital: a produção e circulação de conteúdos em larga escala, desinformativos e/ou ideologicamente orientados, que está intrinsecamente ligada à infraestrutura algorítmica e a plataforma da sociedade dentro do capitalismo digital - recorte do neoliberalismo - o que gera um “substrato social” favorável a ascensão de movimentos conservadores, reacionários e de extrema-direita (Cesarino, 2021b).

Aplicando a metodologia proposta para

5 Essa relação fica patente quando observamos que o agir da Brasil Paralelo envolve a compra de termos na busca do Google, não relacionados diretamente com os temas abordados pela produtora, para que a propaganda da empresa seja apresentada aos mais diversos públicos. A produtora figura entre as maiores anunciantes da Meta (Facebook, Instagram, WhatsApp) e em novembro de 2021 atraiu “um tráfego massivo de busca orgânica que custaria impressionantes R\$45 milhões caso fosse comprado”, segundo matéria publicada pelo site Núcleo. Termos como “Família Addams”, “series policiais”, “filmes brasileiro comédia”, são alguns dos termos comprados pela empresa. No entanto, muitos outros termos, inclusive o próprio termo “Brasil Paralelo” impulsionam a publicação do site na página de pesquisa do Google. Em: <https://nucleo.jor.br/especiais/2023-01-31-a-maquina-do-brasil-paralelo/>. Acesso em 23/03/2026.

analisar *podcasts*, em decorrência da grande quantidade de episódios disponíveis, observamos que a Brasil Paralelo apresenta um *modus operandi* seguido com bastante regularidade: a) visando atingir o maior público possível, os temas são abordados de maneira tangencial, apenas pontuando alguns aspectos de forma superficial em meio a outros tópicos, conteúdos de “topo de funil”, isto é, apenas chamarizes para uma discussão maior; b) o tema é abordado de forma específica, de forma acessível e clara para um grande público; c) constrói-se a figura de autoridade sobre o assunto, que também surge em outros episódios reforçando essa imagem de especialista, mesmo quando o tema central não é a sua “especialidade”; essa “familiaridade” contribui com a lógica de ecossistema adotada pela empresa; d) o tema é apresentado de forma teórica mais aprofundada, com maior rigor em sua formulação, conceitualmente, por algum especialista da produtora; e) por fim, há a dimensão prática/política, que apresenta possibilidades de ação, nas redes e fora delas, em torno do assunto.

As apropriações do texto de Orwell estão concentradas majoritariamente em dois elementos da obra 1984: o de “Ministério da Verdade”, departamento “responsável por notícias, entretenimento, educação e belas-artes” (Orwell, 2021, p.12), e que inclusive dá título a um dos programas da produtora e está atrelado diretamente à crítica em relação à mídia oficial; e o de *novafala/novilíngua*⁶, constructo literário que consiste na redução do vocabulário para substituir a *velhafala*, como era chamado na obra o inglês padrão. O objetivo desse neologismo era “atender às necessidades ideológicas do Socing,

6 Aqui temos uma questão de tradução do termo original “Newspeak”: nas produções da Brasil Paralelo é utilizado o termo “Novilíngua”; já na tradução da edição brasileira aqui utilizada, o termo é traduzido como “Novafala”. O mesmo acontece com o termo “Doublethink”, que aparece como “duplipensamento” e “duplopensar”, no livro e no podcast, respectivamente. Dessa forma, respeitaremos as opções de tradução considerando ambos os termos como equivalentes.

ou Socialismo Inglês” (p. 347) e “inviabilizar todas as outras formas de pensamento” (p.348), tais como heresias ou pensamentos subversivos, como fica claro nas palavras do personagem Syme, filólogo especialista em Novafala: “Você não vê que a verdadeira finalidade da Novafala é estreitar o âmbito do pensamento? No fim teremos tornado o pensamento-crime literalmente impossível, já que não haverá palavras para expressá-lo”. (p. 68-69). Dentro da *novafala* há o conceito de “duplipensar/duplipensamento”, que por sua vez, significa a conciliação de pensamentos contraditórios como sendo ambos válidos.

REFERENCIAL TEÓRICO

Nos campos da Filosofia, da Comunicação Social e do Jornalismo, o debate sobre a chamada pós-verdade e os movimentos de desinformação - conceito utilizado para definir todas essas falsificações que têm como objetivo enganar e/ou lesar propositalmente, visando atingir determinados fins políticos, econômicos, sociais, entre outros, tais como as teorias da conspiração, os boatos, os embustes, sátiras, os trotes, *spam* e, mais recentemente, as *fake news* (Monteiro Filho; Barreto; Mourão, 2024) - buscam situar os limites, impactos e consequências dessas falsificações, tanto no âmbito político como no social.

No ensejo de delimitar conceitualmente a discussão, utilizaremos a definição de Helena Martins Barreto sobre o conceito de desinformação para embasar teoricamente a nossa análise. A autora define o conceito como algo

[...] com o qual se busca ressaltar a intencionalidade na produção e na propagação de informações falsas, equivocadas ou descontextualizadas para provocar uma crise comunicacional e, assim, obter ganhos econômicos e/ou políticos [...] [pois] o fenômeno da desinformação sofre um esvaziamento analítico quando é resumido à questão da ‘notícia falsa’ e confundido com outras formas de distorção dos fatos, como a sátira e a paródia, ou com conteúdos identificados a determinadas posições ideológicas (Barreto, 2020, p. 10).

A definição apresentada pela autora levanta uma série de questões acerca do atual debate sobre as terminologias que melhor abordam o assunto e que podemos relacionar diretamente ao nosso objeto de estudo. A intencionalidade presente nas produções da Brasil Paralelo visa claramente ganhos políticos, principalmente quando observamos os “alvos” diletos nas produções da empresa, no caso, pessoas e temas ligados à esquerda, assim como o amplo espaço destinado a personalidades, políticos e pautas consideradas de direita/reacionárias/conservadoras.

Após a definição de desinformação, partimos para o próximo referencial teórico em nossa abordagem. Visando compreender os impactos sociais da desinformação, a sua estruturação e suas dinâmicas internas, Raquel Recuero (2024) discute a desinformação como um sistema. No intuito de apresentar uma possível definição, tendo em vista que um sistema está em constante movimento, a autora afirma que

Um sistema desinformativo, assim, é um conjunto de elementos em interação que é capaz de manipular/influenciar ou prejudicar diretamente estados, populações e grupos sociais através de fluxos de conteúdos que formam narrativas que confundem, desacreditam e prejudicam os atores sociais (a desinformação), trazendo dano para a sociedade como um todo. É um sistema parasitário, que emerge das plataformas como mediadores da esfera pública, e se mantém, em sua influência e espalhamento, principalmente através delas. Portanto, compreendemos o sistema desinformativo como um sistema acoplado ao sistema da mídia social, que se estabelece sobre as plataformas e se apropria e é apropriado por elas (Recuero, 2024, p. 30).

Alinhando essas conceitualizações de desinformação e sistema desinformativo com o objeto central de nosso trabalho, partindo da própria perspectiva de “ecossistema” da empresa, apresentamos as terminologias desinformação de primeiro e segundo estágio para compreender a produção midiática da Brasil Paralelo: a desinformação de primeiro estágio diz respeito

à metalinguagem desinformativa dentro dessas produções, isto é, tudo que discute a desinformação enquanto conteúdo e todos os seus desdobramentos, tais como *fake news*, conspiracionismo, revisionismos, descredibilização da mídia, entre outros.

Como define Orlandi (2005), a metalinguagem enquanto crítica social, como a linguagem fala de si mesma, revela as disputas de sentidos, dinâmicas de poder, ideologias e exclusões presentes nos discursos sociais. Nessas disputas discursivas da metalinguagem, os resultados imediatos mais perceptíveis dessa ação da Brasil Paralelo são a solidificação e a naturalização do discurso desinformativo e, por conseguinte, a neutralização de possíveis objeções.

Esse fator é reiterado por diversas vezes dentro das produções da empresa, assim como em textos de Olavo de Carvalho, apoiando-se conscientemente de maneira enganosa no famigerado “Decálogo de Lênin”, falso documento atribuído ao revolucionário russo - assim como ao marxista italiano Antonio Gramsci - e que remete à década de 1950, segundo o qual um dos pontos é “acuse-os do que você faz e chame-os do que você é” e que é utilizado ostensivamente como argumento irredutível contra toda e qualquer crítica de teor político. Contraditoriamente ao que é afirmado em vários episódios do *podcast*, no site oficial da Brasil Paralelo há um artigo que discute o decálogo, negando a autoria de Lênin, porém, apresentando outras falas apontando as “medidas criminosas” do líder soviético.⁷

A desinformação de segundo estágio diz respeito aos efeitos políticos e sociais dessas discussões em uma dimensão prática da realidade: descredibilizando as narrativas que tensionam as perspectivas ideológicas da empresa e de seus colaboradores, produzem-se novas narrativas “inquestionáveis”, uma vez que toda e qualquer

crítica já nasce descredibilizada, ressoando a forte influência da “filosofia” olavista - o sistema de crenças Olavo de Carvalho (Rocha, 2021; Rosa, 2024). Dessa maneira, observamos uma dimensão prática do discurso desinformativo da empresa que surge justamente dessa metalinguagem: a releitura revisionista da história do Brasil, os elementos da “guerra cultural” que, segundo a produtora, o ocidente está enfrentando, tais como o “marxismo cultural”, a manipulação da mídia, a doutrinação nas escolas e universidades, a “ideologia de gênero”, a “Cultura Woke”, entre outros exemplos.

Partindo de uma percepção sociológica, outro elemento que ganha luz ao debate é a questão do tempo, não somente o tempo cronológico, mas as suas durações - no qual as individualidades se sobrepõem ao coletivo e as antigas instituições que serviam de base de sustentação da nova ordem surgida pós-Revolução Francesa se encontram em constante crise, - as suas perspectivas e os seus usos enquanto elemento desinformativo. Zygmunt Bauman caracteriza o período que vivemos como modernidade líquida, período que representa “uma redistribuição e realocação dos ‘poderes de derretimento’ da modernidade” (2001, p.11). A sua compreensão temporal é marcada pela metáfora da fluidez presente nas relações humanas e institucionais, o que resulta em uma visão “individualizada e privatizada” da modernidade. A percepção tempo/espço se esvazia de sua função ontológica, levando os indivíduos aos seus lugares nenhum, ou não-lugares⁸ sem a preocupação da interação, apenas da ação dentro de uma lógica de consumo.

Diante das diferenças entre a pesquisa histórica e a pesquisa sociológica, segundo Elias

8 “Um não-lugar ‘é um espaço destituído das expressões simbólicas de identidade, relações e história: exemplos incluem aeroportos, autoestradas, anônimos quartos de hotel, transporte público... Jamais na história do mundo os não lugares ocuparam tanto espaço” (Bauman, 2001, p.98).

7 Em: <https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/o-decalogo-de-lenin>. Acesso em: 23/03/2026.

(2001, p. 27-59), em que a singularidade/individualidade dos fatos em um contexto temporal específico (historiografia) cedem lugar à análise dos processos sociais em sua longa duração (sociologia) - ou dentro da própria duração das figuras, mesmo após as limitações existenciais dos indivíduos que as compõem - e concomitante ao debate sobre o revisionismo histórico nas produções da Brasil Paralelo, a percepção em torno das concepções de tempo dentro da análise sociológica apresenta uma dupla função em nossa proposta: a) como um elemento supra-histórico ou supra-temporal presente nas produções da Brasil Paralelo, no qual diacronia e anacronia se confundem na turbidez da crise comunicacional que norteia tais produções; b) como contexto espaço-temporal único em que uma empresa como a Brasil Paralelo possa existir e ter o alcance que tem.

Sobre a primeira concepção, característica básica de grupos conservadores e reacionários (Stanley, 2018; Lynch; Cassimiro, 2022) percebemos que a empresa apresenta perspectivas e valores considerados “absolutos”, independente do recorte histórico e/ou cultural, reforçando um discurso reacionário que enfatiza valores a-históricos ou de um “passado mítico” nas suas produções, colocando-os em uma eterna arena de combate, o que vai ser denominado como uma guerra cultural. Sobre a segunda concepção, temos uma discussão mais complexa em torno do que a Sociologia define como modernidade e como o estágio atual do capitalismo, o capitalismo digital, permite que a infraestrutura algorítmica interfira quase que na totalidade da vida dos indivíduos e das sociedades, além de fornecer subsídios para compreendermos, como propomos aqui, a relação entre desinformação, pós-verdade e seus impactos políticos e sociais.

Anthony Giddens (1991), ao discutir as consequências da modernidade, aponta uma série de descontinuidades que são marcas tipicamente do nosso período histórico, em especial “a perda da crença no progresso” (1991, p.

20). Esse fator primordial conduzirá a sociedade e os indivíduos a diversos rearranjos sociais, tendo como uma de suas principais características a multidimensionalidade das instituições. Há, também, a separação do tempo e espaço, os quais sofrem com um esvaziamento que é característico da modernidade. Em um contexto de desencaixes e deslocamentos, o global e o local se confundem na densa teia social, o que favorece esses esvaziamentos. Como afirma o autor sobre a separação do tempo e espaço característica da modernidade “envolve acima de tudo o desenvolvimento de uma dimensão ‘vazia’ de tempo, a alavanca principal que também separou o espaço do lugar” (Giddens 2002, p. 22).

Há, dessa forma, um deslocamento na percepção tempo/espaço que caracteriza a relação indivíduo-instituição a partir de determinados conceitos, como *desencaixe*, que se refere “ao deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço” (Giddens, 1991, p. 31), que por seu turno, resulta em dois mecanismos ligados às instituições modernas: as *fichas simbólicas* e, cabendo em nossa proposta, o de *sistemas peritos*, definido como “sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organiza grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje” (Giddens, 1991, p.38-39). Ambos os mecanismos

[...] removem as relações sociais das imediações do contexto. Ambos os tipos de mecanismos de desencaixe pressupõem, embora também promovam, a separação entre tempo e espaço como condição do distanciamento tempo-espaço que eles realizam. Um sistema perito desencaixa da mesma forma que uma ficha simbólica, fornecendo “garantias” de expectativas através de tempo-espaço distanciados (Giddens, 1991, p. 39).

Dessa forma, esse deslocamento espaço-temporal permite também com que discursos revisionistas consigam se localizar diacronicamente - ou anacronicamente - entre passado e presente, se beneficiando das múltiplas tensões

políticas construídas e fomentadas pelas redes sociais e pelo mundo digital como um todo. Todas essas questões põem em xeque as “garantias” que os indivíduos têm nas instituições, o que resulta na diminuição da *confiança*, que dentro da teoria sociológica de Giddens, é o que leva à descrença nos chamados *sistemas peritos* e ocasiona uma quebra na relação de confiança entre agência, no caso, a grande mídia, e agentes, gerando, assim, uma crise comunicacional e a busca de soluções alternativas que estabeleçam essa confiança, mesmo que com agências informais.

Letícia Cesarino (2022), por sua vez, analisa a relação tempo-espço a partir da lógica da plataformização. A percepção temporal dos indivíduos já não é mais a do tempo cronológico das máquinas ou do relógio, mas sim das redes sociais, das mídias digitais, conduzido meramente pelo desejo dos algoritmos: “A valência do conteúdo interessa menos que o simples fato do *engajamento*: para os algoritmos, é indiferente se a expressão for de amor ou ódio” (Cesarino, 2022, p. 109).

Dessa maneira, percebemos que a grande fragmentação na percepção sobre o tempo sociológico, da concepção da modernidade até a plataformização do capitalismo digital dos dias de hoje, favorece o surgimento de práticas de desinformação, uma vez que ela é, ao mesmo tempo, uma prática individual e coletiva. A perda de confiança nos sistemas peritos, especialmente a mídia e a escola - ou quaisquer espaços de produção intelectual, uma vez que o anti-cientificismo e o anti-intelectualismo pautados na influência de Olavo de Carvalho se apresentam como pilares de atuação da Brasil Paralelo (Rosa, 2019; 2024), serve como justificativa da busca por meios “alternativos” de informação ao passo que o global/local se confunde em meio à torrente de informações que têm a sua circulação fomentada nas redes através de uma infraestrutura algorítmica.

GEORGE ORWELL, UM PARADOXO

O debate sobre a separação entre o autor e a sua obra (Sapiro, 2022), assim como as disputas em torno dos significados dos bens culturais, que, segundo Gisèle Sapiro, não são reduutíveis “à intenção de seu autor”, pois, “além de o autor não estar sempre consciente do que faz, o significado da obra depende de dois fatores que escapam ao produtor” (2019, p. 8). Esses fatores são: o sentido da obra não existir somente na sua construção interna, “mas também em um espaço dos possíveis nacional ou internacional, cujos contornos são traçados pelo conjunto das produções simbólicas do presente e do passado, dentre as quais ela se situa no momento de sua publicação ou de sua republicação” (p. 8); o segundo fator diz respeito “às apropriações e aos usos que são feitos de uma obra, ao sentido que lhe é conferido e às tentativas de anexação das quais ela é objeto” (p. 8-9).

O segundo fator já foi discutido anteriormente, elemento central de nosso trabalho. Sobre o primeiro fator, nos debruçaremos nele ao desenvolver uma biografia intelectual de Orwell, como um dos “espaços dos possíveis” de análise, não apenas como “ato criador singular”, não apenas como contexto mais “pertinente”, mas como uma forma de melhor compreender o que de social está presente na trajetória intelectual de Orwell. Para tanto, tomamos como base o verbete sobre Orwell escrito por Raymond Williams em sua obra *Cultura e Sociedade* (2011, p. 310-319), no qual o autor apresenta um balanço sobre a trajetória intelectual de Eric Arthur Blair.

Williams define Orwell como um autor marcado pelo paradoxo, tanto na sua vida como na sua obra, em que a honestidade de seus escritos reflete a dualidade do indivíduo social isolado e exilado em uma multidão e na sua experiência no socialismo, seja no seu exílio ou na sua fase errante. A partir dessa experiência é que Williams constrói o perfil intelectual de Orwell.

No entanto, a diferença entre essas experiências é enfatizada visando esclarecer o impacto de cada momento na escrita de Orwell: “há normalmente um princípio no exílio, há sempre apenas relaxamento na vida errante” (p. 315).

No “paradoxo do exílio”, em decorrência das condições materiais de vivência e sobrevivência, o olhar se aguça para aspectos da vida que antes poderiam passar despercebidos, especialmente no contexto de distinção típico da Inglaterra, as “qualidades de percepção”. No entanto, as características de força que o exílio pode trazer se mostram “amplamente ilusórias”, podendo ser classificadas até mesmo como “frágeis” e “histéricas”. Já sobre a fase errante de Orwell, Williams relaciona o seu trabalho ao realizado pelo repórter, de observador imediato, que consegue observar externamente a sua própria sociedade e a sua própria classe - o que não garante, necessariamente, que ele as entenda. Dessa maneira, as primeiras obras literárias de Orwell, notadamente “*Coming up for air*” (“Um pouco de ar, por favor”), apresentam fortemente esse aspecto jornalístico. Williams conclui

[...] seria absurdo culpar Orwell por essa experiência nômade; ele tinha bons motivos para rejeitar os modos de vida que estariam normalmente abertos para ele. Mas ele viu que, no final, a rejeição tinha de ser ratificada por algum princípio: essa era a condição para que a vida errante se transformasse em exílio, algo que, em virtude de sua qualidade, ele reconhecia como melhor. O princípio que ele escolheu foi o socialismo [...]. (p. 315-316).

Esse princípio, o socialismo, vai ser determinante na escrita posterior de Orwell, seja como inspiração ou como crítica, o que vai gerar ambiguidade nas duas principais obras do período: *A Revolução dos Bichos*, publicado em 1945, e *1984*, publicado em 1949. Nessas obras, aponta Williams, o elemento central, mesmo de modo indireto, é a liberdade do indivíduo, assim como o isolamento social diante do sistema, o que é resultado da vida de exilado que Orwell levou durante toda a sua trajetória e que se reflete - não como uma autoficção - na construção

do personagem Winston Smith, protagonista de sua distopia.

Por fim, mesmo com as críticas apresentadas ao longo do texto, Williams conclui o seu texto com uma defesa à Orwell, como um conjunto da obra:

Asseguro, contra outros que criticaram Orwell, que como homem ele era corajoso generoso, honesto e bom e que o paradoxo que é o efeito total de sua obra não deve ser compreendido em termos unicamente pessoais e sim em termos das pressões de toda uma situação (2011, p. 319)

Esses aspectos biográficos também são apresentados pela Brasil Paralelo, porém, visando direcionar o entendimento do público ouvinte-leitor para a perspectiva: o posicionamento antissoviético e anticomunista da obra, apresentada como uma crítica ao governo de Stalin e dos rumos que o movimento comunista tomou durante a Guerra Civil Espanhola, conflito em que Orwell participou como combatente. Contudo, não há, aqui, a preocupação vista em Williams de levar em consideração a construção social e individual de Orwell, apenas o ressentimento com o movimento que o havia traído e perseguido, mesmo nunca tendo abandonado os seus ideais comunistas⁹.

- 9 No episódio “1984 - A distopia de George Orwell explicada” do programa Insight BP - que possui a seguinte descrição: “Hoje em dia o debate surge sem pedir licença. Sempre tem alguém disparando clichês como se fosse o dono da verdade. Através de vídeos didáticos e rápidos, o objetivo do Insight BP é *desmascarar as mentiras* sobre os grandes temas do debate público” (Grifo nosso) -, a descrição biográfica de Orwell se ancora nos eventos que transparecem o ressentimento do autor: “Orwell tinha visto a maneira pela qual os altos ideais e teorias políticas podem ser pisoteados e descartados segundo a conveniência do momento”, “[Orwell] perseguido pelo Partido Comunista e decepcionado com as lutas internas que ele considerava a traição da revolução em nome do poder, decidiu ir embora da Espanha e voltar para a Inglaterra” e, por fim, “A experiência na Espanha e a decepção com o totalitarismo de Stalin forneceu a Orwell temas que ele trabalharia pelo resto da sua vida”. (Em: <https://www.youtube.com/watch?v=qeVPf79dcZk&t=27s>. Acesso em: 27/04/2026).

Diante dessa perspectiva de direcionamento para o público, podemos apontar a primeira forma de apropriação do autor e da obra pela empresa: a abordagem anacrônica/diacrônica da obra como atemporal, não no sentido do seu valor estético e literário, mas sim como supra-histórica, deslocada do tempo-espço, algo real que já está acontecendo: em 2024, ano em que o episódio foi ao ar, as *teletelas*, equipamentos utilizado pelo partido para vigiar os indivíduos e transmitir propagandas, são apresentadas como sendo os celulares; o cancelamento e os linchamentos virtuais desumanizam os indivíduos, os transformando em *despessoas*, termo utilizado na obra para se referir aos indivíduos eliminados pelo partido; e, mais significativamente, quando, ao se referir às manipulações da história e da memória na obra, o apresentador relaciona com eventos atuais através de notícias: “Todos os livros foram reescritos” é acompanhado das notícias sobre a versão atualizada da obra de Monteiro Lobato¹⁰ e remoções de trechos de romances de Agatha Christie¹¹; “Todas as estradas, ruas e prédios foram rebatizados” seguida da notícia sobre o incêndio da estátua de Borba Gato¹².

No entanto, não há nenhuma explicação crítica em torno dessas notícias e suas motivações, somente a tentativa de direcionar o entendimento do público, assim como é feita com a biografia de Orwell. Aqui temos uma das estruturas de desinformação mais recorrentes,

ancoradas no desvio de sentido e na descontextualização de uma notícia ou de um fato, isto é, desinformar sem mentir (Recuero, 2024, p. 33).

O LIVRO 1984 COMO PILAR DA DESINFORMAÇÃO

A Brasil Paralelo, ao longo de suas produções, vem adotando uma série de formatos e programas visando atingir o maior público possível, especialmente no intuito de converter a sua audiência em assinantes da plataforma própria da empresa. De filmes a análises cotidianas, como a possível camisa vermelha da seleção¹³ e o desenho infantil Galinha Pintadinha¹⁴, a produtora busca se tornar o “maior ecossistema cultural do Brasil”, mesmo ancorando o seu discurso em desinformação, informações inverídicas¹⁵ e

13 Após a notícia de uma possível camisa vermelha da Seleção Brasileira, foi ao ar o episódio “Até no futebol? Aparentamento ideológico está em toda parte”, do programa Magna Carta, apresentado por Ricardo Gomes, no qual ele associa a nova camisa à estratégia de Antonio Gramsci de se apropriar de todos os símbolos culturais da nação, dentro de uma lógica de Guerra Cultural, tema central nas discussões da empresa.

14 Esse exemplo pode ser verificado na “cruzada” da deputada federal Júlia Zanatta (PL-SC) contra o desenho infantil “Galinha Pintadinha”, afirmando que o desenho é doutrinador, possuindo caráter ideológico e “militante do PSOL”, propondo a criação de uma versão conservadora, a “Galinha Armadinha”. (Em: <https://oglobo.globo.com/blogs/sonar-a-escuta-das-redes/post/2025/11/deputada-do-pl-afirma-que-galinha-pintadinha-e-militante-do-psol.ghtml>. Acesso em: 22 jan. 2026). O caso aconteceu concomitantemente ao lançamento do episódio “O que está acontecendo com a Galinha Pintadinha?” da Brasil Paralelo.

15 O caso mais recente é do programa “Investigação Paralela: o caso Maria da Penha”, no qual a Brasil Paralelo apresentou um laudo adulterado de exame de corpo de delito do ex-marido da Maria da Penha, Marco Antônio Hereidia Viveiros, para reforçar a versão do assalto. Isso gerou uma onda de ataques à Maria da Penha nas redes sociais. Como resultado, o Ministério Público do Estado do Ceará denunciou, em janeiro de 2026, Viveiros e mais três pessoas envolvidas na produção do documentário, entre eles, dois integrantes da Brasil Paralelo: Marco Vinícius Mantovanelli, produtor do episódio, e Henrique Barros Lesina Zingano, editor e apresentador do episódio. Em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2026/03/10/do->

10 “Versão atualizada de obra de Monteiro Lobato traz trechos reescritos”. (Em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2023-02/versao-atualizada-de-obra-de-monteiro-lobato-traz-trechos-reescritos>. Acesso em: 29/04/2026).

11 “Romances de Agatha Christie têm trechos ‘potencialmente ofensivos’ removidos de novas edições”. (Em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/03/romances-de-agatha-christie-tem-trechos-potencialmente-ofensivos-removidos-de-novas-edicoes.ghtml>. Acesso em: 29/04/2026).

12 “Estátua de Borba Gato é incendiada em São Paulo”. (Em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-em-sao-paulo/>. Acesso em: 29/04/2026).

em um revisionismo histórico.

A abordagem revisionista por si só não é uma forma de desinformação, tendo em vista que há correntes históricas simpáticas ao termo, pois ela permite a correção de análises tomadas como insuficientes devido às limitações das fontes ou quaisquer desvios ideológicos. O historiador francês Pierre Vidal-Naquet, no entanto, caracteriza os revisionistas de maneira negativa, considerando-os não como aqueles que querem “aperfeiçoar” o saber histórico, mas sim subvertê-lo em prol de interesses próprios que negam a verdade factual¹⁶. O autor afirma, de forma peremptória, que “podemos escrever e devemos discutir *sobre* os ‘revisionistas’; podemos analisar seus textos como fazemos a anatomia de uma mentira, [...] mas não discutir *com* os ‘revisionistas’” (Vidal-Naquet, 1988, p. 11), traçando uma linha epistemológica entre o que deve ou não ser levado em consideração em torno dos revisionismos históricos.

Não obstante, quando o revisionismo dialoga e se retroalimenta de discursos conspiracionistas e extremistas, em uma circularidade que é facilitada pela logística do mundo digital, a sua perspectiva é ressignificada. Quando, por exemplo, os conspiracionistas que defendem a existência das chamadas “antenas HAARP”, as quais, segundo eles, controlam as mudanças climáticas em todo o planeta¹⁷, se deparam com

informações enganosas sobre a atuação de agências espaciais e/ou meteorológicas ao longo da história - vide a teoria conspiratória de que o homem nunca foi à lua, tudo não passando de uma encenação de Hollywood em conluio com a NASA - reforçam os seus discursos e veem as suas falácias ecoarem nas redes sociais, nas *echo chambers*. Essas “câmeras de eco” têm o seu efeito político, segundo Santaella, quando

[...] muito arraigada devido à repetição ininterrupta do mesmo, a unilateralidade de uma visão acaba por gerar crenças fixas, amortecidas por hábitos inflexíveis de pensamento, que dão abrigo à formação de seitas cegas a tudo aquilo que está fora da bolha circundante. Isso acaba por minar qualquer discurso cívico, tornando as pessoas mais vulneráveis a propaganda e manipulações, devido à confirmação preconceituosa de suas crenças”. (Santaella, 2018, p.16).

Outro elemento que compõe as “dinâmicas estruturais da desinformação” (Recuero, 2024, p. 86) e está diretamente ligado às câmaras de eco é o processo de construção dos filtros-bolhas. Nos sistemas desinformativos, segundo a autora, “a presença de filtros-bolha é capaz de reforçar a crença na desinformação e, ao mesmo tempo, tornar grupos específicos mais vulneráveis a esse tipo de conteúdo” (p. 90).

Dessa forma, podemos afirmar que o revisionismo histórico nos termos apresentados é um auxiliar desses movimentos de desinformação, mesmo não sendo a sua causa direta. Contribuindo, dentro do sistema desinformativo construído pela empresa, com o reforço de perspectivas e de valores tomados como absolutos, como a construção de um passado mítico desconsiderando todas as dinâmicas, as violências e as contradições do processo histórico, especialmente no que diz respeito à história do Brasil, que é reduzida a uma questão ideológica dos ditos esquerdistas que doutrina a população nas escolas e nas universidades públicas.

[cumentario-usou-laudo-falso-para-atacar-ativista-maria-da-penha-diz-mp.ghtml](https://www.cumentario-usou-laudo-falso-para-atacar-ativista-maria-da-penha-diz-mp.ghtml). Acesso em: 04/04/2026.

16 Sobre esse ponto, podemos dialogar diretamente com Eugênio Bucci sobre a importância da verdade factual dentro do debate político: [...] a política sem fatos é um delírio apolítico ou antipolítico, uma guerra entre convicções desprovida de verdade. Isso é tanto mais perturbador quanto mais nos damos conta de que a verdade dos fatos é tão óbvia quanto o sol que faz arder a pele ou o chão de pedra que queima a sola dos pés. Na política, a verdade dos fatos é tão irrefutável quanto a experiência de se sentir o próprio corpo – e, quando ela está ausente da política, o que se instaura é uma forma corrosiva de farsa. (Bucci, 2019, p. 85).

17 Em: <https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/projeto-haarp-entenda-o-projeto-americano-e-as-teorias-da-conspiracao>. Acesso em 06/04/2026.

O Ministério da verdade

Ricardo Ventura é apresentado como psicanalista especialista em microexpressões corporais e linguagem silenciosa, sendo um dos principais colaboradores da empresa quando a temática é verdade, mentira e a grande mídia, sendo a figura de autoridade nesses assuntos. O seu programa “Ministério da Verdade”, publicado entre 2023 e 2024, tem como descrição: “Em um mundo autoritário dominado por narrativas e carente de jornalismo sério, Ricardo Ventura enfrenta o sistema para transmitir a verdade por trás das *fake news*. Com bom humor, e pitadas de sarcasmo, iremos mostrar o que a grande mídia esconde de você”. Aqui observamos a associação feita pela Brasil Paralelo entre a grande mídia e o departamento que manipulava as notícias na obra de Orwell, já que um dos principais alvos da empresa no seu projeto político-cultural é a mídia tradicional, como já pregava Olavo de Carvalho. Além disso, a abertura do programa traz os seguintes dizeres:

Notícias são notícias através do entendimento frio das palavras? Será que eu posso embutir significado obscuro através de adjetivos, entonações ou expressões faciais? Será que é possível despiorar o fato? Ou ainda, induzir o ódio ou transformar, relativizar um problema com pequenos toques da linguagem silenciosa? Sim, senhoras e senhores, é isso que nós vamos revelar, descobrir e chan-celar aqui no Ministério da verdade, na Brasil Paralelo!

Essa formação discursiva, na qual “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam” (Orlandi, 2015, p.40), apresentada já no início do programa, circunscreve o que Ventura vai compreender por notícia, fato e mídia como um todo, pois, essas palavras “‘tiram’ seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem.” (p.40).

Essa associação fica ainda mais clara quando analisamos os episódios que compõem o programa disponíveis no streaming *Spotify* (que consiste numa coletânea de cortes dos epi-

sódios completos presentes na BP Selection), em que o apresentador convoca o público para se tornarem “agentes da verdade”, em um novo paralelo com a obra, no qual os próprios cidadãos eram imbuídos a denunciar qualquer comportamento subversivo dentro da sociedade distópica da Oceania apresentada por Orwell. Aqui encontramos uma contradição com o que é dito no episódio sobre o livro em outro programa da produtora. No programa Insight BP, citado anteriormente, uma das críticas vista como permanência da distopia é justamente a de pessoas próximas, citando o caso Pavlik Morozov, ocorrido na década de 1930 na União Soviética.

Os grandes veículos de mídia, como os jornais Estadão, O Globo, G1, Folha de S. Paulo, por exemplo, são tomados como “militância” e “agências de publicidade”, considerando as suas notícias tendenciosas visando atacar a direita e os movimentos conservadores e reacionários, como o trumpismo e o bolsonarismo. O discurso ainda permeia os campos do anti-intelectualismo, quando o tema é negacionismo. Em linhas gerais, o “jornalismo de esquerda” é tudo que está a favor do governo, dos movimentos progressistas que estão a serviço “Ministério da Verdade” do governo Lula.

Dentro de nossa análise, podemos utilizar o exemplo sobre um caso envolvendo o Ministro Flávio Dino. Em uma publicação na rede social X, Dino, se referindo indiretamente ao jornalista Alexandre Garcia, da Revista Oeste. Na época, o jornalista acusou o governo petista de ser o responsável pelas enchentes e, conseqüentemente, pelas mortes ocorridas. Essa acusação falsa rapidamente se alastrou, exigindo a ação rápida do governo para desmentir¹⁸. Ao criticar as falas do jornalista, Flávio Dino

18 “Entenda como começou a circular a fake news difundida por Alexandre Garcia sobre as enchentes no RS”. (Em: <https://oglobo.globo.com/google/amp/blogs/sonar-a-escuta-das-redes/post/2023/09/como-comecou-a-circular-a-fake-news-difundida-por-alexandre-garcia-apos-enchente-no-vale-do-taquari-no-rs.ghhtml>. Acesso em 29/04/2026).

afirmou que *fake news* é crime no Brasil, o que gerou uma nota da comunidade corrigindo a informação. Esse fato foi utilizado amplamente por veículos da direita como um exemplo de *fake news*, subvertendo os entendimentos sobre o conceito e reforçando essa visão da mídia como o “Miniver”¹⁹.

Podemos associar a perspectiva da empresa sobre o conceito com a definição dada com um carregado teor ideológico no já citado episódio “Fake News”, do programa Rasta News:

Apesar de uma mentira ser apenas uma mentira, hoje podemos diferenciar uma mentira do mal e uma mentira do amor. Graças a essa porcaria da expressão *fake news*, conseguimos dar aí a impressão de que algumas notícias e informações falsas são muito mais perversas do que as outras.

Entre críticas ao uso do termo e à existência de agências de checagem, *fact-checking*, para combater a disseminação dessas notícias falsas, o apresentador descredibiliza qualquer tentativa de averiguação, assim como desloca no tempo e espaço o debate, apresentando as *fake news* como mentiras que sempre existiram - debate já superado (Martins, 2020; Recueiro, 2024) - e colocando a grande mídia como inimigos da pequena mídia e das redes sociais, afirmando que a “clá-mídia” não é nada senão um instrumento do “Ministério da Verdade”, concluindo a relação com a obra 1984: “Porra,

19 Além da própria Brasil Paralelo, jornais digitais como o Diário do Poder e a Gazeta do Povo, ambos abertamente alinhados à direita no campo político, enfatizaram o caso como sendo uma fake news do ministro. Além disso, a matéria da Gazeta do Povo relaciona o caso e a atuação da então recém-criada Procuradoria Nacional da União de Defesa da Democracia (PNDD) ao constructo literário de Orwell, pois, agiria como “uma espécie de órgão censor para identificar e punir críticos do governo, que vem sendo chamada de ‘Ministério da Verdade’”. (“Tuite de Flávio Dino sobre fake news ser crime é checado e desmentido na rede”. Em: <https://www.gazetadopovo.com.br/republica/tuite-de-flavio-dino-sobre-fake-news-ser-crime-e-checado-e-desmentido-na-rede/>. Acesso em: 29/04/2026).

parabéns aí, Orwellinho, de novo, aí, tu querendo denunciar alguma coisa de forma tão lúdica e criativa e termina servindo menos de denúncia e mais de inspiração para os totalitários modernos, né?”.

A novilíngua e o duplipensar

Outro elemento da obra de Orwell utilizado de maneira direta é a “Novilíngua”, tema de um episódio do programa Rasta News e presente em outros episódios da produtora. Aqui, o apresentador discute como o controle da língua se torna uma ferramenta ideológica da esquerda e que “terminou virando o manual de instruções do sistema educacional do ocidente inteiro”.

A definição de novilíngua apresentada no programa, tomada aqui como uma visão poética, profética e extremamente influente, afirma que ela consiste em “uma linguagem que vem expressar as crenças do partido” e que “opera com um mecanismo de supressão e simplificação” visando “a diminuição do vocabulário”. Aqui temos uma simplificação que atende ao caráter mais informal do programa, mas que dialoga diretamente com a definição presente no programa Insight BP, que possui um tom mais sério

O partido percebeu que toda ação começa com um pensamento e todo pensamento precisa ser expresso em palavras. Assim, se certas palavras forem suprimidas ou distorcidas, o pensamento será suprimido ou distorcido junto com elas. Sem conseguir pensar direito, as pessoas se tornam menos inteligentes, menos capazes de articular suas experiências. A *novilíngua* é uma versão empobrecida do inglês que usa cada vez menos palavras para limitar a habilidade do indivíduo de pensar e comunicar conceitos abstratos.

Essas definições direcionam a discussão para outro conceito derivativo da novilíngua: o duplipensar. Esse conceito consiste, como afirmado anteriormente, na conciliação de pensamentos contraditórios como sendo ambos válidos. No programa Insight BP, é definido um

elemento que visa “forçar o falante a aceitar termos mutuamente contraditórios com naturalidade, mutilando a coerência interna em nome da lealdade ao partido”.

No entanto, no programa Rasta News, direcionando o conceito para o campo do debate político, o apresentador, em tom mais incisivo, reforçando o posicionamento contra os esquerdistas, o reforça o seu posicionamento, assim com o da Brasil Paralelo, ao público:

[...] vale a pena lembrar a lição principal que sempre salientamos aqui no Rasta News, né, meu irmão: as contradições que você vê no esquerdista não são acidentais e nem são a boa e velha hipocrisia, né, meu amigo. Aquele tributo que o vício paga a virtude, mas, eles são exercícios de *duplopensar*. Como diz o próprio órgão: é reconciliando as contradições que o poder pode ser mantido indefinidamente.

O debate ganha contornos mais agudos quando o objeto de debate é o marco civil da internet, o que é visto como um exemplo prático da novilíngua e do duplipensar

[...] vamos para o agora, né, vamos a mais exemplos de como a novilíngua emplaca o *duplopensar* em geral enquanto você fica reclamando ali das “hipocrisias da esquerda” como se fosse adiantar de alguma coisa, meu irmão. Um deles é o velho e bom marco civil da internet. Porra, meu irmão, quem não lembra? É marco, é civil, é internet, me amarrei! O marco civil da internet veio para garantir uma internet livre. Mas porque que precisava de marco civil se a internet sempre foi livre? Quando o governo aparece ali para garantir que alguma coisa seja livre, meu amigo, pode ter certeza que ele está usando a novilíngua e que o que ele quer é justamente tirar a sua liberdade.

Nesse momento, o programa entra no ponto crucial, ao “criticar” os desdobramentos do marco civil, assim como das outras ações do governo e questões sociais

Mas é que tão logo o marco civil da internet foi aprovado, começaram a surgir o que, os juizecos ali, semideuses para tirar o *Whatsapp* da galera, né, tirar o *Whatsapp* do ar quando eles bem entendiam, baseado em que? No

mesmo marco que deveria impedir que esse tipo de coisa acontecesse e que não acontecia antes. E a lista segue, né, mermão? Quer promover a eugênia e matar homens e mulheres no ventre? Basta chamar de direitos reprodutivos. Quer antagonizar e fomentar a desigualdade entre as raças, já que o antagonismo de classe não deu certo? Basta criar ali o Ministério da Igualdade Racial. Quer transformar a educação do país em uma das piores do planeta? Meu irmão, é só gastar ali ó, rios de dinheiro com um negócio chamado Ministério da Educação. [...] Quer gastar o dinheiro dos outros que já não vale o que ele diz que vale? Chame de investimento público. Quer taxar as pessoas sem aumentar imposto? Quer destruir as economias familiares transformando, aí, as gerações futuras em escravos? Basta expandir uma base monetária [...].

Os episódios, mesmo se utilizando de estruturas narrativas diferentes, conseguem relacionar os conceitos desenvolvidos por Orwell a questões da atualidade ao mesmo tempo em que reforçam o discurso da produtora. Ao discutir e relacionar a manipulação da mídia pela esquerda e pelo governo com o Ministério da Verdade, assim como elencar a novilíngua como uma das principais ferramentas dessa manipulação, temos uma estratégia de anular as críticas que a empresa possa vir sofrer pelos seus posicionamentos. Essa subversão do debate público em torno da desinformação é o que chamamos de metalinguagem da desinformação ou desinformação de primeiro estágio. Novamente, posicionamentos ideológicos, temas conspiratórios, preconceitos, entre outros dialogam com a desinformação, apresentados dentro de uma formação discursiva que tenta gerar ruído comunicacional e com isso obter ganhos políticos, culturais, econômicos e sociais.

Além disso, há a dimensão prática da desinformação: ao apresentar casos atuais como sendo “resultados” das práticas de manipulação, assim como o comportamento dos esquerdistas e do governo, observamos que o objetivo maior é impactar de maneira efetiva a realidade. Ao gerar descrédito com a mídia tradicional, a empresa busca abrir caminho para as mídias alternativas, que por seu turno, possuem menor ou nenhum rigor editorial, nem com o público nem como a verdade factual. Em relação ao go-

verno, esse discurso desinformativo influencia diretamente na visão que a população tem sobre os governantes, especialmente os considerados de esquerda. Logicamente, esse discurso endossa a ação de políticos e grupos alinhados aos posicionamentos ideológicos da Brasil Paralelo, minando o debate público ao manipular e direcionar as informações, reforçando preconceitos, enviesando perspectivas e agravando cada vez mais a crise comunicacional.

Considerações finais

Como conclusão, observamos que os caminhos utilizados pela produtora para discutir o livro de George Orwell, mesmo com suas contradições, visam chegar no mesmo destino: a desinformação como uma forte ferramenta ideológica no campo político, cultural e social. Aqui, a construção do discurso desinformativo é pautado na subversão do debate sobre temas como *fake news*, censura, manipulação da mídia, entre outros elementos da desinformação, com o intuito de agravar a crise comunicacional e com isso obter ganhos políticos e econômicos com isso. A apropriação de uma obra clássica como *1984* para atingir tais objetivos é significativa por sua aproximação com o senso comum. Esse aspecto de autoridade fortalece o seu uso, gerando capilaridade no público que consome as leituras enviesadas da obra pela produtora.

Caminhamos cada vez mais para o agravamento dessa crise comunicacional, tendo em vista os rumos que a plataforma da sociedade vem tomando. Há necessidade de ampliar o debate público em torno das questões que envolvem a desinformação, especialmente temas que estão ligados à regulamentação. Quem entendeu o jogo das plataformas e os seus mecanismos larga na frente nas disputas políticas e sociais. A preocupação de imediato é não permitir que essa corrida seja definida antes mesmo de seu início.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Helena Martins do Rêgo (Org.). **Desinformação: crise política e saídas democráticas para as Fake News**. São Paulo: Veneta, 2020.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BUCCI, Eugênio. **Existe democracia sem verdade factual?** Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2019.
- BUCCI, Eugênio. **A razão desumana: cultura e informação na era da desinformação inculta (e sedutora)**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2025.
- CARVALHO, Olavo. **O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- FAKE NEWS - Rasta News. [S.I.]: Brasil Paralelo, 27 mai. 2024. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6yxR18xmX-3TxE6tSdrA3bh>. Acesso em: 18 ago. 2025.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GUERRA CULTURAL - Rasta News. [S.I.]: Brasil Paralelo, 30 out. 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/594oIrLcAB0nWrsqxJr54H>. Acesso em 16 set. 2025.
- LYNCH, Christian; CASSIMIRO, Paulo Henrique. **O populismo reacionário: ascensão e legado do bolsonarismo**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2022.
- MACIEL, Fabrício; MATTOS, Patrícia. Como pensar o capitalismo contemporâneo? Considerações preliminares. **Revista Sociedade e Estado**, v.35, n.3, p.673-694.

MARXISMO CULTURAL - Magna Carta por Ricardo Gomes. [S.I.]: Brasil Paralelo, 14 mar. 2024. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5paTLUUsqmw3Vf13JA-ZdIx>. Acesso em: 02 jul. 2025.

MINISTÉRIO DA VERDADE #1 - com Ricardo Ventura. [S.I.]: Brasil Paralelo, 29 out. 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5ZRuxPqmNKuyti4I-cA0cnE>. Acesso em: 30 mar. 2026.

MINISTÉRIO DA VERDADE #2 - com Ricardo Ventura. [S.I.]: Brasil Paralelo, 29 out. 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7qZg8s9k2AIVa76lpH6Azt>. Acesso em: 30 mar. 2026.

MOROZOV, Evgeny. **Big Tech: A ascensão dos dados e a morte da política**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

NOVILÍNGUA - Rasta News. [S.I.]: Brasil Paralelo, 15 ago. 2024. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2H6kPH-cb7kXYNJSOtocBDc>. Acesso em: 04 abr. 2026.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.

ORWELL, George. **Dentro da baleia e outros ensaios**. Jandira, SP: Principis, 2021b.

ORWELL, George. **O que é fascismo? E outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021c.

RECUERO, Raquel. **A rede da Desinformação: sistemas, estruturas e dinâmicas nas plataformas de mídias sociais**. Porto Alegre: Sulina, 2024.

ROCHA, João C. de C. **Guerra cultural e retórica do ódio**. Goiânia: Caminhos, 2021.

ROCHA, João C. de C. **Bolsonarismo: da guerra cultural ao terrorismo doméstico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

ROSA, Pablo Ornelas (Org.). **Fascismo Tropical: uma cibercartografia das novíssimas direitas brasileiras**. Vitória: Editora Milfontes, 2019.

ROSA, Pablo Ornelas (Org.). **Tecnoconservadorismo e o Brasil Paralelo**. São Paulo: Autonomia Literária, 2024.

SANTAELLA, Leticia. **A Pós-Verdade é verdadeira ou falsa?** Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2018. (Coleção Interrogações).

SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da Literatura**. Belo Horizonte: Moinhos; ContaFios, 2019.

SAPIRO, Gisèle. **É possível dissociar a obra do autor?** Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo**. Campinas, SP: Papirus, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petropolis, RJ: Vozes, 2011.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *CABO DE GUERRA*, DE IVONE BENEDETTI

Aline Venturini¹

Ivania Campigotto Aquino²

Gilmar de Azevedo³

Resumo: O Este artigo se movimenta em investigação no interior de Cabo de guerra, de Ivone Benedetti, a trajetória do narrador "cachorro" como estereótipo de pessoa-função nas estratégias usadas na luta contra a repressão durante Ditadura Civil-Empresarial-Militar (1964-1985) no Brasil. A teoria principal seguida é a metaficção historiográfica. Como aporte teórico, ancora-se em Aristóteles (2011); Eco (1994); Fico (2004); Forster (1969); Gass (1974); Figueiredo (2024); Gagnebin (2006); Gaspari (2014); Hutcheon (1991); Lubbock (1976); Ricoeur (1997; 2007); Selligmann-Silva (2003) e outros. O percurso metodológico é a abordagem qualitativa e de tipo aplicada, exploratória e bibliográfica. Como resultados, tem-se a metaficção historiográfica no romance selecionado em suas ações, estrutura e atores, para a história, memória e reflexões do passado, no presente, com o desejo de que regimes autoritários com suas práticas de tortura não se repitam no futuro.

Palavras-chave: Metaficção historiográfica. Ditadura Civil-Empresarial-Militar no Brasil. Ivone Benedetti.

HISTORIOGRAPHICAL METAFICTION IN CABO DE GUERRA, BY IVONE BENEDETTI

Abstract: This article explores, through an analysis of Ivone Benedetti's Cabo de Guerra, the trajectory of the narrator "Cachorro" as a stereotype of a "role-person" within the strategies employed in the struggle against repression during the Civil-Corporate-Military Dictatorship (1964–1985) in Brazil. The main theoretical framework employed is historiographic metafiction. The theoretical foundation draws on Aristotle (2011); Eco (1994); Fico (2004); Forster (1969); Gass (1974); Figueiredo (2024); Gagnebin (2006); Gaspari (2014); Hutcheon (1991); Lubbock

1 Doutorado em Letras (UFRGS). E-mail: alineventurini260780@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9382-0574>

2 Doutora (2007) em Letras (UFRGS). É professora titular III da Universidade de Passo Fundo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9221-3473>. E-mail: ivania@upf.br.

3 Doutor pelo Programa de Pós-graduação da Universidade de Passo Fundo (2025). Docente no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7908-0407>. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4366682929855766>. e-mail: gilmar-azevedo@uergs.edu.br.

(1976); Ricoeur (1997; 2007); Selligmann-Silva (2003), and others. The methodological approach is qualitative, applied, exploratory, and bibliographic. The results reveal historiographic metafiction in the selected novel—in its plot, structure, and characters—as it addresses history, memory, and reflections on the past in the present, with the hope that authoritarian regimes and their practices of torture will not be repeated in the future.

Keywords: Historiographic metafiction. Civil-Corporate-Military Dictatorship in Brazil. Ivone Benedetti.

1. Introdução

A metaficção historiográfica aplicada em romance brasileiro de autoria feminina ambientado na Ditadura Civil-Empresarial-Militar - DC-E-M- (1964-1985), Cabo de guerra (2016), de Ivone Benedetti (1947-), é o mote para este artigo. O recorte histórico é a DC-E-M⁴ no Brasil, e mais especificamente o conhecido como "Anos de Chumbo" (1968-1974). A contribuição é a reflexão sobre a história a partir da literatura sobre os sujeitos envolvidos/representados no processo de reconstrução de nossa história recente.

Neste artigo, leva-se em consideração que personagens literários (*homo fictus*), ao representar seres humanos, encontram-se envolvidos em redes de valores morais, religiosos, culturais e político-sócioideológicos, apresentados como guias de conduta por sua criadora, a autora, que não teriam autonomia para fazer suas escolhas; ao contrário destes, os seres reais (*homo sapiens*) têm esta autonomia. No entanto, pela riqueza utilizada, o ser fictício pode passar forte impressão que é um ser vivo, e próximo da realidade; na historiografia, pode representá-la na linguagem, no discurso de alguém que a constrói, na representação de valores de tempos marcados no passado, por personagens criados com linguagem ficcional que constroem interfaces na possibilidade do real contida no texto, nos laços entre discursos histórico e literário que, por isso, tornam-se possíveis, uma vez que pode haver distinção entre o passado real e a historiografia (a narrativa feita dele - no discurso do historiador), que aproximam o historiador, do “fato real”, e o escritor, da ficção literária meta-historiográfica. Defende-se aqui que na narração literária e na historiografia, há estratégias de organização da realidade, na procura de coerência imaginada e baseada na descoberta de laços e nexos, de relações e conexões entre os dados fornecidos pelo passado, em busca de uma plausibilidade de uma significação possível imaginada pelo escritor/historiador de tal maneira que o leitor possa reconstruir os fatos representados.

Na materialidade disposta neste artigo aplica-se, como um subgênero do romance, a metaficção historiográfica como discurso literário e historiográfico, uma vez que aparece em obras que se apropriam de episódios/acontecimentos e personagens históricos, constituindo-os como matéria de ficção.

Justificam-se as reflexões neste artigo a oportunidade do entrelaçamento da literatura com/na história e a aplicação da metaficção historiográfica como instrumento para análise de romance

4 Termo explicado para sua aplicação nas Notas de Fim de Texto 1, 2, 26, 27 e 65 do livro *Só as feridas lavadas cicatrizam: vozes femininas em salas de tortura*. (Azevedo, 2025a, p. 149-50; 159-60; 184-85). Este livro está à disposição para download em: <https://www.editoraschreiben.com/livros/s%C3%B3-as-feridas-lavadas-cicatrizam%3A-vozes-femininas-em-salas-de-tortura>. Neste artigo, será usada a sigla DC-E-M.

de autoria feminina brasileiro ambientado na DC-E-M no Brasil (1964-1985).

O percurso metodológico que embasa o desenvolvimento desta pesquisa classifica-se como: *aplicada, exploratória e bibliográfica*. A abordagem é *qualitativa*, visto que o ambiente natural é fonte direta para coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de significados e que o foco do estudo é uma materialidade que emana do contexto histórico-literário e social, considerando, assim, as características da sociedade em que está inserida. O texto que estrutura este artigo é composto por 6 partes: na 1ª, *Introdução*, a apresentação geral das partes constitutivas do movimento que gerou o artigo, sua estrutura e partes dos procedimentos metodológicos contemplados nela; em seguida, na 2ª parte, situa-se o leitor quanto à DC-E-M no Brasil; na 3ª, reflete-se sobre as fronteiras entre literatura e história em conceitos e caracterizações básicos da metaficção historiográfica; na 4ª parte é realizada a aplicação no romance selecionado, como uma (re)leitura da história na ficção; por fim, na 5ª parte, as Considerações que não podem ser Finais. Após, as Referências.

2. Na Ditadura Civil-Empresarial-Militar no Brasil, os "Anos de Chumbo"

Nesta parte são apresentadas reflexões sobre a DC-E-M no Brasil e nela os "Anos de Chumbo" (1968-1974) e a luta armada contra esse Regime de Exceção; os projetos que investigaram as torturas no Brasil.

O Golpe Civil-Empresarial-Militar aconteceu no Brasil em 1º de abril de 1964, constituindo-se em Regime de Exceção que durou 21 anos, até 1985. Em qualquer regime ditatorial, em especial em uma Ditadura, há a inevitável instauração da violência. Com o "civil" e o "empresarial", junto com o "militar", sustenta-

se um jogo de representações e um simulacro de um discurso que se diz democrático, por isso socialmente aceitável, mas, na prática, contradiz a retórica da "Revolução Democrática", porque os golpistas pretendiam com isso justificar o "Golpe e a Ditadura". A tortura, neste período, tornou-se uma política de estado. Impôs-se uma severa intolerância política de silenciamento com censura de toda ordem; perseguiu-se políticos, professores, escritores os quais, se não eram presos, torturados e mortos, eram exilados do país "através de desaparecimento forçado" (Brasil, 2014); direitos estudantis, políticos foram cancelados; organizações governamentais e civis foram dissolvidas. Neste período, os "Anos de Chumbo".

Entre 1968 e 1974, aconteceu o período conhecido como os "Anos de Chumbo", que abrange os governos Costa e Silva (ano de 1968) e todo o governo Médici, de 1969 a 1974. Foi neste período a publicação e a execução do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Segundo Carlos Fico (2004, p.27), "a partir de 1968, o Brasil passou a viver, indiscutivelmente, sob o regime ditatorial." Instaurou-se uma época de violência. Com o endurecimento do Regime, com prisões, torturas e outras formas de controle, parte das diversas correntes comunistas chegou à conclusão dramática: "a única forma eficaz de oposição à ditadura seria a luta armada, o enfrentamento direto dos militares." (Fico, 2004, p. 23). É nessa época que surgem as organizações de luta contra a repressão. Entre elas, a Ação Libertadora Nacional (ALN). Em 1969, a ALN, junto com o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), por exemplo, sequestram no Rio de Janeiro o embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick (1908-1983), trocando-o por 15 presos e veiculando um manifesto por emissoras de rádio, tevê e jornais. Nesta época, foram aperfeiçoados órgãos de repressão e salas de tortura dos DOI (Destacamento de Operações de Informações)-Codi (Centro de Operações de Defesa Interna). Entre estes ambientes estava o

DOI-Codi em São Paulo, conhecido com "A Casa da Vovó".⁵

Governos pós-Ditadura no Brasil investigaram os crimes cometidos nestes ambientes, em projetos como o Brasil: Nunca Mais" (1985); a *Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos* (1995); a *Comissão da Anistia* (2002); a *Comissão Nacional da Verdade* (CNV, 2014), esta com o propósito de "resgatar a memória de violações aos direitos humanos" (CNV-2014), promovidas por Agentes do Estado contra opositores políticos entre os anos de 1946 e 1988. Seguindo as normativas "Justiça de Transição" (em 30 países), a CNV foi transitória e encerrou suas atividades em 10 de dezembro de 2014, com a publicação do *Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade* (2014).

É possível perceber este recorte na literatura como substrato da história, através da metaficção historiográfica.

3. Na fronteira entre literatura e história, a Metaficção Historiográfica

Refletir sobre literatura, quando ela é concebida como algo que se passa nas páginas de um livro como arte verbal, sobre ideias é referir-se, também nela, sobre seres em seus níveis "humanizados". O personagem é o mais óbvio sinal da literatura, porque desperta interesses vários, evidencia as suas relevâncias em relatos de diversas inserções sociocultural e

em variados suportes expressivos na narrativa literária. É normal o leitor confundir *pessoa* com *personagem*. No entanto, na arte literária ficcional, o personagem é ser humano fictício, com seu nome próprio. Por isso, "criar um personagem é dar sentido a um x desconhecido; é para todos os efeitos definir. E uma vez que nada na vida corresponde a esses xx, sua realidade limita-se ao seu nome. Ela existe onde o nome exista." (Gass, 1974, p. 56). Para fins de compreensão dessa relação na obra de ficção literária, tem-se o *protocolo ficcional* que se estabelece entre o criador, as criaturas representadas na obra e os próprios leitores como sendo a ficção literária concebida como uma representação paralela ao mundo real, que produz efeitos em relação a esse mundo e que ilumina, ao usar imagens, a vida que nele se desenvolve, porque "as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está.". (Eco, 1994, p. 131).

A ficção, pois, é um jogo lúdico que se estabelece entre o autor e o leitor, um faz-de-conta, um mundo de aparências, em que o personagem não pode ser confundido simplesmente com um ser empírico. No entanto, o leitor pode projetar o modelo ficcional na realidade, e comece a acreditar na existência real de personagem e acontecimentos. Ele pode, neste sentido, ler uma história de ficção com o objetivo de dar sentido à sua própria existência. Com isso, ao ler um romance, por exemplo, pode reviver suas próprias emoções e interagir com o personagem da obra lida como se fosse seu amigo ou conhecido carnal, tamanha a falta de distanciamento (Forster, 1969), quando não distingue *pessoa* (ser vivo – *homo sapiens*) de *personagem* (ser ficcional – *homo fictus*). Nas reflexões que seguem neste artigo, nas intersecções entre discursos ficcional e histórico, na metaficção historiográfica, *sapiens* e *fictus* se

5 O DOI-Codi em São Paulo, da Operação Bandeirantes (Oban) funcionou na Rua Tutóia, nº 921. O prédio foi usado de 1970 a 1982. O prédio foi tombado em 2014. Ele está no bairro do Paraíso - Zona Sul de São Paulo. Ali, e durante a responsabilidade do então major Ustra, 2.943 sequestrados foram encarcerados, 3.276 interrogados [e torturados- entre elas, Dilma Rousseff], 50 mortos. Passaram por ali mais de 6,7 mil presos. Este ambiente foi conhecido como "A Casa da Vovó". O jornalista Marcelo Godoy escreveu o livro "A casa da vovó: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o Centro de Sequestro, Tortura e Morte da Ditadura Militar", pela Editora Alameda.

aproximam.

Sobre a relação história-literatura enquanto discurso historiográfico e ficcional, o filósofo grego Aristóteles (383 a.C.-321 a.C.) afirma que o historiador só poderia versar sobre aquilo que aconteceu, ou seja, a partir dos pormenores do passado; o poeta, por sua vez, só o faria sobre aquilo que poderia acontecer, com possibilidades, então, de lidar com temas universais. Para ele, na escrita da história não sofria limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade (Aristóteles, 2011-Edição Especial). No entanto, sabe-se que muitos historiadores se utilizavam (e se utilizam) das técnicas da ficção para criar versões de seus mundos históricos, considerados reais. Ora, em se tratando de narrativa (pós-) moderna (metaficção historiográfica), pode-se indicar que verdade e falsidade não se enquadram adequadamente como termos para discutir a ficção e sim refletir sobre "verdades", e as alheias, e não simplesmente falsidades. Sendo as discussões sobre o personagem diversas e expressivas, faz-se necessário optar por uma linha de conceitos de personagem que possa ser aplicável, aqui, ao romance de representação pós-modernista.

O romance, como gênero literário moderno, é prosa ficcional e se caracteriza como indicativo de relato de ações e sentimentos de personagens transpostos do mundo da vida para os planos da arte, com enredo, trama, fábula como fingimento, simulação e História, uma vez que significa uma alusão a fatos notáveis ocorridas na vida das pessoas, como relatos, crônicas. Nele, a possibilidade de cruzamento entre ficção e História apresenta-se nos moldes da arte, "na condição de um espaço capaz de simular a verdade da vida social de modo muito mais convincente e esclarecedor do que costuma ser alcançado nos relatos factuais." (Santos, 1996, p. 12). Então, o romance, como gênero literário, apresenta-se como um fragmento da vida que

pode ser percebido pela imaginação, oferecendo aos seus leitores personagem e cenas próximas às suas dimensões de sentido humano porque "é uma imagem da vida, e a vida nós a conhecemos; primeiro, compreendemo-la e depois, fazendo uso de nosso gosto, julgemos se é verdadeiro, vigoroso, convincente – como a própria vida." (Lubbock, 1976, p. 15). O romancista, quando conta a história do personagem e dá-lhe vida, também pode caracterizá-lo quanto aos seus valores; na historiografia literário-histórica (na metaficção historiográfica, por exemplo), pode representá-lo na linguagem, no discurso de alguém que a constrói, portanto, no discurso historiográfico.

Ainda nesta seara, o filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) defende, em *Tempo e Narrativa* (1997), a aproximação entre a história e a literatura que, em sua visão, conjuntamente, fazem parte da condição temporal humana. Em suas reflexões, a literatura e a história encontram os mesmos problemas. Por isso, os entrecruzamentos entre elas indicam que esta e aquela só conseguem se concretizar em suas intencionalidades, tomando empréstimos uma da outra, em intensa troca, uma vez que a perenidade de certas grandes obras históricas, em que a confiabilidade científica em relação ao progresso documentário é o caráter exatamente apropriado de sua arte poética e retórica à sua maneira de ver o passado. As obras, então, podem ser um grande livro de história e/ou um admirável romance. Nesse entrelaçamento da ficção com a história, é necessário que não se enfraqueça o projeto de *representância* (Ricoeur, 1997, p. 323) do romance, mas que contribua para a sua realização, haja vista que "o historiador não se proíbe [de] 'pintar' uma situação, 'restituir' uma cadeia de pensamentos e dar a esta a 'vivacidade' de um discurso interior." (Ricoeur, 1997, p. 323).

Nesta esteira, há de se desconfiar, portanto e no romance (pós-)moderno, da narrativa

histórica em sua referencialidade. Na *metaficção historiográfica* isto acontece; também na *história* entre os historiadores contemporâneos. No interior de uma obra, da história ou da literatura e como um produto elaborado na narratividade, então, e como se concebe neste artigo, o discurso crítico-científico é construído pelo narrador, e tem nas ações do personagem sua concretização. Ele coleta o material, molda-o de acordo com seus instrumentos ideológicos e organiza os fatos que consegue descobrir de uma maneira ou de outra. Trata-se, então, de uma ficção. Historiografia é, logo, ficção. (Freitas, 1999).

Na materialidade disposta neste artigo, o romance, aplica-se, como um subgênero do romance, a metaficção historiográfica como discurso literário e historiográfico, uma vez que aparece em obras que se apropriam de episódios/acontecimentos e personagens históricos, constituindo-os como matéria de ficção.

Em sua obra *A poética da pós-modernidade: história, teoria, ficção* (1991), a pesquisadora canadense Linda Hutcheon (1947-) propõe o termo *Metaficção Historiográfica* para designar a ficção pós-moderna, a qual conjuga a presença da história (apropriação ou releitura do discurso historiográfico), da ficção e da teoria, a partir, principalmente, das produções realizadas a partir nos anos 1970, e além, no pós-modernismo (não inclui o contemporâneo, o que é possível), portanto, constituído como um fenômeno que visa a contestar (não destruir), por meio do uso da ironia, os princípios da ideologia dominante do mundo ocidental, com os seus capitalismo e liberalismo.

Uma afirmativa interessante, e alentadora, é que no pensamento pós-moderno, o que era considerado "centro", começa a enfraquecer e dar lugar ao que agora se considera as "margens", no sentido de que a complexidade das contradições que existem dentro das convenções começam a ser visibilizadas, ou seja, a homogeneidade cultural começa a revelar seus rasgos e a heterogeneidade,

que antes era composta de sujeitos individuais fixos, passa a ser concebida como "um fluxo de identidades contextualizadas: por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc" (Hutcheon, 1991, p.86), quer dizer que a afirmação da identidade se dá por meio da diferença e da especificidade. A isso, Hutcheon chama de *ex-cêntrico* (ou *off-centro*), que significa um lugar às margens, identificado como o centro desejado, mas que, paradoxalmente, é comumente negado. A contradição se evidencia se o centro é considerado como uma "elaboração, uma ficção e não como realidade fixa e imutável, o velho 'ou/ou' começa a desmoronar [...] e o novo 'e-também' da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades." (Hutcheon, 1991, p.90).

A metaficção historiográfica está presente no romance selecionado de Ivone Benedetti.

4. A metaficção historiográfica em *Cabo de guerra*

Ivone Castilho Benedetti é paulistana e nasceu em 15 de fevereiro de 1947.

Em 1966, participou de Curso de Letras neolatinas, francês e italiano, realizado na Universidade de São Paulo (USP); em 1988, cursou Especialização em Tradução; pós-graduou-se em mestrado e doutorado nela, na área de Literatura. No doutorado (2004), defendeu tese sobre Poesia Medieval - Charles d'Orléans.

Ivone é romancista (*Immaculada* – 2009, pela Martins Fontes); contista (*Tenho um Cavalo Alfaraz*, pela Martins Fontes); tradutora (*Eugénie Grandet*; *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac; *Decameron*, de Giovanni Boccaccio; *Número Zero*, de Umberto Eco; *O Pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, *Tratado do Amor Cortês*, de André le Chapelain; *Vida*

dos artistas, de Vasar; e outros, com mais de 70 livros traduzidos). Também dicionarista, crítica literária e professora.

Enquanto graduanda, envolve-se no movimento estudantil em 1968. Em Entrevista, Ivone informa que em 1968 foi presa no Congresso da UNE, mas que a soltaram depois de 5 dias. Em 1969 não aguentou o clima de repressão (seu apartamento no CRUSP havia sido invadido) e abandonou a faculdade. Foi um ponto de guinada importante para muita gente. Muitos colegas seus, a partir daí, passaram a viver na clandestinidade e, alguns, a atuar na luta armada. Desse modo "aquela convivência se desfez, eu me afastei (não acreditava no sucesso de uma luta armada), acabei me casando e só voltando à faculdade em 1973, para terminar os estudos em 1975." (Benedetti *apud* Guerini; Simoni, 2022, p. 16).

Cabo de guerra é de 2016 e foi publicado pela Boitempo.

Este romance apresenta "a repressão" transmitida a partir das "memórias de repressão" de um narrador que vive e testemunha fatos importantes desta época sombria da história recente do Brasil, a "DC-E-M".

Gérard Genette (1930-2018), na obra *Discurso da narrativa* ([1979], 1995) divide os narradores em:

Se definir, em qualquer narrativa, o estudo do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra - ou intradieгético) e pela sua relação à história (hetero - ou homodieгético), pode se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) extradieгético - heterodieгético, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) extradieгético - homodieгético, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) intradieгético - heterodieгético, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; intradieгético - homodieгético, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história. (Genette, 1995, p. 247- grifos nossos).

Nessa classificação 2, onde com o homodieгético, também está o "autodieгético" que, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, é "a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história" (Reis; Lopes, 1988, p. 251).

O narrador inominado de *Cabo de guerra* narra ações que giram em seu entorno. Como protagonista, sabe - e narra, descreve, reflete - suas experiências, com seu ponto de vista, no seu mundo (diegese), ou seja, é o sujeito do enunciado na narrativa de tudo que lhe acontecer.

O trauma coletivo se manifesta através da rememoração dos traumas individuais do narrador, e a memória é a ponte entre esses traumas. Como um narrador-testemunha (Gagnebin, 2006), performa a história do Brasil por intermédio da reflexão do passado para repercutir o seu presente do narrador e dos propósitos deste tipo de literatura ao corresponder o desejo de que tudo o que se relata no romance, no/do/pelo narrador, não se repita na democracia frágil do Brasil.

Neste capítulo, sobre *Cabo de guerra*, as cenas de violência não são representadas frontalmente e sim sugeridas por artefatos (objetos, ruídos, lacunas), em que no "não-dizer" torna-se uma estratégia estética, a fim de que a presença do horror não esteja em sua representação explícita, mas no silêncio e indizibilidade, causando no leitor uma ansiedade antecipatória. Logo, nos enunciados que seguem, as falas dos personagens presentes nas citações envolvem a composição conceitual da metaficção historiográfica já desenvolvida nos outros romances. Suscita-se, então, por parte do leitor, a descoberta no texto do romance o que está manifesto e o que está latente.

Em 3 partes/capítulos, ou em 3 dias, conforme a estrutura do livro: 1 dia, 2 dias, 3 dias, o narrador revive, depois de transcorridas 4 décadas, as suas memórias, de toda uma vida. As partes são alternadas entre o presente e a lembrança, iniciando com um sonho-recordação. Ansioso para contar, está transtornado em tão pouco tempo em tudo o que lhe vem à memória, e mostra irritação neste processo até quando a irmã adentra o quarto em que ele se encontra instalado. A presença da irmã o atrapalha, segundo sua ótica, na organização das suas lembranças do período, com "retalhos." (Benedetti, 2016, p.265), de 1969 a 1984, narrados em 3 dias de 2009.

A narrativa é não-linear. O presente da narração, 1º dia, começa na manhã de 2009, passados 40 anos do início dos fatos a que se propõe contar:

Nesta manhã de 2009 caio na real: essa história já tem quarenta anos. É passado. Ou deveria ser. Porque o passado não vivido não passa, fica atormentando, querendo ser chamado de presente, ocupando armários, cadeiras, sempre aí, sempre aqui. Então, tentando apagar essa presença deslocada, a gente revive tudo lembrando, mas quem revive não é a gente, e sim o passado, de modo que *a gente passa o tempo realimentando o tempo, e isso não acaba nunca*. (Benedetti, 2016, p. 31 – grifos nossos).

E relata, nesse tempo de memória (grifos nossos), eventos tanto do presente quanto do passado, a infância em Nazaré, Bahia, sua chegada em São Paulo e seu cotidiano acamado com a assistência da irmã, e ofertando ao leitor acesso às suas hesitações, medos, alucinações e julgamentos.

Após, o início da rememoração por parte do narrador não-nomeado, ele viaja no tempo até o ano de 1969 - "naquele 10 de janeiro de 1969, a santa na cozinha era o indesejado retorno do exorcizado." (Benedetti, 2016, p. 18). O narrador rememora toda sua trajetória de vida imediatamente após ter a garganta atravessada

pelo projétil: "acordo outra vez desse sonho. Como se estivesse nascido dele, morrendo, ele vem se repetindo, sempre o mesmo neste resto de vida que me foi concedido sei lá por quê." (Benedetti, 2016, p. 13).

Ele é também o personagem central e é, na gíria da época, um "cachorro", "figura ambígua que carrega em si a pecha de delator [à brasileira⁶], mas também de testemunha e, por que não, de vítima das circunstâncias, em uma conciliação em alta-tensão que expõe os antagonismos de nossa democracia." (Welter, 2017, p.339-340).

"Cachorro" é uma pessoa que militou na resistência ao "Regime de Exceção" ao mesmo tempo que colaborou com os ditadores e seus aparelhos de repressão ao delatar companheiros, entregar planos e estratégias que seriam usadas pelos considerados subversivos e, ainda, "informando e guiando os representantes do Regime aos locais, aparelhos - por exemplo - onde estavam os militantes." (Azevedo, 2025b, p. 138). Na gíria da época, então, 'cachorro'⁷ era um informante voluntário que seguia as regras do SNI.

Recrutado, oficialmente ou não, para receber vantagens ou porque estava sendo pressionado por algum motivo: "Era um domingo de manhã. Num ponto de ônibus recebi um endereço. Devia ir pegar uma encomenda e entregá-la num local que só eu saberia qual

6 Para Juliane Vargas Welter, a marca deste tipo de delator é uma ambiguidade conciliatória em que é "pela marca negativa que paira sobre o delator, mas que, ao mesmo tempo, lhe dá pecha de vítima, marcado por uma dialética na qual ele não é nem traidor nem vítima (ou se configura como ambos, algo próprio da sua forma contraditória)." (Welter, 2017, p. 343).

7 Expressão cunhada pelo delegado Sérgio Fernando Paranhos Fleury (1933-1979), do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo. Estes informantes eram "[...] 'contratados' com remuneração mensal de 300 dólares." (Relatório da Comissão Estadual do Paraná, 2014, p. 36 *apud* Camargo; Rodrigues; Farias, 2020, p. 130).

era." (Benedetti, 2016, p.94); "[...] assessor para aqueles assuntos específicos." (Benedetti, 2016, p.113). Este "cachorro" é para o sistema, um marginal, e pode ser descartado a qualquer momento, até porque representa uma "peça avulsa da engrenagem que aniquila a vida dos dissidentes." (Figueiredo, 2017, p. 111).

Em *Cabo de guerra*, o narrador-protagonista (e testemunha dos fatos que participa, agora sendo reconstruídos via perspectiva de um presente em que está acamado) serve aos representantes do Regime: "Naquele dia almoçamos com Tomás. No restaurante, fui convidado a ir com ele ao prédio da rua Tutoia, ele queria me apresentar ao delegado Fleury⁸." (Benedetti, 2016, p. 236). Personagem ímpar, ele é "uma exceção dentre toda a produção literária sobre a ditadura." (Figueiredo, 2017, p. 110).

Este narrador/"cachorro", inominado no romance, transita nos dois lados, "que tinha um nome de guerra em cada um dos lados da guerra e atendia bem pelos dois. A diferença era que um dos lados conhecia meu RG, como se diz em São Paulo, e o outro não, o que me dava vantagem sobre este último." (Benedetti, 2016, p. 159).

Ele se movimenta de acordo com interesses momentâneos e, na narração - com sua memória, que é "compacto amontoado de ficções que se ergue diante de mim todos os dias, com o nome de memória" (Benedetti, 2016, p. 19) - no sistema de repressão preconizado nos "Anos de Chumbo" da "DC-E-M" no Brasil: "Entreí nela sem fazer nada e nada fiz para sair" (Benedetti, 2016, p. 159), e compreende que

8 Fleury chefiava o conhecido "Esquadrão da Morte" e prometia "[...] matar dez bandidos a cada policial morto [...]" (Gaspari, 2014, p. 319); "O delegado do Dops, Sérgio Paranhos Fleury, se orgulhava da eficiência de seu 'canil', onde pontificava a figura de José Anselmo dos Santos, o lendário Cabo Anselmo. O comandante do DOI paulista, coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, teve pelo menos uma dezena de 'cachorros'."

"naquele período turbulento [...] poderia ter sido atraído por qualquer turma, de esquerda ou não." (Benedetti, 2017, p.163). Trata-se, pois, para o narrador, seus parceiros e colegas de trabalho, de alguém inconfiável, de um lado; de outro que, ao longo da narrativa, um "perturbado", constituindo-se em uma pessoa abalada por visões, o que, por estar em posição normalmente antagônica na narração vinda dele mesmo, e pelo fato de estar em constante instabilidade, vertigem, é que a narração, do ponto de vista literário, ganha interesse.

Esta situação pode ser parazerosa para o leitor que acompanha versões a partir dele, uma vez que em tempos de Ditadura, esse recurso ganha força como uma configuração de uma linguagem contrária ao autoritarismo do Regime. Leitor e narrador, então, acompanham a narrativa em desconfiança. Aquele, na leitura, percebe a instabilidade deste: "o infalível mesmo na minha vida são as coisas que vejo e não existem." (Benedetti, 2016, p.110), como se mostra (e se indica) na narração.

É 2009, ano da narração. Tem uma santa irmã. Depois que a mãe morreu, o pai e o avô já tinham falecido, foi a São Paulo, Mariquinha ficou em Nazaré. Depois que a sorte mudou, ela foi para São Paulo, morar com ele. E confessa: "não ajo e ninguém mais me pergunta de que lado estou, porque não estou do lado de ninguém, não existo." (Benedetti, 2016, p. 160).

O narrador, no início da narrativa de rememoração, está tendo um sonho-recordação: com Cibeles, Tomás, padre Bento, Samira, Carlos, Jandira, Maria do Carmo, Alfredo, Rodolfo e está em Santos, batendo palmas em frente a um portão. Acorda. Na verdade, está em um quarto sem poder se locomover, com a irmã, Maria de Nazaré - a Mariquinha - de quem tem ojeriza, no embate com sua memória: "Evito sair da realidade dos sonhos que moram comigo neste aposento desde que fui condenado a viver

nele." (Benedetti, 2016, p. 15), em uma casa no Bixiga.

Passou a infância em Nazaré das Farinhas, interior da Bahia, onde havia "trem sem fôlego e a fábrica onde eu procurara que não a via." (Benedetti, 2016, p. 38). Na adolescência, tinha, graças a dois ou três médicos, passado o fim das visões, com 17 anos teve alta do manicômio, aonde foi depois do trauma de ver o pai morto. Com 21 anos, foi morar na Vila Mariana, era 1966. Logo se dá conta de que não conseguiria, apenas com o dinheiro enviado pela mãe, sobreviver na maior cidade brasileira. Estudante secundário, sem experiência em trabalho, consegue emprego como garçom e um quarto de pensão. Logo é demitido, por ser o porta-voz dos funcionários para aumento salarial.

Em Santos viu um atropelamento, e a placa: 14 13 12. Um moço morto. Estava em Santos (delírio), contrariando Jandira, que desejava que ele ficasse em São Paulo, quer entregar um presente à Carmen, irmã de Rodolfo, que lhe passava panfletos e falava de "luta armada, guerrilha, propriedade comum dos bens, destruição do capitalismo, etc." (Benedetti, 2016, p. 29).

Era inverno de 1968, ano do AI-5, participava de passeatas na Rua Maria Antônia, conhecida pelos encontros estudantis e por sede da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, até 1968. Andava de olho em Maria do Carmo ("que fizera ler Debray e falava de Che como o devoto fala de Jesus." (Benedetti, 2016, p. 165). Ia com Rodolfo a reuniões da Polop. Lia "Erich Fromm, Sartre, Caio Prado Júnior, Celso Furtado, Freud, Revista Civilização Brasileira, Politzer..." (Benedetti, 2016, p. 40); "Rodolfo enxergava estas coisas com a mesma nitidez com que Mariquinha enxerga por trás das parábolas, como eu enxergo o que não existe. São vários modos de sonhar." (Benedetti, 2016, p.87).

Em Santos, na Orla do Gonzaga, vai à

casa de Rodolfo, sua irmã Carmen abre a porta. Saberá depois que de um "futuro recruta eu tinha passado a estorvo." (Benedetti, 2016, p. 35). Era 10 de janeiro de 1969. Recebera o convite 1 mês antes, 10 de dezembro de 1968, 3 dias a ser baixado (13) o AI-5. Sozinho numa cidade como São Paulo, ele buscava companhia.

No litoral paulista, o professor Cruz e Sofia. Ela falando sobre o vivido, ele sobre o lido. E Parreira, de profissão marreteiro. Há o acidente, "o pai do atropelado é empresário graúdo, conseguiu abafar o caso, conchavou até a censura. Não queria ninguém sabendo que o filho morreu bêbado, na frente da casa de uma puta [...]. Um chevrolet 58 [...]." (Benedetti, 2016, p. 44).

Parreira e o narrador vão ao Morumbi, falar com o pai do atropelado. No lugar dele, aparece Samira. No outro dia se encontram no bairro Moema. Ela quer saber quem matou seu filho. É casada com o ricoço, o coronel Venturoso. O narrador aceita trabalhar na indústria química e no haras em Itu, do coronel, sob ordens da Barrica, que lhe mostra uma notícia de jornal: uma foto de um Impala 58 e legenda: "o dono do veículo foi encontrado naquela madrugada em Cubatão, morto por espancamento." (Benedetti, 2016, p.64). O assassinado era Simão Mattar e o mandante do assassinato era o coronel, seu patrão. O narrador agora tinha mais segredos. E pensou: "Que torturas teria sofrido?" (Benedetti, 2016, p.67). Narrador e Samira tornam-se amantes, mas isso o faz ainda mais desejar Jandira, uma mulher honesta. Mas era difícil "transitar entre duas esferas." (Benedetti, 2016, p.137).

Samira lhe segreda que é casada com Paolo, que tem negócios com o coronel: "É uma espécie de clube, formado por empresários; tem relação com política. [...] Combate à subversão, essas coisas, o Paolo e outros entram com o dinheiro, o coronel tem contatos..." (Benedetti, 2016, p.107).

O narrador vai junto com eles até que "Fui levado ao Dops. Finalmente, eu caía." (Benedetti, 2016, p.142). Foi para o pau de arara e levou choque. Passaria a ser "controlado" por Getúlio e Tomás. O narrador trabalhou: "O Alfredo foi preso dias depois, numa emboscada bem montada. Ninguém desconfiou de meus serviços." (Benedetti, 2016, p.154). Precisaria ficar desempregado para o serviço de infiltrado, foi demitido. Era janeiro de 1970.

Presenciava ações contra subversivos: "Às vezes o torturador só se sente saciado quando tem as vísceras nas mãos." (Benedetti, 2016, p.158). Agora, era um delator-testemunha, traía e acompanhava as consequências de suas ações, com a certeza de "todo crime tem testemunha, pois, quando as testemunhas não existem, a consciência as arranja." (Benedetti, 2016, p.190).

A narrativa construída pelo personagem-narrador para justificar o ingresso nas organizações de esquerda envolve mais relações pessoais do que propriamente políticas. Como a narrativa é em primeira pessoa e a versão que se tem é do protagonista, com a sua versão sobre os acontecidos, é o leitor que faz o papel de juiz, que vai julgar e condenar, ou não. Para o leitor, o narrador confessa e se defende. Não há, portanto, um acusador, fazendo com que seja possibilitada uma leitura de compaixão para com as ações do protagonista, que "caiu" naquele mundo sem intenção.

Em seu desterro (tinha que desaparecer por um tempo) em Angra dos Reis, conheceu Cibeles, ficaram juntos por uns 3 anos. Na pousada, apareceu morto o turista My Way, suicidou-se, era uma figura do 3º escalão do Governo Jango. O narrador, para defender Cibeles, soqueia o coronel. Ambos são expulsos. Ela some. O narrador, absorto ainda pelo sumiço da namorada, volta, com sentimento de culpa⁹,

para São Paulo, para retornar às suas ações de delação e encontra Tomás, que "acaba de chegar do Araguaia. Conta com franqueza o que aconteceu por lá, fala das execuções sumárias de prisioneiros como se falasse de animais imolados no altar da pátria [e diz ao narrador] todos os inimigos foram calados, os que eram capazes de te liquidar já foram liquidados." (Benedetti, 2016, p.228-29). E que o narrador podia andar e trabalhar sem escrúpulos.

Para Tomás somente interessava a destruição do inimigo, "estamos numa guerra. Estamos numa das pontas de um cabo de guerra e não podemos permitir a presença de traidores, porque, se um fraqueja, todos são derrubados juntos." (Benedetti, 2016, p.231). O "cachorro" estava deste lado. Do outro, o seu parceiro Parreira morreu.

O narrador levou uma intimação para um músico comparecer à Rua Tutóia, no DOI-Codi, "queriam saber porque ele estava ensinando violino a filhos de operários." (Benedetti, 2016, p. 235). Tomás queria apresentar o narrador ao delegado Fleury, "- Esse sujeito [...] é um vampiro. Dizem que o prazer dele é beber sangue." (Benedetti, 2016, p.237). Ia à Tutóia entregar relatórios. Ali eram realizadas sessões de tortura, mas, "o general já disse que a tortura precisa parar, mas é claro que ninguém aqui vai sair de campo sem deixar o terreno limpo." (Benedetti, 2016, p.239). O narrador assiste a uma sessão, de um rapaz preso nu na cadeira do dragão. São mortos Herzog e Manoel Fiel Filho.

de 1990, em que um jornalista desempregado vai entrevistar a banda *Vaginas Tentatas* e se depara com a filha da famosa cantora desaparecida Dulce Veiga. No passado, este jornalista-narrador não nomeado rememora uma possível delação, não diretamente, mas na passividade da convivência no tempo do "Regime de Exceção", com consequências que escapam de sua alçada e que lhe deixam culpas. No romance, narrado em 7 dias da semana, buscam-se respostas para a pergunta: "Onde estará Dulce Veiga?". Em relação ao desaparecimento de Cibeles, o narrador-testemunha, na narrativa, pergunta: "Onde estará Cibeles?" (Benedetti, 2016, p. 211). Cabo de guerra é narrado em 3 dias.

9 Interessante nesta passagem é a conexão com o romance de Caio Fernando Abreu, "Onde estará Dulce Veiga?",

Aqui há alusões a um espaço geográfico de tortura, a "Casa da Vovó", no DOI-Codi do II Exército em São Paulo e atores que lá trabalharam com sequestrados. Através deste romance fica evidente que a literatura "é a voz que dá conta de um lado de dentro - ou do que poderia ser um lado de dentro. Que conta – e deixa que se conheça – o que alguém viveu ou podia ter vivido, e como o viveu podia ter vivido." (Silveira apud Figueiredo, 2024, p. 145).

O narrador se afasta, vai trabalhar como garçom. E vai servir na casa do coronel, em festa oferecida por ele às duas filhas, para a fúria de Samira. Era um dia qualquer de 1976. Depois desta festa, o corpo de Samira apareceu afogado. Ele é acusado desta morte, mas é salvo por Tomás. Era armação do coronel, ela está viva.

O inominado passou um tempo em Salvador, com o padre Bento, e diz que ele lhe levou "à uma tradução de Hamlet e [leu] a descrição da morte de Ofélia, [reviveu] minha visão da falsa morte de Samira e [entrou] em crise." (Benedetti, 2016, p.270). Como uma das características da metaficção historiográfica, a paródia (intertextualidade) como sistema semântico socialmente definido, relacionado com o histórico e com o político, como reavaliação no interior dos romances de maneira crítica e irônica do passado no presente da narrativa, e da história, para o leitor, ganha força na relação com outros livros, para a (re)laboração da argumentação de quem está dizendo, de maneira indireta, com o "não-dizer".

Tomás o visitou em 1979. Voltou para São Paulo e morou na Vila Sônia até 1980. Padre Bento morreu atropelado em 1983. Já havia boatos de que o "cachorro" tinha ficado biruta. Continuava com Tomás deixando bombas aqui e acolá. O narrador e Mariquinha mudaram-se para o Bixiga.

Em dezembro de 1984, ano das "Diretas

Já", Rodolfo apareceu. Também Cibebe, com marido e filha. Também Tomás. Estava espionando discursos do "Muda Brasil". Alguns que estavam na clandestinidade aparecem, inclusive um que escapou na ação em Santos, "morreu a irmã dele, morreu a tia, morreu o tio, morreu todo mundo. Nós matamos essa gente toda na tortura." (Benedetti, 2016, p.296).

Rodolfo agarra o narrador, aperta-lhe o pescoço e a garganta. A admissão da culpa do narrador somente é manifesta ao final da narrativa, quando Rodolfo, o antigo companheiro, buscando um ajuste de contas o tem sob a mira de um revólver e indaga se ele sabe o que ocorrera com Carmen, sua irmã. Ao que ele responde: "sim eu sei. Sei do estupro, sei do mamilo arrancado, sei do cassetete na vagina, sei da tortura na frente da tia, sei de tudo. Então balbucio: – Perdão." (Benedetti, 2016, p. 299). Tomás, seu antigo "dono" aparece para salvar sua propriedade, seu "cachorro": atira em Rodolfo. O narrador empurra Tomás, livrando Rodolfo de um segundo tiro: "o entrevero é curto, eu continuo empurrando. Então, outro tiro é disparado. Na trajetória da bala, a minha garganta." (Benedetti, 2016, p. 300).

Esta ação talvez tenha sido uma tentativa de reabilitação, porque antes traíra os companheiros de esquerda que compunham a organização de resistência, agora, com este ato, comete a segunda traição, desta vez da outra ala do cabo de guerra.

Restam-lhe imagens de Cibebe, seu pai, Tomás, Padre Bento, Carlos, Jandira, Maria do Carmo – sua paixão, morta por sua delação -, Alfredo, Samira, "o atropelado, estrelas, estrelas, eu descendo na rodoviária de Santos e batendo palmas." (Benedetti, 2016, p. 301) e "de minhas mãos sai um som chocho, engessado no ar parado de verão [...] Bato e espero. Nada. Entro pelo corredor lateral [...]" (Benedetti, 2016, p. 15). Tudo o que o leitor sabe é da memória do narrador, contado o seu jeito, o

de um delator¹⁰, agente duplo, um "cachorro", um homem transtornado pela violência que fez parte de sua vida.

As situações de violência a que o narrador presencia e as que ocorrem, sob sua responsabilidade, no decorrer da narrativa, contribuem para a sua degeneração da sanidade mental e o levam a ter sonhos e alucinações constantes: "[...] mas quando abro a porta, levo um susto imenso: em cima da cama, um corpo esfolado, rubro, sangrante. [...] Demoro uns bons segundos antes de pensar na hipótese de alucinação. Abro de novo a porta: sobre a cama, Samira descansa, pele rosada, respiração tranquila, até que enfim sem arfar." (Benedetti, 2016, p. 74).

Estas alucinações constantes o acompanham desde a infância, tornam-se mais significativas com as traições e delações que protagoniza, o que ocasionando o recrudesimento do trauma causado pelas violências sofridas bem como por aquelas provocadas por sua ação como delator. Está transtornado: "Quero chamar Mariquinha, não consigo, a mulher que me olha, eu sei, é minha voz." (Benedetti, 2016, p.104).

O narrador foi testemunha de praticamente todos os crimes cometidos a partir das delações realizadas por ele. Testemunhar a morte ou o sofrimento de uma pessoa pode causar traumas irreversíveis. O fato de imaginar que as mortes e as torturas aconteceram porque ele foi o informante/delator causa-lhe culpa que não desaparece: "Imaginava muitas vezes o que os meus companheiros de futura e eventual luta armada achariam daquilo." (Benedetti, 2016, p.118).

Seus sentimentos pela irmã Mariquinha

10 Esta figura de "delator" aparece também nos romances: Onde andarás Dulce Veiga? (1990), de Caio Fernando Abreu (1948-1996); Benjamim (1995), de Chico Buarque de Holanda; Não falei (2004), de Beatriz Bracher (1961).

também são de não se dedicar ao amor da irmã para ele, e se sente acuado: "Tenho tentado odiar Mariquinha. A razão? O amor incondicional que ela dedica a tudo e a todos. Isso me esmaga." (Benedetti, 2016, p.179).

No enredo, várias são as passagens em que este narrador aparece como testemunha única dos fatos. A primeira situação é o atropelamento do filho de Samira, na noite em que fora à casa da irmã de Rodolfo para um jantar, na cidade de Santos: "um bicho motorizado desemboca de alguma esquina invisível para mim, carimbando meus tímpanos com um canto de pneus e um trovão crescente e breve que se transmuda em freada, acompanhada de um baque, um gemido e outro baque." (Benedetti, 2016, p. 21). A partir desse episódio, ele se envolve em lances conflituosos, gerando cada vez mais situações traumáticas. Em armadilha planejada para Carlos, o narrador pergunta-lhe sobre Luísa, e ouve: "Morta. Todo mundo morto – e cobre a cara com as mãos. (Chora?)." (Benedetti, 2016, p. 168). Também Mário morreu.

Para ele, os traumas decorrentes da vida de "cachorro" consolidaram um estado psicológico de profundas feridas e a propensão constante ao irreal. Servir ao Regime Militar e aos que a combatiam, a esquerda, pode ter sido uma pressão psicológica impossível de não abrir feridas que, ao em vez de cicatrizar, aprofundavam-se rapidamente, com um trauma, uma vez que "algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro

do sobrevivente" (Seligmann-Silva, 2003, p. 78).

O narrador, ao cometer os crimes, continuava sob a regência das memórias traumáticas, constituindo-se e sendo atacado por elas, haja vista ser o trauma "caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa" (Seligmann-Silva, 2003, p. 69), como,

por exemplo, a morte trágica do pai em sua infância: "O grito! Saio correndo e vejo: meu pai, dobrado na cintura sobre um eixo do trapiche, tem a cabeça e os braços pendentes de um lado da geringonça, e as pernas, do outro. Já está morto quando chego e talvez tenha caído morto lá de cima" (Benedetti, 2016, p. 288). E a violência que sofre, como na rodoviária, a mando de seu condutor, Getúlio: "Apanho do grandão. Apanho muito. Getúlio assiste impassível. Perco os sentidos." (Benedetti, 2016, p.183). Nas suas memórias, tudo parece "uma obra de ficção, como se cuidadosamente depositado pelas mãos de algum demônio caprichoso." (Benedetti, 2016, p. 288).

A voz que conta, no quarto no Bixiga em que é cuidado pela irmã, externa o que está depositado em sua memória: inquieto, fragmentado, com suas culpas e sabedor de que precisa de perdões pelo que fez, oferta suas memórias em seu testemunho, porque "a rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente." (Gagnebin, 2006, p. 55), principalmente, visando à sua transformação.

6. Na ficção e na história, rememorar é preciso: Considerações que não podem ser Finais

Em *Cabo de guerra*, com o narrador-personagem-protagonista, "autodiegético", emerge a voz de um perpetrador de violências físicas e psicológicas, trazendo à tona um ser desprezível e mesquinho, voz de um "cachorro", um delator-testemunha que se desnuda em todos os seus ímpetos de maldade, relato raro na literatura brasileira contemporânea.

Através do discurso "metaficcional historiográfico" este artigo oferta interpretação e

apropriação da história através do passado, com o propósito de construir um futuro sob a égide da memória social, para trazer à luz, a violência vivenciada, a fim de, a partir da rememoração, coadunar-se com a compreensão do "Período de Exceção" que subjugou o país;

O romance selecionado trata do recorte histórico "Anos de Chumbo" ao denunciar os crimes de lesa-humanidade cometidos por agentes da repressão na ficção como marcas que atravessam a produção ficcional contemporânea.

Com o personagem narrador inominado, com - também - suas personagens ex-cêntricas, Ivone Benedetti apresenta múltiplos enfoques ofertados ao mesmo fato através de pontos de vista diversos nas narrativas, que se afastam da centralização do discurso, para não incorrer na versão hegemônica que os invisibilizou; no romance há questionamentos das verdades aceitas do passado, ao suscitar reflexões sobre questões tidas como certas na/pela história, ofertando, assim, novas interpretações sobre os eventos metahistoriografados, com subversão da História em narrativas experienciadas por personagens que estão às margens e que são colocados no centro desejado com histórias reelaboradas do passado para o presente do leitor.

Este estudo convida quem se interessa em compreender, na metaficção historiográfica o romance na (re)constituição de ações de violência em sala de tortura, para a história, memória e reflexões do passado, no presente, para que não se repita no futuro. Intenciona com ele suscitar no leitor o desejo de que se estas reflexões constituam-se em materialidade para pesquisas futuras neste tema e/ou em outros correlacionados.

Enfim, faz-se importante investigar a presença histórica e ficcional da tortura, em seu contexto histórico e cultural, lugar de memória, na ficção, com discurso e genealogia e lugar

de pertencimento, haja vista permear-se em nosso país a necessidade de lembrar, constatar, investigar, mostrar, para que o estado de exceção com suas torturas física, psicológica e ideológica não sejam esquecidas no sentido de contribuir no desejo de que não mais aconteçam.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Edson Bini. Coleção Especial. São Paulo: Edipro, 2011.
- AZEVEDO, G. de. Só as feridas lavadas cicatrizam: vozes femininas em salas de tortura. Itapiranga, SC: Schreiben, 2025a. Disponível em: <https://www.editoraschreiben.com/livros/s%C3%B3-as-feridas-lavadas-cicatrizam%3A-vozes-femininas-em-salas-de-tortura>. Acesso em: 24 fev.2026.
- AZEVEDO, G. de. Escritoras da ditadura. Itapiranga, SC: Schreiben, 2025b. Disponível em: <https://www.editoraschreiben.com/livros/escritoras-da-ditadura>. Acesso em: 24 fev.2026.
- BENEDETTI, I. Cabo de guerra. São Paulo: Boitempo, 2016.
- BRASIL- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE – Relatório/Comissão Nacional da Verdade. v.1. Brasília: CNV: 2014, 976 p. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em: 20 fev. 2026.
- CAMARGO, F. P.; RODRIGUES, C. A. R.; FARIAS, R. R. Um grão de valentia: violência e trauma em Cabo de guerra, de Ivone Benedetti. Assis, Revista Miscelânea, v.28, p.127-45, jul.-dez, 2020.
- ECO, U. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIGUEIREDO, E. Mulheres contra a ditadura: escrever é (também) uma forma de resistência. Porto Alegre: Zouk, 2024.
- FICO, C. O regime militar no Brasil (1964-1985). 2.ed. São Paulo: Saraiva, 2004.
- FREITAS, D. O homem que inventou a ditadura no Brasil. Porto Alegre: Editora Sulina, 1999.
- FORSTER, E. M. Aspectos do romance. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- GAGNEBIN, J. M. Lembrar escrever esquecer. São Paulo, Editora 34, 2006.
- GASS, W. H. A ficção e as imagens da vida. Tradução de Edilson Alkmim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1974.
- GASPARI, E. A ditadura encurralada. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GENETTE, G. O discurso da narrativa. Belo Horizonte: Veja, 1995.
- GUERINI, A.; SIMONI, K. (org.). Ivone Benedetti - entrevista. Curitiba, PR: Medusa, 2022.
- HUTCHEON, L. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LUBBOCK, P. A técnica da ficção. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. Dicionário de teoria narrativa. São Paulo: Ática, 1988.
- RICOEUR, P. Tempo e Narrativa. Tradução de Maria da Penha Villela-Petit. Campinas -SP: Papirus, 1997. Tomo III.
- RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, [2000] 2007.
- SANTOS, P. B. Teorias do romance: relações entre ficção e história. Santa Maria: Ed. da

UFSM, 1996.

SELIGMANN-SILVA, M. História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

WELTER, J. V. Delatores à brasileira: entre a cumplicidade e o acaso. Cadernos do IL, Porto Alegre, n. 55, p. 333-346, dezembro de 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/67853/46184>. Acesso em: 24 fev.2026.

Submissão: maio de 2026

Aceite: agosto de 2026

MODOS DE LER, MODOS DE NARRAR: A INSTABILIDADE E A PRECARIEDADE DA MEMÓRIA¹

Nilcéia Valdati²

Resumo: Este trabalho discute como a leitura de algumas produções artístico-literárias que narram as memórias herdadas das ditaduras militares latino-americanas possibilitam articular maneiras de a crítica repensar a construção de algumas categorias de leitura, portanto também de alguns modos de ler. Centrados muito mais nos sintomas da ausência, tanto da trama que falha a todo instante quanto da memória que é cheia de lapsos, os modos de ler operam justamente neste lugar instável e precário. Interessa-nos observar nessas narrativas a aposta na memória, a preocupação com o que fazer com o futuro da memória, como fazer com que ela sobreviva, preocupação de Roberto Vecchi (2021), como operar uma reparação, defesa de Paloma Vidal (2014), como fazer com que a herança produza sentidos, argumentos de Marianne Hirsch (2018) e Eurídice Figueiredo (2022; 2024).

Palavras-chave: Memória herdada; ditadura cívico-militar latino-americana; narrativas contemporâneas.

WAYS OF READING, WAYS OF NARRATING: THE INSTABILITY AND PRECARIOUSNESS OF MEMORY

Abstract: This paper discusses how reading certain artistic-literary productions that narrate the inherited memories of Latin American military dictatorships makes it possible to articulate ways for literary criticism to rethink the construction of certain reading categories, and consequently also of certain ways of reading. Centered much more on the symptoms of absence both of the plot that fails at every turn and of the memory full of lapses these ways of reading operate precisely within this unstable and precarious space. We are interested in observing in these narratives the investment in memory, the concern with what to do with the future of memory. how to make it survive a concern shared by Roberto Vecchi (2021) how to operate a reparation, as defended by Paloma Vidal (2014), and how to make this inheritance produce meanings, as argued by Marianne Hirsch (2018) and Eurídice Figueiredo (2022; 2024).

1 Esta publicação conta com o apoio financeiro da Fundação Araucária – PR, é resultado da participação no Simpósio “Teorias e Modos de Ler no Pós-Ditaduras”, durante *XIX Congresso Internacional da ABRALIC*, realizado em Manaus, de 23 a 27 de junho de 2025.

2 Doutora em Letras, docente do Departamento de Letras e do PPGL, e-mail: nvaldati@unicentro.br Currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/3535139037449628>

Keywords: Inherited memory; Latin American civil-military dictatorship; contemporary narratives.

Caminhos iniciais

[...] Ao escrever sobre ditadura, nós testemunhamos em nome dos mortos, fantasmas com os quais conversamos, visando a falar para os mais jovens, as crianças ou os nem nascidos. Para que eles conheçam nossa história. Receber e transmitir as vozes que não puderam falar imediatamente, pela dificuldade de se expor, ou as vozes das novas gerações, que se posicionam nessa corrente de mulheres combativas: este é um gesto de hospitalidade. (Figueiredo, 2024, p.28)

O que se discute neste texto tem um certo caminho em andamento³ pela narrativa contemporânea sob viés das memórias da ditadura latino-americana dos anos 1960/1970. De um projeto iniciado em 2022, cujo foco eram os romances *Mar azul*, de Paloma Vidal (2012) e *Inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra (2015), até chegar à inserção de muitas outras narrativas em que a escrita das últimas duas décadas traz histórias de sujeitos que, ficcionalizados, constróem experiências sobre os efeitos do regime militar latino-americano, temos uma lista em construção⁴: *Antes do passado*: o silêncio que vem do Araguaia, de Liniane Haag Brum (2012), *Azul corvo*, de Adriana Lisboa (2014), *A resistência*, de Julián Fuks (2015), *Palavras cruzadas*, de Guiomar de Grammont (2015), *O quarto branco*, de Gabriela Aguerre (2019), *O corpo interminável*, de Cláudia Lage (2019), *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, de Anita Deak (2020), *Sobre o que não falamos*, de Ana Cristina Braga Martes (2023), *No muro da nossa casa*, de Ana Kiffer (2024).

Ao observarmos o que há de contato entre essas narrativas, para além da temática literatura e ditadura, destacamos quatro pontos, que serão pontuados brevemente e de maneira ainda associativa. São escritas baseadas na memória herdada da geração que antecede o/a autor/a e se mostra como possibilidade de sobrevivência de uma memória pessoal em nome uma memória coletiva. Boa parte é escrita por quem foi colocado em exílio, ou se autoexilou-se, por conta da ditadura na América Latina dos anos 1970, condição que também está presente nos personagens. As escritas são marcadas

3 Antes de mais nada o que se apresenta aqui são resultados parciais de um projeto de pesquisa iniciado em 2022, como pós-doutoramento, realizado na UFRGS, sob a supervisão da professora e pesquisadora Rita Lenira Bittencourt, que teve como título “Poéticas da/por ausência: estética, linguagem, política”. Neste projeto centrou-se nos desdobramentos do conceito de *inespecificidade* tomado como leitura de manifestações artístico-literárias contemporâneas no contexto latino-americano e buscou observar como a linguagem precisa se ausentar do próprio, para estabelecer uma relação com disciplinas, saberes, gêneros textuais, suportes. Partindo desta constatação, tomou-se como recorte de análise publicações de escritoras que transitam entre os países latino-americanos e cujas produções são construídas em torno da ausência dos desaparecidos políticos, dos regimes militares de Brasil, Argentina e Chile, que foi o caso de *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal e *Inventário das coisas ausentes* (2014), de Carola Saavedra. Nota-se que, além da linguagem híbrida - diários, cadernos, bilhetes - as narrativas são permeadas por cortes e por vazios. O leitor depara-se com o acúmulo de fragmentos de vida e a impossibilidade de narrar uma trama, o que resta, como propõe Franco Rella (2020), é a tentativa de inventário.

4 Os romances citados estão sendo pesquisados em conjunto com estudantes de Iniciação Científica, algumas das pesquisas já receberam premiações em evento de Iniciação Científica.

por narradores que convivem com a ausência de um outro, desaparecido ou transformado pela experiência violenta da ditadura, assim como a trama é marcada por quebras em sua estrutura, a ausência de elementos anuncia uma falta. São narrativas escritas, na maioria das aqui citadas, por escritoras mulheres, em um processo de autoficção, pós-ficção, que inventa maneiras de narrar um eu em relação a um outro.

O grande número de publicações com esse teor, da década 2010 até o momento, justifica-se principalmente pelo acesso aos documentos e informações do trabalho da Comissão Nacional da Verdade. Enquanto institucionalmente arquivos precários eram vasculhados em busca de uma reparação histórica que pouco ocorreu e ocorre, a literatura traça narrativas que tocam a realidade de muitas histórias individuais, tentando elaborar imagens que permitam a sobrevivência desses sujeitos que foram vítimas de regime de governo autoritário. São vidas vividas e narradas pela herança deixada em fragmentos, em restos, em silêncios, em faltas.

Memória herdada

Eurídice Figueiredo (2022), em “A literatura sobre a Guerrilha do Araguaia: Adriana Lisboa, Liniane Haag Brum, Guiomar de Grammont, Anita Deak”, explora como alguns romances contemporâneos, que têm como centro as memórias de um familiar desaparecido na Guerrilha do Araguaia, constroem suas narrativas por diferentes perspectivas e pelo uso de diferentes formas de coleta de memórias. A autora salienta a importância da consulta em arquivos, entrevistas com sobreviventes, documentos e objetos pessoais como estratégias para construção das narrativas. O que Figueiredo (2022) coloca em evidência é o conceito de memória herdada, cunhado por Marianne Hirsch (2018)⁵, a partir

das experiências vividas por ela na tentativa de narrar as memórias que herdou como filha de sobreviventes do Holocausto. Embora a experiência do Holocausto seja distinta da vivida pelos militantes nas ditaduras latino-americanas, a violência sofrida é o encontro do que é colocado em jogo no narrável.

Outra herdeira do pensamento de Hirsch, Ilana Heineberg (2020), em “Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos”, ao observar narrativas contemporâneas escritas sobre o exílio na ditadura, argumenta que memórias são evocadas por objetos que atuam como mediadores entre o trauma dos pais e a busca dos filhos por suas identidades. Eles carregam significados que ultrapassam suas funções práticas, tornam-se testemunhos materiais que permitem às novas gerações se reconectar com o que não viveram diretamente. Tornam-se âncoras para a construção de narrativas pessoais e coletivas, permitindo uma reinterpretação do passado.

Roberto Vecchi (2021) em “A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo”, dá ênfase à noção de pós-memória. Dirá que ela:

Haverá e, no caso, qual será o “futuro da memória”? Sobretudo quando a memória é

precária ou está em risco? Estas considerações sobre um tema delicado como o futuro da memória – predominantemente críticas e com algumas referências a casos do Brasil contemporâneo – trazem muitos problemas, poucas respostas e quase nenhuma solução. Entre aspas, pelo seu caráter problemático e escorregadio, mencionamos a expressão de “pós-memória”, uma das figuras mais frequentes com que tentamos entender um pouco mais o “futuro da memória”.¹ Digamos logo que um conceito no mínimo complexo ou até problemático como o de “pós-memória” possui, no entanto, uma qualidade imediata: desvenda uma aporia. A pergunta imediata é: o que acontecerá com a memória, em particular aquela traumática, quando não houver mais os portadores de memória, as testemunhas? Ou, como diz o historiador italiano David Bidussa (2009), o que acontecerá depois “da última testemunha”? Surge assim, já linguisticamente (a palavra composta com um prefixo, pós, sempre enigmático) o problema do depois. E com ele o problema da “pós-memória”, desta vez no sentido próprio, ou seja, da transmissão da memória às gerações sucessivas

5 Tais discussões estão no texto HIRSCH, M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press, 2018. Infelizmente não possui tradução para o português.

O conceito de sobrevivência de Vecchi (2021) dialoga com o de George Didi-Hubermann (2011) em *A sobrevivência dos vagalumes*. Tomando como referência um texto de Pier Paolo Pasolini sobre os vaga-lumes, o pensador francês defende a sobrevivência da experiência e da imagem. Os vaga-lumes são tomados assim como indícios de resistência da cultura, do pensamento e do próprio corpo. Didi-Hubermann (2011, p.11-12), em uma das passagens do texto enfatiza: “No Paraíso, a grande luz se expandirá por toda parte em sublimes círculos concêntricos [...]. Aqui, ao contrário, os *luciole* vagam fracamente – como se uma luz pudesse gemer – numa espécie de bolsão sombrio”. A sugestão de Didi-Hubermann (2011) é a de que as memórias podem sobreviver a partir das imagens e das experiências que delas são criadas.

Estariamos diante de uma luta contra o “memorícidio”, conceito cunhado por Mirko Grmek, em 1991, que anuncia “a intenção deliberada de destruir todos os traços de existência cultural e histórica de uma nação em um determinado território” (Grmek, 1991 apud Figueiredo, 2024, p.25). Assim, o que as narrativas dos herdeiros pressupõem é justamente ser a luz contra o esquecimento e a favor do inventariar, ou seja, inventar uma narrativa a partir da precariedade da memória herdada.

Inventário

O recorte dessas narrativas aponta para uma escrita construída por aquele que não viveu a experiência direta com a ditadura, mas que escolhe narrar as consequências da experiência com o outro, o sobrevivente ou o desaparecido.

Em *Mar azul*, Paloma Vidal, filha de exilados da ditadura argentina, constrói uma narradora idosa que passa os dias lembrando da

adolescência, vivida em Buenos Aires junto de sua amiga Vick, desaparecida política, e tentando escrever sua história nos versos do diário deixado pelo pai já morto. Já em *Inventário das coisas ausentes*, Carola Saavedra, filha de exilados da ditadura chilena, cria um narrador escritor com dificuldade de contar uma história, que recebe 17 diários como herança do pai, sobrevivente da ditadura. Em *Azul corvo*, Adriana Lisboa traz uma personagem adolescente que se desloca do Brasil aos EUA em busca do pai, porém é nas histórias contadas pelo padrasto que conhece mais sobre sua história pessoal e do Brasil da ditadura. Em *O quarto branco*, Gabriela Aguerre nos apresenta Glória, que após algumas perdas no Brasil, volta ao Uruguai para cuidar de seu pai e se defronta com as memórias de um período histórico violento e de sua história pessoal. Em *O corpo interminável*, Cláudia Lage, traz o personagem Daniel e a sua procura em compreender o passado da sua mãe, uma ex-guerrilheira. Em *Antes do passado*, Liniane Haag Brum se coloca como narradora para remontar o desaparecimento de seu tio e padrinho Cilon, por meio de pesquisas em documentos e entrevistas com moradores do Araguaia, último destino de seu familiar. Em *Palavras cruzadas*, Guiomar de Grammont (2015) dá vida à Sofia, jornalista que busca informações sobre seu irmão desaparecido, ex-guerrilheiro do Araguaia. Em *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, Anita Deak apresenta o narrador Pedro Naves, que conta a história do Brasil da ditadura do Araguaia pelo campo do onírico, reintegrando o homem à natureza. Em *No muro da nossa casa*, Ana Kiffer mostra a vida de Cléa, ex-prisioneira durante a ditadura brasileira, em um diálogo com a filha e, por último, em *Sobre o que não falamos*, Ana Cristina Braga Martes apresenta uma adolescente, criada pelos avós, diante da ausência dos pais, durante a ditadura militar brasileira. A personagem ao mesmo tempo que busca construir sua identidade procura entender a situação política do país.

O que notamos nessas narrativas é o entrelaçamento de histórias pessoais com a vida pública e política, quase todos os autores têm suas vidas atravessadas pela ditadura militar a partir um familiar que se envolveu politicamente em defesa da democracia e contra um regime de governo autoritário, ou criam personagens que passam por esta situação. Diante do silêncio dos que voltaram ou do desaparecimento de outros, narram histórias a partir do que foi deixado como herança em fragmentos contados, em silêncios, expressões, comportamentos, cartas, diários, fotografias, documentos em arquivos. O que essas narrativas fazem é uma tentativa de fazer com a memória sobreviva, como sugerem Vecchi (2021) e Didi-Hubermann (2011).

Exílio

Se por um lado, o exílio de boa parte dos autores e, principalmente, das personagens se impõe, por outro, há um retorno ao lugar do acontecimento, ao Araguaia, ao Uruguai, à Buenos Aires, à casa, ou seja, voltar ao lugar possibilita tocar no que restou, traz à memória fatos, cria possibilidades de reconstrução e novamente de sua sobrevivência. O exílio anuncia, portanto, um viver entre línguas, culturas, memórias, como se vê em *Mar azul*, *Inventário das coisas ausentes*, *A resistência*, *Azul corvo* e *O quarto branco*.

Pontualmente, o exílio e o retorno também ocorrem com a protagonista narradora de *O quarto branco*, de Gabriela Aguerre (2019). Em duas cenas de retorno ao Uruguai a sua memória entra em confronto e as lembranças surgem em pedaços, por meio de lugares, cochichos e a estranheza ou reconhecimento na/da língua.

A chave na porta, as escadas do primeiro andar, a rua para a direita, a ladeira carregando os pés, meu corpo mantendo-se ereto como se estivesse deitado, apenas se lançando na descida. [...], o dia em que passei por aqui e aquilo estava assim, o dia em que aquela padaria ainda

era uma casa. (Aguerre, 2019, p. 11-12)

Fazia pouco que o país estava em ditadura, palavra que aprendi a pronunciar em português, [...] talvez na mesma época em que ouvi meus pais cochichando um com o outro sobre uma mala que continha partes do corpo de um amigo deles. Ou de quando uma granada foi lançada à nossa porta. (Aguerre, 2019, p. 18)

Os questionamentos sobre o autoexílio ainda é mote para a narração de *Azul corvo*, de Adriana Lisboa (2010), a qual se passa em dois espaços: Brasil e Estados Unidos. O Brasil é o local de origem de Vanja e Fernando, o país carrega a história familiar da menina e as memórias do padrasto sobre a ditadura militar. Vanja então se muda com seu padrasto, para Lakewood, onde lá busca redescobrir-se e firma laços de amor com Fernando.

Você nunca teve vontade de voltar para o Brasil? perguntei ao Fernando.

Pensei nisso algumas vezes.

E por que nunca voltou?

Não tem muita coisa para mim no Brasil.

Como assim, não tem muita coisa para você no Brasil? Você é de lá. Saiu porque foi obrigado a sair.

Vou te dizer a verdade, Vanja, eu não fui obrigado a sair. Saí porque quis. Sei que um dia te falei isso, que tive que sair. Mas ninguém me mandou embora, e outras pessoas na mesma situação ficaram. Estão por aí até hoje. Algumas no governo. Pagaram um preço, claro. Mas eu também paguei.

Modo de dizer. Se você não sáísse podia – ter problemas. Com a polícia. Quer dizer, com o Exército.

Foi você mesmo quem falou. (Lisboa, 2010, p 76.)

A escolha pelo autoexílio e as poucas explicações sobre isso mostram um outro traço do personagem, a decisão pelo não: não ficar, não falar, não enfrentar as consequências da escolha, mas assumir o estranhamento de um outro lugar, pois como afirma Heineberg (2020, p.9) “[...] a perspectiva descentrada da ditadura brasileira também transfere o foco para questões de adaptação cultural, linguística, encontros entre jovens fugidos de diversos regimes autoritários.”

Ficção, autoficção, pós-ficção

Em exílio geográfico, ou em exílio dentro das histórias individuais, os personagens das narrativas vivem os dilemas das relações familiares sob o efeito da ditadura. A escrita, que também é motivo para alguns dos romances, se coloca como uma maneira de narrar. A ausência não é suprimida, nem é preenchida no enredo pela invenção de presenças, muito pelo contrário, ela é visualizada na organização dos romances através de suas indefinições, hibridismos, fragmentações, sobreposições de tempos, interrupções de ações, alternância de pessoas, de narrador.

Diante da impossibilidade de narrar uma trama, o que resta é ficcionalizar o eu e o outro, neste sentido, a autoficção e pós-ficção ganham espaço para elaborar uma versão que sobreviva ao apagamento dos sujeitos e da história. Julián Fuks (2017, p.91) sugere que a pós-ficção permite “que o real se infiltre na criação literária”. Essa infiltração é vista, só para lembrar uma consideração já feita em outro trabalho sobre a condição de Carola Saavedra e Paloma Vidal de que:

[...] se por um lado, as personagens ficcionalizadas vão se colocar numa relação de compreensão de si pelo escrito do outro, as autoras, filhas de exilados, vão lidar com os silêncios familiares e as memórias fragmentadas herdadas na convivência com seus pais. Claro, estamos analisando as duas narrativas, no entanto elas só existem a partir da condição das autoras, só Carola e Paloma poderiam falar sobre este tema com este enfoque, só elas têm a urgência de falar dessas memórias e como elas se constituíram enquanto sujeitos e escritoras, já que foram atravessadas por acontecimentos, comportamentos e posições políticas relacionados à ditadura militar (Valdati, 2022, p.81-82).

Outro romance em que a narradora precisa recorrer a recursos extras para narrar a história do desaparecido é *Antes do Passado* (2012), de Liniane Haag Brum. Utilizando-se de muitos recursos jornalísticos e documentais, a autora, assim como a narradora elabora caminhos para contar uma versão sobre tio e padrinho, Cilon Cunha Brum, que desapareceu durante a Guer-

rilha do Araguaia. A narradora embrenhada na busca por lidar com as ausências afetivas, históricas, institucionais e do corpo de quem jamais regressou ao lar vai tecendo uma trama para pela escrita para sepultar o familiar. Em uma carta ficcional a avó, recurso para inventariar e inventar a trama, a narradora escreve:

Seu filho Cilon não foi enterrado. Foi semeado. Deixado em cima da terra como grão que um dia vai germinar. Exatamente como diz outro poema, aquele que o pai e os tios colocaram na lápide que aguarda Cilon Cunha Brum: [...] tal qual disse o poema, o tio foi semeado. Foi germinando, enquanto nós aguardávamos nossa espera redemoinha. (Brum, 2012, p.241)

Durante a investigação para escrita do livro, Liniane reúne objetos documentais e orais, como fotografias, cartas, notícias de jornal e documentos antigos, além disso, realiza entrevistas com familiares e amigos de Cilon, coletando informações sobre sua trajetória antes da participação na Guerrilha do Araguaia. Liniane viaja ao Araguaia e conversa com pessoas que conheceram Cilon, uma delas é Maria da Paz, que o viu sob domínio do Exército na fazenda que também servia como base militar. Liniane, ao refazer o percurso e conversar com quem conheceu Cilon, recupera suas memórias e dá visibilidade às violações sofridas pelos opositores do regime militar. As entrevistas, fotografias e documentos ajudam Liniane a reconstruir a história de Cilon e da família, aproximando-se da trajetória do padrinho e preservando sua memória histórica e afetiva.

Eu mal conseguia abrir, sequer passar os olhos, nas páginas 84 e 85. Tentava tomar coragem para ir em frente com a leitura. A capa da edição do primeiro dia de julho de 2009 da maior revista do Brasil parecia uma lápide. Trazia a luva cravejada de lantejoulas destacadas no fundo preto. (Brum, 2012, p.125)

Esses elementos conectam passado e presente, se não são suficientes para preencher as lacunas deixadas pela ausência e pelo silenciamen-

to do regime militar, colaboram para acender as possibilidades de não esquecimento e pensar no futuro da memória. Assim, ao dar voz à trajetória silenciada de Cilon, a autora preserva sua presença por meio de fragmentos, afetos e lembranças que se tornam formas de sobrevivência.

Outra estratégia da escrita tocar e movimentar-se em direção à memória está no Anita Deak (2020) faz em *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, recorrendo a toques de realismo fantástico, a autora integra a história do Brasil a elementos da cultura amazônica, como os seres da floresta, os quais ela nomeia de encantados. Sobre isso Figueiredo (2022, p.28) afirma:

Nesse mundo mítico, homens e animais, pedras e árvores, rios e igarapés, pessoas vivas ou mortas, reais ou imaginárias, tudo se funde e se comunica, numa sinfonia de sons, cores e palavras. Como escreve Maria Valéria Rezende na orelha do livro, Pedro Naves, o personagem narrador, “nos convida a percorrer a fronteira fluida entre sua memória e a imaginação, entre a percepção objetiva e o sonho”. Nesse ambiente onírico, Rezende percebe “a reintegração do humano à natureza. O húmus da natureza fertiliza as páginas do texto visceral da autora”.

Assim, ao ficcionalizar as, ou ficcionalizar-se nas, narrativas, o sujeito que narra, que escreve, encontra a maneira de sepultar os mortos para torná-los vivos na história: o tio, o irmão, o primo, o pai, a mãe são afetos que retirados do ambiente familiar, retornam como palavra viva, história contada.

Autoria de mulheres

A última pergunta que cabe aqui é por que tantas mulheres escrevem sobre ditadura? Em sua última publicação, Eurídice Figueiredo (2024) cita 78 mulheres e publicações sobre o tema. Nesse recorte estão desde publicações mais recentes, até as veiculadas durante a ditadura. O que notamos neste recorte aqui apresentado é que a escrita de autoria de mulheres quando envolve a ditadura traz temas como maternidade, aborto, violência de gênero e pede reparação,

discussão que faz parte do ensaio de Paloma Vidal (2015) que trata desta noção. A escrita para as mulheres é em algum sentido uma forma de reparação, é o que vemos na lista de romances aqui citada.

É o que vemos especificamente em *O corpo interminável*, de Cláudia Lage (2019), as mulheres, o corpo das mulheres e a escrita se encontram para gerar histórias

Escrevo essas palavras e me pergunto por que as escrevi, por que essas e não outras, por que esses acontecimentos e não outros, escrevo sem saber onde tudo começa e termina, se neles, se em nós, se nessa pequena célula dentro da barriga de Melina, escrevo, Melina, nessa pequena célula estão os meus pais e os seus, nossos filhos também estão, mesmo se não os tivermos, mesmo se não nascerem como se nasce um corpo, nessa pequena célula há um núcleo, onde tudo se revela e se esconde, como agora, como agora que nada nos desengana e tudo já aconteceu, tudo acontecerá, um núcleo inalcançável, escrevo inalcançável e me recuso, como não podemos alcançar esse núcleo, se ele é o lugar que já estamos, que já existe em nós (Lage, 2019, p.194).

A maternidade e a escrita estabelecem um grande encontro quando observamos essas narrativas. Além do romance de Lage (2019), trazemos à baila a narrativa de Ana Kiffer (2024). No romance, a filha em um processo de autoficção tenta escrever uma relação com mãe e retomar momentos da história vivida pela matriarca. Conforme elabora Danielle Magalhães (2024, p.1), em ensaio para a revista *Cult*:

Na filha que gesta a mãe, o bebê é testemunho dessa mãe que se sustentava como testemunho nesse bebê. O que dá sustentação a um testemunho de uma mãe que não pode testemunhar é o não saber de uma mulher sobre se seria ou não uma mãe para esse bebê, sobre se esse bebê teria ou não uma mãe. Na filha que gesta a mãe, uma filha porta a mãe: presta-se a escrever com mãos raladas pela camada áspera do muro cujo peso que, confundindo-se com o peso da barriga, pesou sobre a mãe grávida que, em um ritual repetitivo e desesperado, empenhou-se em apagar letras que se impuseram como chumbo. Uma filha que porta uma mãe presta testemunho ao emprestar seu corpo a outro corpo, doando-se à invenção de uma mãe, à invenção de mãos que portaram um peso insuportável. Portar o insuportável não é apenas gestar uma nova mãe, é voltar ao ventre para escrever: “Fazendo tremer o corpo da letra, me entreguei de novo ao seu ventre, mãe”. Ao gestar uma mãe, uma filha também nasce de novo, em um nascimento conjunto, testemunhado, porque compartilhado: “Estamos nascendo de novo, mãe”.

As narrativas geradas, abortadas, montadas, reescritas, inventariadas, inventadas são as possibilidades de lidar com vidas que viveram sob a perspectiva da violência do estado de um regime que fez do corpo uma forma de controle político, especialmente dos corpos de mulheres.

Caminhos futuros

O elenco de narrativas ainda está crescendo e pretende avançar para que a memória sobreviva e possa elaborar e elaborar-se em muitas imagens. Assim, se a memória não dá conta de recuperar o acontecimento, é preciso lidar com a precariedade e a instabilidade dos relatos, dos cochichos, dos silêncios, das ausências, que possam estabelecer elos com a história daqueles que, em nome da luta coletiva, desaparecem do convívio familiar e deixam presenças pela falta. As narrativas aqui citadas procuram mostrar a mulheres, mães, irmãos, tios desaparecidos políticos, ou que voltaram da prisão e da tortura, e deixam aos herdeiros a tarefa de contar, inventar, inventariar sua história. Desta forma, como argumenta Didi-Hubermann (2011), as memórias só podem sobreviver a partir de imagens. Que imagens ainda precisam ser tocadas e colocadas no faixo de luz da contemporaneidade para criar uma possibilidade de futuro?

Os romances dos herdeiros da memória da ditadura permitem pensar sobre os modos de narrar aqueles que não podem ou não conseguem contar a sua história. E nesse processo, os estudos sobre a literatura precisam encarar conceitos que repensam modos de ler, como instabilidade, precariedade, sobrevivência, reparação. O caminho está aberto para isso.

REFERÊNCIAS

AGUERRE, Gabriela. *O quarto branco*. São Paulo: Todavia, 2019.

BRUM, Liniane Haag. *Antes do passado: o si-*

lêncio que vem do Araguaia. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2012.

DEAK, Anita. *No fundo do oceano, os animais invisíveis*. São Paulo: Editora Reformatório, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Urbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. A literatura sobre a Guerrilha do Araguaia: Adriana Lisboa, Liniane Haag Brum, Guiomar de Grammont, Anita Deak. In: BITENCOURT, R. L. F.; SILVA, L. H. O. (Orgs.). *Literatura e resistência: Reler os anos de chumbo*. Araguaína, TO: Editora UFNT, 2022, p. 15-32. (Vol.1)

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres contra a ditadura*. Escrever é (também) uma forma de resistência. Porto Alegre: Zouk, 2024.

FUKS, Julián. *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo* In: DUNKER, Christian, et.all (Orgs.) *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p.67-86.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GRAMMONT, Guimar. *Palavras cruzadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

HEINEBERG, Ilana. Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 60, p. 1-12, 2020. DOI: 10.1590/2316-4018606. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30804>. Acesso em: 24 set. 2024.

HIRSCH, Marianne. *The Generation of Post-memory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press, 2018.

KIFFER, Ana. *No muro da nossa casa*. São Paulo: Bazar do tempo, 2024.

LAGE, Cláudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LISBOA, Adriana. *Azul Corvo*, 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

MAGALHÃES, Danielle. Depois de tudo, ainda é sobre a minha mãe: “No muro da nossa casa”, de Ana Kiffer. *Revista cult*. 24 nov. 2024. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/depois-de-tudo-ainda-e-sobre-a-minha-mae/>. Acesso em: 10 jun. 2026.

MARTES, Ana Cristina Braga. *Sobre o que não falamos*. São Paulo: editora 34, 2023.

SAAVEDRA, Carola. *Inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VECCHI, Roberto. A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (64). p.1-11, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018645>. Acesso em: 10 dez. 2024.

VIDAL, Paloma. Literatura e reparação. *Lua Nova*, São Paulo, n. 96, p. 55-70, 2015.

VIDAL, Paloma. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

Submissão: agosto de 2026

Aceite: agosto de 2026

POLÍTICAS DO EXÍLIO: HERANÇAS CRÍTICAS E FORMAS DA LEGIBILIDADE NA HISTÓRIA LITERÁRIA ESPANHOLA¹

Max Hidalgo Nácher²

Tradução: Larissa Costa da Mata³

Resumo: O exílio político republicano de 1939 não acabou com o final da ditadura, mas se prolongou para além dela, chegando até os nossos dias por meio de um exílio cultural e historiográfico. A construção do cânone, os conceitos críticos e os modos de leitura a ele associados nunca são neutros, posto que se sobrepõem a uma história geral, que este artigo pretende colocar em xeque a partir do caso de Bergamín e da reivindicação de políticas da crítica capazes de mostrar a historicidade dos modos de leitura que atravessam o *corpus* da literatura espanhola e da sua historiografia. Mobilizaremos o conceito de *pós-ditadura* para pensarmos estrategicamente algumas das séries que conectam a nossa contemporaneidade à ditadura franquista, e o uso da montagem permitirá desnaturalizarmos alguns dos modos de leitura herdados. Nesse sentido, este artigo reivindica a imaginação crítica e a possibilidade de construir cenas, reconstruir trajetórias e exumar catálogos e bibliotecas para tornarmos a ler a tradição a fim de relançá-la a partir dos desafios e problemas do presente.

Palavras-chave: Exílio. História intelectual. Teoria literária. Walter Benjamin. José Bergamín.

POLITICS OF EXILE: CRITICAL HERITAGES AND FORMS OF LEGIBILITY IN SPANISH LITERARY HISTORY

Abstract: The republican political exile of 1939 did not end with the end of the dictatorship, but continued during and up to the present day through a cultural and historiographical exile. The constitution of the canon, the critical concepts and the associated modes of reading are never neutral, but are intertwined with a general history that this article will try to unsettle

1 Este artigo saiu originalmente no dossiê intitulado “El exilio republicano de 1939 y el interior: aportaciones críticas para una nueva historiografía”, coordenado por José Ramón López García e publicado na revista *Anales de Literatura Española*. HIDALGO NÁCHER, Max. Políticas del exilio: herencias críticas y formas de la legibilidad en la historia literaria española. El caso José Bergamín. *Anales de Literatura Española*, Alicante, n. 44, p. 17-47, 2026.

2 Universitat de Barcelona – GEXEL – España. E-mail: maxhidalgo@ub.edu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8587-8995>

3 Professora da Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA) e bolsista de pós-doutorado do CNPq junto à *Universitat de Barcelona*, sob a supervisão de Max Hidalgo Nácher, no âmbito do projeto “Teorias em trânsito. A transversalidade e transhistoricidade da Teoria Literária no Brasil da pós-ditadura” coordenado por Susana Scramim (UFSC). [N. T.]

starting from the Bergamín case and through the vindication of some politics of criticism that show the historicity of the modes of reading that cross the corpus of Spanish literature and the historiographic discipline. The concept of *post-dictatorship* will be strategically mobilized to think about some of the series that connect our contemporaneity with Franco's dictatorship and the use of montage will allow us to denaturalize some of the received modes of reading. In this sense, this article vindicates the critical imagination and the possibility of building scenes, reconstructing trajectories and exhuming catalogs and libraries to re-read the tradition and relaunch it from the challenges and problems of the present.

Keywords: Exile. Intellectual history. Literary theory. Walter Benjamin. José Bergamín.

Em 22 de fevereiro de 1939, durante o exílio francês, Antonio Machado morreu em Collioure, a poucos quilômetros da fronteira espanhola⁴. Com o tempo, o seu túmulo se tornou um lugar de peregrinação, em torno do qual se reuniram exilados republicanos e escritores espanhóis em um encontro organizado pelo Partido Comunista da Espanha em 22 de fevereiro de 1959, e a editora Ruedo Ibérico organizou uma segunda homenagem em 1962. Tais atos revelaram, entre outras coisas, a distância que separava um corpo de uma nação, além de recordarem não apenas a violência do Estado que expulsou Machado da Espanha, como também a do regime ditatorial que a prolongou. Por isso, e dado que o túmulo de Machado recordava inevitavelmente a violência que o havia levado ao exílio, em 1957 a Real Academia Espanhola (RAE) criou uma comissão para trasladar o seu corpo à Espanha. No entanto, José Machado, o único irmão vivo do poeta, impediu essa ação, argumentando ser inaceitável o traslado dos restos mortais enquanto ainda existisse o regime que havia obrigado o poeta a deixar o país (Muñoz Soro, 2013). Nem isso fez com que o regime desistisse, pois, em março de 1958, apresentou um pedido de repatriação ao prefeito dos Pirineus Orientais, quem também o recusou. Em 2019, oitenta anos depois da morte de Antonio Machado, a Junta de Castilha e Leão, governada pelo Partido Popular, sugeriu mais uma vez a possibilidade de repatriar os seus restos para que fossem trasladados às margens do rio Douro.

Portanto, é possível notarmos a existência de uma controvérsia radical em torno do legado do escritor e da legitimidade da sua herança, colocando os setores oficiais do franquismo e os exilados em conflito, o que se confirma no destino editorial do escritor, dividido em duas vias distintas desde 1940. Uma delas será seguida na Espanha franquista desde a publicação do artigo de Dionisio Ridruejo intitulado “El poeta rescatado” [O poeta resgatado] em 1940 na revista *Escorial*, o qual vai compor, no ano seguinte, o prólogo da edição das suas *Poesías completas* [Poesias completas] (1941), com excertos censurados. A outra via, muito diferente, sem censuras, foi promovida no exílio a partir da publicação mexicana pela editora Séneca, a qual não consistia mais em uma versão parcial dos poemas, e sim no conjunto das *Obras* (1940) de Machado, prefaciadas por José Bergamín. Nesse sentido, se o “resgate” proposto por Ridruejo poderia ser entendido, a partir do exílio, mais propriamente como um “sequestro”, o que então dizer da exumação dos restos mortais do poeta? José Bergamín se opôs energeticamente, desde a morte de Machado, ao transporte dos seus restos à Espanha e, em 1979, continuava a se opor ao que, segundo ele, significaria prolongar “o traslado macabro, o tráfico indecoroso de cadáveres ilustres a que o franquismo deu início a fim de

4 Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00) [A história da literatura espanhola: exílio republicano de 1939 e interior], financiado pelo Ministério de Ciência e Inovação da Espanha.

mascarar as consciências pesadas⁵” (Bergamín, 1979, s./p.)⁶. De fato, ao final da sua vida, esse escritor, que lutara tanto por uma Espanha que o havia tornado um peregrino e, posteriormente, fantasmal (Hidalgo Náchter, 2014), quis morrer em Euskadi e, ao lado da sua tumba, foi gravado um poema dele próprio, no qual se lia: “Eu não queria morrer/ aqui e agora / pra não lhe dar os meus ossos/ terra espanhola”. Bergamín, quem viveu grande parte da sua vida como exilado, quis morrer em um exílio simbólico, para que o seu corpo não fosse sepultado em um solo que, longe de lhe permitir se decompor de forma vivificante, o sufocaria sob o peso das pás de terra ou o isolaria em um túmulo de concreto⁷.

O que está em jogo nessa relação entre os restos mortais e o espaço nacional, e o que sugerem essas exumações? Tais decisões não são meramente “simbólicas” (no sentido banal e corrente da palavra), e sim plenamente atuantes (ou seja, *simbólicas* no sentido conferido ao termo pelo estruturalismo [Deleuze, 1976]). Elas colocam em disputa a morte física ou biológica e uma segunda morte que a intensifica, a simbólica, assim como as estratégias para relançá-la ou sufocá-la sob as pás de terra, o que resulta na relação problemática entre o *corpus* do exílio e a historiografia nacional. Conforme Walter Benjamin já havia observado, “O dom de despertar

no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin, 1987, p. 224-225).

Tais casos nos levam a questionarmos até que ponto o exílio republicano foi simplesmente um fenômeno do passado, concluído e integrado na história nacional. E, a partir disso, nos cabe investigar os diversos sentidos dessa *integração*. O catálogo da exposição “1939: Exílio Republicano Espanhol”, organizada pelo Ministério da Justiça em 2019 por ocasião dos oitenta anos do aniversário desse período, aventa a hipótese de que teria havido uma sequência final do exílio republicano: “Quando *Guernica* de Picasso chegou de Nova York em 1983, em um jumbo da Ibéria, [...] a imprensa proclamou com unanimidade se tratar do último exilado” (Bonet, 1978, p. 46). Sendo assim, bastará, para acabar com o exílio, que o “último exilado” retorne ao território nacional? A fim de resistirmos a essa ideia, poderíamos pensar no nosso presente em termos de *pós-ditadura*. É válido recordarmos aquilo que Julián Ríos escreveu em setembro de 1981, a respeito do retorno de *Guernica* e do encerramento do exílio (ou da impossibilidade de encerrá-lo):

Com mais de quarenta anos de atraso, acaba de entrar pela porta, subitamente, um grande quadro vivo [...]. A dimensão épica e ética do quadro grandioso de Picasso – uma pintura moral – exige do espectador a sua participação estética: uma atitude ética. O nosso isolamento coletivo durante anos, a falta de familiaridade com os movimentos e as metamorfoses da cultura moderna, os nossos vícios “inculturais” e obscurantistas, certamente dificultarão o encontro real e efetivo com a obra de Picasso (Ríos, 1995, p. 227-228).

Quatro anos antes, Bergamín havia escrito:

Já é significativo o bastante que as mesmas vozes que pediam o retorno dos restos mortais de Antonio Machado e de Azaña à Espanha agora peçam o da tela de Picasso. Se já havíamos suspeitado que essa importação de cadáveres célebres fosse uma manobra politiquêira, e falsificadora até a morte, o que pensar, então, de trazer

5 Os textos cujas edições em português não foram localizadas foram vertidos a esse idioma pela tradutora do artigo. As demais citações foram substituídas pelas versões já publicadas em português, cujas referências completas se encontram na bibliografia ao final, junto às publicações consultadas por Max Hidalgo Náchter. [N.T.]

6 “Alguns dias antes de morrer, Antonio Machado me enviou a Paris uma carta comovente, talvez sua última (ditada ao seu irmão e assinada por ele próprio), em que me dizia desejar permanecer na França. Morreu e foi enterrado no cemitério de Collioure, acompanhado da sua mãe, que o seguiu em sua morte. Ali permaneceu, cumprindo-se a sua vontade. E ali deve continuar para sempre. Nenhum outro lugar pode ser melhor para afirmarmos a sua memória, nos oferecendo esse testemunho perdurável do seu desterro, que esse belíssimo ‘cemitério marinho’ de Collioure, não muito distante daquele escolhido por Paul Valéry para si mesmo. O sentido e o significado exemplar de toda a sua vida perduram ali como testemunhos do seu sacrifício” (Bergamín, 1979, s./p.).

7 Uma mostra desse tipo de inclusão excludente se encontra em Mainer (2003).

a pintura viva de Picasso como cúmplice e encobridora da continuidade legal sinistra (!) que revelam os seus requerentes? Por maior que seja a armadilha – e é enorme, desmedida – a tela de Picasso não cabe nela; e seria preciso retalhá-la para que coubesse; para reduzi-la a nada, ou aniquilar o que ela é e o que representa, pois é disso que se trata. Todavia, acreditamos que a violência maravilhosa do quadro é o bastante para impedir a armadilha⁸ (Bergamín, 1977a: 146).

Desse modo, como comentava Mari Paz Balibrea acerca da exposição “Exílio”, celebrada no Palácio de Cristal do Parque do Retiro em 2002, tais relatos criariam “a ilusão de que nada se perdeu” entre 1936 e 1978 “e de que ambos os marcos foram separados por parêntesis, os quais não acrescentam nem retiram nada desse final feliz. O exílio se torna, assim, uma parte normalizada da nação que ajuda a legitimar a Espanha contemporânea” (Balibrea, 2007, p. 38). Logo, é válido nos perguntarmos: e se *Guernica* não for o último exilado? E se o exílio não estiver relacionado apenas a *objetos* e *lugares*, senão também, e de maneira mais ampla, a *modos de visibilidade* e de *inteligibilidade* (Agamben, 2001), a *formas-de-vida* e a uma certa *partilha do sensível* (Rancière, 2000), não apenas com um objeto que vemos a distância, como também com algo que nos olha (Didi-Huberman, 1992)? Essas perguntas abrem toda uma discussão sobre substituições e reparações que não podemos abordar aqui, mas a que aludiremos tangencialmente neste texto. Caracterizar o nosso tempo estrategicamente em termos de *pós-ditadura* nos permite, justamente, trazer à tona algumas das séries (Deleuze, 1976) que o vinculam à ditadura franquista, cujos discursos, práticas, estruturas e efeitos não se extinguiram com a morte biológica do ditador, nem com a entrada em vigor da

Constituição espanhola em dezembro de 1978. Ademais, isso nos permite assinalar a posição limiar ocupada pelo exílio literário espanhol na historiografia contemporânea. Como observara Mari Paz Balibrea, “como um excesso do país que deu início à expulsão, o exílio enfrenta a perspectiva de qualquer disciplina limitada por fronteiras nacionais com uma aporia” (Balibrea, 2007, p. 84).

Portanto, tratarei de expor aqui alguns problemas gerais relacionados às *políticas da crítica* e às *formas da legibilidade* da literatura espanhola por meio do caso de José Bergamín e da problemática do exílio e, em linhas gerais, de certos modos de exclusão que estruturam as formas historiográficas herdadas por nós. Assim, poderemos nos perguntar sobre como são praticadas a crítica, a historiografia e a história intelectual, sem esquecermos de como são construídos o *corpus* e os modos de leitura a elas associados e sem perder de vista a *comunidade crítica* a partir da qual a interpretação se conforma, nem os seus protocolos de entrada e de pertencimento.

Podemos então constatar que, em muitos casos, o exílio político e literário se prolongou em outro, crítico e historiográfico. Em outras palavras, os processos de exclusão associados ao exílio desembocaram em exclusões historiográficas que, de maneiras diversas, muitas vezes seguem permeando as aproximações recentes da história e da tradição literária espanholas. Ainda que nem sempre estejamos atentos a isso, quando estudamos a história da literatura espanhola na Espanha não apenas herdamos um *corpus*, como também uma certa configuração crítica, a qual interpreta essa narrativa antes que chegue até nós. Esse *inconsciente teórico* (Hidalgo Nácher, 2023a) determina um espaço de possibilidades e conforma uma *verossimilhança crítica* (Hidalgo Nácher, 2024), tornando possíveis ou improváveis – quando não inviabilizam – certos enunciados. Desse modo, nos cabe afirmar que a nossa herança crítica e historiográfica está

8 Bergamín insistia a esse respeito em fevereiro de 1981: “Recordemos agora que querem separar essa tela trágica e ainda viva, *Guernica*, de Picasso, da sua raiz histórica e do seu episódio aterrador, para apagar a sua chama, para emudecê-la: para que não se possa ver nem ouvir o que significa: antes de mais nada, um testemunho de acusação. Deseja-se evitar a sua cólera violenta, a sua fúria geradora e explosiva, separando-a de si mesma, ilusoriamente, por meio de uma assepsia estética que a reduza a uma intemporalidade mentirosa, como uma pura “obra de arte” inofensiva, sepultando-a em qualquer museu espanhol que a encarcere” (Bergamín, 1981a, s./ p.).

atravessada por um sistema complexo de raiz nacional no qual é possível isolar, entre outras exclusões conceituais e disciplinares, algumas lacunas relativas ao exílio republicano, à literatura e ao pensamento latino-americano, às diversas línguas e culturas da Espanha e da Península Ibérica que convivem com o espanhol e àquilo que, em algumas ocasiões, foi designado como “teoria” ou como “teoria literária”, ou seja, as reflexões sobre as próprias práticas críticas e historiográficas e os seus modos de conexão ou desconexão com o pensamento crítico contemporâneo.

Resgatar a tradição

“Atravessar um deserto não é nada demais, nem é grave; o que é horrível de verdade é nascer e crescer em um.”

(Gilles Deleuze, «C comme Culture», *Abécédaire*, 1966)

Dessa historiografia oficial herdada (que se consolida em planos de estudo, manuais, histórias, editoras, revistas acadêmicas e demais instituições) nos caberia dizer algo parecido com o que Benjamin se referia, em 1937, a respeito da “história cultural” do seu tempo: “A ela falta o momento destrutivo”. Como defendia Benjamin, a história da cultura “aumenta com certeza o peso dos tesouros que se acumulam sobre os ombros da humanidade. Mas não lhe dá forças para sacudi-los, e assim ficar com eles na mão” (Benjamin, 2012, p. 137). Em outras palavras, essa história cultural apresentaria a si mesma como algo que nos foi vedado. Giorgio Agamben defendeu que a tradição nos chega de modo cerrado, sem a possibilidade de uso. Por isso seria preciso, por vezes, sacudi-la e relançá-la. Profanar a tradição seria, assim, um gesto necessário, que precisaria ser constantemente

renovado, para ativá-la e revitalizá-la (Agamben, 2005). Em 1923, ou seja, há um século, Bergamín – um dos grandes revitalizadores e relançadores da tradição – sugeria que “toda tradição verdadeira costuma parecer revolucionária” (Bergamín, 1923, p. 241). Logo, qualquer tradição viva estaria em constante transformação.

Grande parte dos poetas e escritores dos anos 1920 e 1930, que acompanharam e impulsionaram o processo de modernização social, cultural e política na Espanha, inacabado devido ao golpe de Estado de 1936, sustentaram o mesmo gesto. Portanto, quando falamos do *caráter destrutivo*, nos referimos à necessidade de acabar com os cárceres que encerraram a cultura oficial, cujos efeitos se propagam até hoje. De fato, o labor da destruição não nos coloca diante de uma *tabula rasa*, já que sempre deixa resíduos: os antigos monumentos não ficam reduzidos a pó quando vêm abaixo, pois formam uma nova figura ao desmoronar. Portanto, se trataria de criarmos com os detritos, possibilitando que sejam relançados.

Além disso, tal procedimento pode ser encontrado tanto na desconstrução de Derrida, que acentua a infinitude do gesto, como na genealogia e na arqueologia de Foucault e de Agamben, que são também formas de aniquilar a origem. Igualmente, de maneira mais técnica ou específica, se repete nas análises das linguagens críticas em Roland Barthes (1966), que arrebatam a crítica do seu fundamento e nos desafiam a construir *o inteligível do nosso tempo* (Barthes, 1967).

Apenas assim se torna possível o resgate de uma tradição sequestrada. Segundo Haroldo de Campos, citando H. R. Jauss, quem por sua vez citava Adorno, o fundamental na tradição é “[...] aquilo que é relegado à margem do caminho, desprezado, subjugado [...] é aí que busca refúgio o que há de vivo na tradição” (Adorno, *apud* Campos, 1992, p. 237). Isso tudo nos leva a assumir uma posição que torna possível

– quando não urgente – repensar não apenas o passado como também a maneira como o convocamos ou lidamos com ele.

Comunidades críticas e comunidades políticas

A partir dessas poucas considerações prévias, gostaria de retornar à história da literatura espanhola como configuração de uma *comunidade política* sustentada, em última instância, na censura e no tabu, na estrutura amigo-inimigo e na lógica do consenso, elementos que, quando se cruzam, tornam qualquer dissidente ou heterodoxo potencialmente um inimigo da ordem. Para isso, partirei da figura de José Bergamín como corpo estranho à nação e a um certo discurso normativo herdado. Não por acaso, era ele quem defendia em 1960

[...] que a obra de arte [...] é sempre um contratempo espiritual. E que a grande arte, os grandes artistas, não foram modernos jamais, não foram nunca “do seu tempo”, senão potencialmente contrários a ele. O artista, o poeta, o pensador, que parece pertencer mais ao seu tempo, quando este tempo seu já virou passado, é o que mais se opôs a ele (Bergamín, 1960, p. 185).

A poética de Bergamín se expõe, sucintamente, em “Realidad. Realismo. Poesía” [Realidade. Realismo. Poesia], um texto que escreve em 1963, em um momento de perigo, para o colóquio “Realismo e realidade na literatura contemporânea”, coordenado por José Luis Aranguren e organizado pelo Congresso pela Liberdade da Cultura (Castellet, 2016; Chenu, 2016; Glondys, 2016). Todavia, a colaboração não pode ser lida por ele no encontro, dado estar sendo perseguido publicamente no contexto, e permaneceu inédita por muito tempo. Ali, o poeta afirmava compreender:

[...] que a linguagem empregada por mim se desvia do modo crítico habitual de falar de poesia. E é difícil fazer isso dessa forma, enfrentando a antipoesia dos antipoetas de um “realismo” – social, moral, político ou religioso –

que é muito pior que uma evasão da realidade da vida, porque se refere à realidade da poesia [...]. A pior fuga da realidade – social, moral, política e religiosa –, é a da “consciência pesada” humana daqueles que nos distraem de sua passividade, inatividade, preguiça ou medo (em suma, da má conduta pública) com tagarelice oratória, mais ou menos rítmica ou recortada em uma fraseologia fácil e agressiva, de linhas longas ou curtas, com feísmo e prosaísmo, antipoética por excelência, entre presença e potência ou impotência tagarela (Bergamín, 2016, p. 346).

O que estava em jogo aí não era uma tese determinada, mas uma reflexão – como dizia o próprio Bergamín – sobre *esta linguagem que estou falando*. Essas palavras eram enunciadas em um momento de crise, a partir de um dissenso duplo: aquele político, com relação ao franquismo (o qual o levaria a uma segunda expulsão da Espanha um pouco depois), e outro, voltado às estéticas hegemônicas do antifranquismo. Essa atitude estética coincidiria, considerando-se as peculiaridades, com o diagnóstico posterior de Antonio Gamoneda, quem defendeu que “a poesia social se constituía de adiposidades e limites na ordem da criação poética”, sem deixar de recordar que “foi, todavia, necessária. Necessária como antídoto contra a poesia fundamentada na falsidade”⁹ – *falsidade* com a qual o escritor aludia à poesia idealista e religiosa, de exaltação do existente, que constituía a literatura oficial do Regime. A poética de Gamoneda não apenas estabelecia um parentesco com a de Bergamín pela via negativa, como também quando afirmava: “A realidade é simbólica e eu sou um poeta realista, porque os símbolos participam da minha vida verdadeira e fisicamente” (Gamoneda, 1997b, p. 27 – grifo do autor). Devemos, ainda, acrescentar que ambos compartilham, junto com a poética, um diagnóstico

9 “A poesia social se constituía de adiposidades e limites na ordem da criação poética. Foi, todavia, necessária. Necessária como antídoto contra a poesia fundamentada na falsidade. Refiro-me à poesia da ‘felicidade’ consagrada pelos vencedores da guerra civil. Para eles, o mundo parecia perfeitamente claro, redondo e ordenado; era um mundo – sobretudo na sua porção – pelo qual se ‘deveria dar graças a Deus’, e assim faziam quando o celebravam. A chamada poesia social discorda dessa conduta e só por isso já é legítima, o que não quer dizer que tenha uma fórmula poética consistente” (Gamoneda, 1997a, p. 172).

político: a Espanha posterior à morte de Franco, “o franquismo sem Franco” mencionado por Bergamín, seria o tempo de uma dessubjetivação radical em que a verdade rui em um cruzamento singular entre a história e a subjetividade. Aqui, certamente, não delineamos nenhuma relação de influência, senão uma experiência cruzada que, considerando-se a distância e a singularidade das propostas e das trajetórias, apresenta um umbral comum. Gamoneda afirmará, a respeito de *Descripción de la mentira* [Descrição da mentira] (1977), um livro que marca uma inflexão na sua voz poética:

Descrição da mentira foi escrito depois de muito tempo em que vivi me recusando à poesia. Foi uma liberação de tensões, em um ano (1975-1976) em que a confusão flertava com a lucidez. O livro (cito a mim mesmo) é “um relato incompreensível” e também é “o que resta de nós”, que “traímos a traição” e “aceitamos o valor da impossibilidade”. Havíamos chegado a “um país sem verdade”. Não era onde queríamos ter chegado: quase o mesmo lugar no qual sempre estivemos. Para a gente (falo das pessoas que têm aproximadamente a mesma idade que eu), a verdade nunca existiu. O que se extinguiu não foi nada menos do que a consciência errônea e desejante de uma verdade “que viria a seguir”. Assim, as palavras já não são mais do que o canto do desaparecimento, ou seja, “daquilo que resta de nós”: a perplexidade de contemplar os nossos atos (que considerávamos revolucionários) “no espelho da morte”. Chegamos unicamente a isso (1997a: 177).

A partir dos trechos citados, compreendemos em que sentido essas poéticas colidem com a poética oficial, estudada por Miguel Casado, quem assinalou como a história da poesia tendeu a ser construída por meio de critérios gerais, geracionais e normativos, que tendem a normalizar, inclusive, a obra dos próprios autores considerados os mais representativos por esses supostos “traços”¹⁰. Casado se propunha, em um livro de 2005, a

[...] questionar os critérios básicos que guiaram a elabo-

ração da história da poesia espanhola, pelo menos desde a guerra civil, e os métodos e convicções críticas que a sustentavam; parecia-me necessário um trabalho de crítica da crítica para desconstruir um relato repetido, com mínimas variações, durante cinco décadas, uma doutrina oficial que levou a poesia espanhola a um isolamento absoluto com respeito aos modos de pensar a poética contemporânea (Casado, 2005a, p. 14).

Assim, esse autor propunha uma *crítica da crítica* que colocasse em xeque a *doutrina oficial* que havia separado a poesia espanhola da *contemporaneidade*. A partir disso, podemos questionar quais discursos sobre a literatura espanhola já foram elaborados e quais ainda poderiam ser esboçados, indo mais além das fronteiras nacionais e dos debates herdados. Essa crítica da crítica foi proposta em 1987, de modo geral e para além da poesia, por Nora Catelli, estudiosa argentina exilada em Barcelona desde 1976, em um ciclo intitulado *En los límites de la crítica* [Nos limites da crítica]. Ali afirmava:

Se nos detivermos em uma primeira interpretação, a de que o título se refere à situação atual da crítica na Espanha, devemos concluir que se relaciona aos limites da crítica no país e afirmar que esses consistem, aqui, nas limitações dos seus críticos. Para tratar disso com exemplos, e, sobretudo, a partir de uma visão histórica, devemos nos libertar, por um momento, de qualquer preocupação cujo objetivo seja mais ambicioso. Porque a segunda interpretação do título é, de fato, ambiciosa, a qual conceberia uma investigação, o convite a uma busca, a uma procura específica pelos limites teóricos do discurso crítico na reflexão atual (Catelli, 2015, p. 30).

Nessa tensão está em jogo o problema da contemporaneidade, e a pergunta (sempre aberta) sobre o *que é ser contemporâneo*. Nesse sentido, a questão não seria apenas nem especialmente se, por exemplo, María Zambrano, José Bergamín, Julián Ríos, María Salgado ou Agustín García Calvo são nossos contemporâneos, senão se estamos em condições de convivermos com eles, ou seja, de projetar um vetor temporal que nos conecte a eles. Nietzsche tratava de algo semelhante na sua segunda consideração intempestiva, *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*, quando afirmava o seguinte, a respeito da filologia: “[...] não saberia que senti-

10 Os “poetas que, por não compartilharem as características ‘geracionais’ estabelecidas, receberam escassa atenção crítica” (Casado, 2005b, p. 96), o que faz com que os autores mais conhecidos sejam precisamente aqueles que “se situam dentro dos limites do dialeto político herdado” (Casado, 2005b, p. 97).

do teria a filologia clássica em nossos dias senão o de intervir extemporaneamente, isto é, contra a época, sobre a época e a favor de uma época futura” (Nietzsche, 2024, p. 25).

Nesses casos, é liberada uma dimensão política da filologia e, de maneira mais geral, de qualquer discurso crítico, a qual tende a ser recusada nos nossos espaços acadêmicos. Ou, para nos remetermos ao termo que empregou Mário de Andrade para trasladar a *Verdrängung* freudiana, que costuma ser traduzida como “repressão”, *sequestrada*. Haroldo de Campos escreveu, em 1989, um breve livro intitulado *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Nele, retornava ao não-lugar que ocupava o poeta barroco na historiografia de Antonio Candido para explodir esse discurso a partir do seu próprio interior.

Raúl Antelo (2015, 2016) chamou de *arquifilologia* esse gesto de voltar ao próprio discurso e à existência dos objetos com os quais trabalhamos como atos solidificados, sugerindo uma filologia que se pergunta sobre o problema do *poder* e da *origem* e escava o passado a fim de mostrar como determinados estratos ficaram coagulados, de modo a existir algo desse tempo que não tenha cessado de passar – ou não tenha deixado de não passar – e segue sendo atuante. Trata-se, portanto, de uma história que não se remete apenas ao passado, pois continua a se repetir no presente e ameaça nos pegar desprevenidos a partir do futuro. Uma das atividades dessa filologia ou dessa arquifilologia poderia consistir, como afirmou Agamben (2010), em romper o destino, tornando-o inoperante por meio de um movimento no qual o que parecia inevitável se dissolve na linguagem.

Daí emerge o problema das políticas da crítica. Diante de uma crítica e de uma historiografia policiais, que se querem objetivas, cabe historicizar o solo para fazer surgirem os estratos que as conectam a uma história geral, atravessada por uma multiplicidade de práticas e dis-

cursos que não são alheios à violência política¹¹. E, na Espanha, mesmo se não cavarmos fundo, encontraremos cadáveres.

Uma fábula, múltiplas fábulas

Na Espanha, herdamos uma tradição da história literária e intelectual enciclopédica e vinculada ao positivismo. E, no enciclopedismo, não devemos reconhecer apenas uma atitude ligada à erudição e ao registro, como também escutar a evocação do nome ciclope: aquele que vê a realidade com um único olho, de forma plana, e não conhece, portanto, nem a perspectiva nem as dobras da linguagem. Nesse enciclopedismo, próprio do Cidadão parodiado por Joyce em *Ulisses*, a linguagem continua inscrevendo as suas marcas e os seus efeitos (*Outis, ninguém*: assim disse se chamar Ulisses na caverna do ciclope Polifemo), de maneira negativa e silenciosa. Barthes se referia a essas prisões da literatura em novembro de 1968, no seu prólogo italiano de *Crítica e verdade*, em um texto que nunca foi publicado em francês, mas sim em catalão. Ali dizia o seguinte, a respeito da linguagem da crítica:

Aquest llenguatge, que podríem anomenar l'escriptura universitària, és fet d'una censura generalitzada [...]: veritat “objectiva” del text, valor humà de l'obra, aquestes són exactament les dues divinitats que [...] poden ajudar a definir un *esperit* de la Universitat francesa [...]. A desgrat de brillants excepcions, la relació entre la literatura i la Universitat és la d'un presoner i el seu guardià, o, el que és encara pitjor filosòficament, la d'un objecte i d'un subjecte, que, essent-ne completament exterior, n'esdevé el propietari i el *rector* (Barthes, 1969, p. 10)¹².

- 11 Rancière apresentou, em *O desentendimento* [edição argentina de 2012], a democracia como possibilidade de dissenso, ao passo que o consenso funcionaria, nas palavras do filósofo, como lógica policial.
- 12 Tradução: “Esta linguagem, que poderíamos chamar de escriptura universitária, se baseia em uma censura generalizada [...]: a verdade ‘objetiva’ do texto e o valor humano da obra são exatamente as duas divindades que [...] podem ajudar a definir o *espírito* da universidade francesa [...]. Apesar de haver brilhantes exceções, a relação entre a literatura e a universidade é como a de um prisioneiro e o seu guarda, ou, o que é ainda pior do ponto de vista filosófico, a de um objeto e um sujeito que, sendo-lhe completamente exterior, se converte no seu proprietário e no *reitor*”.

Essas duas divindades (a verdade objetiva do texto e o valor humano da obra) seriam protegidas, na Espanha, pelo positivismo e pela estilística católica. Ora, como escrevia Agustín García Calvo, “mas não há Deus nem há Lei cuja contradança / não se possa bailar”, e nos cabe propor, diante de um monologismo monárquico (baseado em um único princípio) e monolíngue (que considera os diversos idiomas peninsulares como *línguas estrangeiras*), um perspectivismo multilíngue, invocando a plasticidade e a astúcia que permitirão a Ulisses – se convertendo em um “ninguém” – buscar uma saída e escapar da caverna do ciclope, indo, assim, novamente ao mundo.

Talvez agora seja possível compreendermos, como escrevia Oswald de Andrade, que “a gente escreve o que ouve, nunca o que houve” (*apud* Antelo, 2016, p. 17). *Aquilo que se escutou é e não é aquilo que aconteceu*. “O que ouve” e “o que houve” podem soar igual, mas não dizem o mesmo, o que nos coloca diante do problema do significante e do intervalo entre o visível e o audível. Aqui são postas em jogo a escuta, a leitura e a tradução, fazendo emergir a potência dos *intraduzíveis*, teorizados por Barbara Cassin, os quais remetem, no nosso contexto, ao problema da interpretação e *da herança da tradição*. A pergunta que começa a se formular é, portanto, como seria possível herdarmos aquela parte da tradição que foi esmagada, negada, expurgada, subjugada, submetida... mas também *compreendida* pelo franquismo?

* * *

Para sairmos *dos cárceres do possível* de novo ao mundo, se torna necessária a *imaginação crítica*. Portanto, podemos invocá-la, entre outras maneiras, *construindo cenas, reconstruindo trajetórias e exumando catálogos e bibliotecas* para fazer emergir a *historicidade*. As cenas implicam

sujeitos, uma data e uma localização determinados. As trajetórias nos permitem conferir uma densidade histórica a essas cenas, possibilitando romper com o psicologismo e os marcos disciplinares herdados. Os catálogos e as bibliotecas implicam tanto seleções e exclusões como modos de leitura – em outras palavras, implicam tanto um *corpus*, como também a forma que esse será organizado e lido. Nas páginas a seguir, desdobrarei *cenas, trajetórias, catálogos e bibliotecas* mostrando a importância do recurso do *arquivo* para a conformação e a problematização dessas, compreendido não mais como a totalidade, nem como o lugar de acesso à verdade, senão como um vestígio a partir do seu ser parcial, composto de restos e de sobrevivências (Antelo 2015; 2016; Gerbaudo, 2016; 2024; Goldchluk, 2024). Como assinala Goldchluk, “uma das características do arquivo é conter um excesso – ou um resto – que não pode ser traduzido em termos semióticos” (Goldchluk, 2019, p. 2). Essas perspectivas nos interessam especialmente, já que nos levam a pensar o arquivo não como um patrimônio, senão como sobrevivência. Como afirmara Didi-Huberman,

Será que não deveríamos, todas as vezes em que abríssimos um livro, feliz e tranquilamente, refletir sobre como foi possível o milagre que permitiu esse texto chegar em nossas mãos? Há muitos obstáculos. Muitas bibliotecas foram incendiadas. Do mesmo modo, não deveríamos, todas as vezes em que observamos uma imagem, refletir sobre o que impediu a sua destruição, a sua desaparecimento? Dado que destruir imagens é algo bastante fácil e habitual em todas as épocas. Por isso, sempre que confrontarmos a construção de uma interpretação histórica – ou de uma “arqueologia”, no sentido de Michel Foucault –, devemos ter o cuidado de cotejar o arquivo de que dispomos – ao menos por aproximação – com as ações e os fatos de um mundo do qual sempre projetamos apenas alguns restos. O próprio do arquivo é o seu vazio, o seu ser perfurado (Didi-Huberman, 2021, p. 15).

Desse modo, não se trataria apenas de *escrever e discutir sobre as obras e objetivar* determinados fatos históricos, senão também de se deixar afetar por eles, de modo que algo das suas perspectivas passe (ou possa passar) ao nosso discurso crítico. É o que sugeria Carmen

Domínguez Gutiérrez (2022) quando recordava que Bergamín se negou durante toda a sua vida a usar o conceito de Geração de 27 (que o excluía, situando-o em uma posição difícil), e, em certa ocasião, propôs o termo *constelação da República* em seu lugar. Da Geração à Constelação: de uma data em um tempo homogêneo e vazio a um momento ou acontecimento político inscrito em uma história geral. Desse modo, nos restaria a possibilidade não apenas de aplicarmos as nossas categorias aos objetos de estudo sobre os quais trabalhamos, como também, ao lê-los, nos deixar afetar pelas categorias críticas elaboradas por eles. Com isso, não se trata de tomar partido por uma expressão ou por outra, senão de liberar e desdobrar a tensão entre os discursos. O fato de não existirem gerações, e sim constelações, nos alerta sobre a operação crítica que é levada a cabo no tabuleiro celeste, nesse “xadrez de estrelas”¹³ onde os astros regem o destino e não estamos distantes do desastre. Assim, se torna claro como a filologia poderia funcionar como um operador político.

* * *

Com essa referência ao tabuleiro celeste, se sugere algo mais: a possibilidade de que os nossos *corpora* desbordem os limites geográficos e temporais estabelecidos, incorporando a lógica do *com* em que emerge a *contemporaneidade* (Antelo, 2007). Susan Buck-Morss escreveu um estudo exemplar, intitulado *Hegel e o Haiti* (2000), no qual se perguntava sobre como é possível que ninguém tivesse, até agora, abordado a relação entre a dialética do amo e do escravo, de *A fenomenologia do espírito* (1807), e a revolução do Haiti de 1791, na qual os escravizados se libertaram do domínio colonial francês e criaram uma República. Com a sua

leitura, mostrava essa relação e iluminava a invisibilidade radical dos escravizados afro-americanos no pensamento político contemporâneo. De acordo com a autora naquele ensaio, “não há lugar na universidade que possa abrigar uma certa constelação de pesquisa que una ‘Hegel e o Haiti’” (Buck-Morss, 2017, p. 34). Nesse sentido, parece ainda não haver hoje em dia, na universidade espanhola, um lugar prévio de onde enunciar a equação “Bergamín e Benjamin”. Bergamín com Benjamin, Bergamín com Agamben, Bergamín com Fraga, Bergamín com Aub: cada nova montagem, cada nova disposição, cada nova cena, daria lugar a uma constelação diferente, projetando novos sentidos e relançando a história de maneiras distintas. Precisariamos compreender que, quando os problemas ou autores apresentam resistências ao dispositivo historiográfico vigente, como é o caso de Bergamín, isso nos obriga a reconfigurar a máquina crítica e historiográfica com a qual trabalhamos, permitindo que essas montagens gerem efeitos muito além do seu nome e do seu lugar.

Benjamin com Bergamín

Nesta seção, esboçaremos somente o começo um exercício nessa linha, propondo um vetor até hoje muito pouco estudado: a constelação Bergamín e Benjamin (González Romero, 2001), entendendo que, como escrevia o primeiro deles em 1953 – quem, através dessas comparações, tentava fazer saltar o contínuo histórico e situar-se a si mesmo no jogo¹⁴ –, “as coisas incomparáveis [...] são as que podem ser comparadas melhor” (Bergamín, 1953, p. 47). Essa constelação nos permitirá praticar um modo de leitura da trajetória e da obra de Bergamín, propondo, em tempo, uma revisão das categorias críticas e historiográficas recebi-

13 “Xadrez de estrelas” foi a expressão empregada pelo Padre Antônio Vieira e retomada por Haroldo de Campos para intitular uma antologia da sua própria poesia.

14 “Pois comparar não é nos colocarmos também ao lado daquilo que comparamos e, desse modo, na medida, no ritmo vivo do seu sangue e do nosso, da nossa respiração e da sua respiração, da sua voz e da nossa voz?” (Bergamín, 1953, p. 47).

das por nós, em um gesto que não tem nada de arbitrário. Isso porque muitos traços comuns vinculam esses autores: o contato entre a vanguarda e a tradição, central já em *La decadencia del analfabetismo* [A decadência do analfabetismo]; o interesse de ambos pelo barroco, que em Bergamín dará lugar a uma reinterpretação da literatura espanhola; o relançamento, no século XX, de um judaísmo e de um catolicismo laicos. Igualmente, a vida dos dois esteve marcada pelo surgimento do fascismo, o que levou um deles ao exílio e o outro à morte em Port Bou. Ademais, Benjamin viveu em Ibiza entre abril e julho de 1932 e entre abril e setembro de 1933 (Valero, 2001) e leu Gómez de la Serna, quem foi uma referência importante para Bergamín¹⁵. É necessário reconhecermos que ambos ocupam um lugar muito distinto nas suas respectivas histórias nacionais e, de maneira geral, no pensamento contemporâneo. E, no entanto, apesar do lugar complexo ocupado por Bergamín dentro da historiografia espanhola e de que, na Espanha, tenha geralmente sido marcado pela suspeita ou pela desqualificação moral, a sua figura não deixou de ser reivindicada¹⁶. De fato, a sua posição limiar, que dá conta exemplarmente do problema do exílio teorizado por Agamben, salta aos olhos ao fazermos uma primeira montagem, na qual as resistências geradas pela sua figura no espaço nacional – e a sua inserção complexa na história literária canônica – contrastam com o prestígio ou o apreço gozados fora da Espanha. Agamben, quem lhe dedicou *Ideia da*

prosa (2013), afirmou considerar-se o seu discípulo na ocasião da morte do poeta (Durantaye, 2009). E, de fato, as reflexões do filósofo italiano sobre o testemunho, o estado de exceção e o *homo sacer* podem se articular intimamente com a trajetória e o pensamento poético de Bergamín. Desse modo, Agamben poderia se apresentar como um herdeiro não apenas de Benjamin como também de Bergamín, dois autores que, conforme mencionado, possuem muitos traços em comum. Assim, tal como Bergamín tratou de libertar a leitura do barroco no presente, Benjamin apostou em libertar a própria prática historiográfica. Bergamín escreveu *El disparate en la literatura española* [O disparate na literatura espanhola] em 1936, propondo uma história fora de si em que a paixão pela vida se sobreporia à paixão pela morte e em que a tradição literária seria relançada a partir do presente. Benjamin, teorizando um gesto análogo praticado por Bergamín, expunha um ano depois, em “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, como Fuchs teria sido o primeiro a propor o materialismo histórico como forma de investigação para as ciências do espírito. Nesse texto, Benjamin “questiona o caráter fechado das várias áreas do saber e da sua produção” (Benjamin, 2012, p. 126) e defende não podermos elaborar uma história literária em termos autônomos, dado não ser possível isolar a obra de arte, ou a obra literária, da “história, que permitiu que ela chegasse até os nossos dias” (Benjamin, 2012, p. 127). Isso nos obriga a “abandonar a atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objeto, para tomar consciência da constelação crítica em que se situa precisamente esse fragmento, precisamente nesse presente” (Benjamin, 2012, p. 127). Assim, a compreensão de uma obra de arte do passado implicaria também a revisão das camadas históricas, discursivas e materiais que caíram sobre ela, “porque é irrecuperável toda imagem do passado que ameaça desaparecer com todo presente que não se reconheceu como presente intencionado nela” (Benjamin, 2012, p. 127)

15 Benjamin resenhou *El circo* [O circo], de Gómez de la Serna em “Ramon Gomez de la Serna, *Le Cirque*. Paris: Simon Kra 1927”, texto incluído em *Gemmelte Schriften*, s. 70 bis 72, Bande III, Kritiken aund Rezensionen, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, conforme Antelo (2007).

16 Entre outros, Pepe Mujica o considerou um exemplo ético; Ida Vitale, ao receber o prêmio Cervantes em 2018, prestou-lhe uma homenagem, depositando um manuscrito seu, de 1950, na *Caja de las Letras*; Ángel Rama deixou um texto que escrevia em homenagem a Bergamín, encontrado depois da sua morte, em um acidente aéreo, na sua máquina de escrever, e Giorgio Agamben o apresentou como o seu mestre. Aliás, Bergamín também recebeu a atenção de Georges Didi-Huberman (2025), quem escreveu recentemente o artigo “Escándalo del aire” [Escândalo do ar], dedicado ao pensamento estético de Bergamín.

Desse modo, Benjamin sugeria que “toda exposição dialética da história implica a renúncia a uma atitude contemplativa característica do historicismo”: “o materialista histórico tem de renunciar ao elemento épico da história. Para ele, ela torna-se objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio, mas por uma época, uma vida, uma obra determinada” (Benjamin, 2012, p. 127). É válido mencionar que não se trata do ano de 1927 no contínuo cronológico desqualificado do século XX, senão da República como dobra histórica específica. Continuava Benjamin:

Ele [o materialista histórico] arranca a época à “continuidade histórica” reificada, e assim também a vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *œuvre*. Mas o resultado produtivo dessa construção tem como resultado que *na* obra se contém e se supera a *œuvre*, *nesta* a época e *na* época toda a evolução histórica. (Benjamin, 2012, p. 127-128 – grifo do autor)

Bergamín apresenta a mesma tese que Benjamin quando contrapõe, por exemplo, o “momento histórico” e o “instante eterno” (Bergamín, 1962a; 1974a) ou quando propõe uma história feita por mediação da arte ou da poesia. Trata-se, nesses casos, de fazer saltar o contínuo por meio da atenção ao detalhe. Ou, em outras palavras, de suspender a relação entre o universal e o particular, entre o juízo reflexivo e o determinante em nome da *singularidade* do objeto e de sua construção por nossa leitura – pois, como indica Bergamín (1957), apenas atribuímos o seu sentido na releitura, ou, nas palavras de María Zambrano, na singularidade de *uma escuta* (Hidalgo Nácher, 2016). Por conseguinte, enquanto “o historicismo propõe a imagem eterna do passado” (Benjamin, 2012, p. 128) – assim como fazem as “histórias da literatura nacional” que, por meio de uma perspectiva apolítica ou despolitizada da crítica, se apresentam como histórias uni-versais¹⁷ –, Benjamin afirmava não

haver nenhum documento de cultura “que não seja também documento de barbárie. Nenhuma história da cultura fez ainda justiça ao que de essencial há nesse fato” (Benjamin, 2012, p. 136). Contra o historicismo dessas histórias, o qual é, em última análise, a-histórico, Benjamin defendia que

[...] o materialista histórico fá-lo acompanhar de uma experiência que é única. A substituição do momento épico pelo construtivo revela ser a condição dessa experiência. Nela libertam-se as gigantescas forças que permanecem presas ao “Era uma vez” do historicismo. Acionar no contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência originária – é essa a tarefa do materialista histórico, que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história (Benjamin, 2012, p. 128).

Face a uma eternidade a-histórica, propõe-se a contingência; face à épica, o momento construtivo; face à suposta continuidade da história, a irrupção da diferença; face à compressão como forma de objetivar e homologar em um tempo vazio, a “pós-vida [*ou a sobrevivência*] do objeto de compreensão” (Benjamin, 2012, p. 128)¹⁸. Desse modo, ao velho modelo da

crítica de la literatura argentina [História crítica da literatura argentina], publicada entre 1999 e 2018, na qual a inclusão do termo “crítica” no título alude a um presente e a uma perspectiva questionadora, ou seja, situada.

- 18 Como diz respeito à discussão deste artigo, é crucial que chamemos a atenção a dois termos alemães, *Überleben* e *Fortleben*, e à forma como muitos dos tradutores de Benjamin os verteram indistintamente como “*supervivência*” [supervivência]. Nesse sentido, é preciso retornarmos à distinção proposta por Miguel Valderrama entre “*supervivência*” (*Überleben*) e “*sobrevivência*” (*Fortleben*) (Valderrama, 2015). Como afirma esse autor, “a distinção entre a supervivência e a sobrevivência exigiria ser pensada a partir da diferença que Walter Benjamin teorizou entre *Überleben* e *Fortleben*” (Valderrama, 2015, p. 17-18); diferença que tende a ser apagada nas traduções ao castelhano, que costumam eliminar o desacordo entre os termos escolhendo uma única palavra plena: *supervivencia*. Em contraposição à supervivência, que pode ser pensada a partir de uma lógica da *Aufhebung* ou da conservação, a sobrevivência implica uma pós-vida ao modo de “resgate de um significado fragmentado e descontínuo” de outra vida “vívida em ausência, no tormento de uma experiência que se perde enquanto é afirmada” (Valderrama, 2015, p. 30).

17 Citando apenas dois casos, essas histórias nacionais podem ser comparadas à de 1989, escrita por Haroldo de Campos, e à Argentina organizada por Noé Jitrik, intitulada *Historia*

história nacional (revelado como uma história universal) nos caberia contrapormos uma história das sobrevivências, dos restos, daquilo que ainda nos envia sinais a partir das margens dos discursos herdados. Graças à consciência dessas sobrevivências, Bergamín intitulou a reedição de *Al volver* (1962) [Ao regressar] como *Antes de ayer y pasado mañana* (1974) [Antes de ontem e depois de amanhã] e a de *Detrás de la cruz e El pozo de la angustia* (1941) [Atrás da cruz e O poço da angústia] como *El pensamiento perdido* (1977b) [O pensamento perdido]. E, para fazer eco de *O anjo exterminador* (1962) de Buñuel, cujo nome havia sido cunhado por Bergamín, designou a ficção documental que fez com Michel Motrani de *Los ángeles exterminados* (1968) [Os anjos exterminados] (Bergamín, 2023). Portanto, como já havia adiantado Bergamín em um aforismo anterior à guerra civil, “a verdadeira ironia não é a que o escritor deposita em sua obra, senão a que se interpõe entre a obra e ele” (Bergamín, 1981b, p. 99).

Nesse contexto, é possível interpretarmos como *políticas da exumação*¹⁹ o trabalho de resgate levado a cabo durante as últimas décadas pelos estudiosos do exílio, no qual – junto a muitos outros núcleos e propostas que ultrapassam o exposto neste artigo, e sobre os quais poderíamos pensar de modo articulado (Hidalgo Nácher, 2024) – se destacam os trabalhos elaborados desde 1993 em torno do *Grupo de Estudios del Exilio Literario* (GEXEL). Ainda que não seja possível enumerarmos aqui as contribuições para repensar o exílio espanhol republicano, que se distinguem dos modelos herdados da história nacional ou os problematizam, caberia mencionar, por sua importância, o livro pioneiro *Tiempo de exilio* (2007) [Tempo de exílio], de Mari Paz Balibrea, assim como a coletânea *Líneas de fuga*. Hacia otra historiografía cultural

del exilio republicano español [Linhas de fuga: por uma outra historiografia cultural do exílio republicano espanhol], organizada pela mesma autora e publicada em 2017. Quarenta anos depois da impressão pela Taurus de *El exilio español de 1939* [O exílio espanhol de 1939] de José Luis Abellán, esse volume se propõe, para além de qualquer “ambição monumental ou enciclopédica”, a impulsionar “novas categorias estruturais e temáticas de classificação historiográfica”, pondo em questão e historicizando o uso de categorias “naturalizadas” (Balibrea, 2017, p. 16). Tal perspectiva nos obriga a abandonarmos o positivismo, assim como o terreno das ciências naturais e a objetividade científica nos quais esse se sustenta, sem, em troca, optar por uma versão espiritualista da literatura, que também forma parte da nossa herança, ao modo de Dámaso Alonso e dos manuais de literatura lidos por muitos de nós durante os anos 1980 e 1990 – provavelmente, com igual frequência, no século XXI (pelo testemunho fornecido por minhas alunas) – nos quais, junto à *verdade objetiva do texto*, se resgatava o *valor humano da obra* ao qual se referia Barthes. Essa concepção espiritualista da literatura era aquela criticada por Gamoneda ao mencionar a “falsidade” (Gamoneda, 1997a), tal como havia feito em *Descrição da mentira* (1977).

Como observava Benjamin, “a obra do passado nunca está encerrada”. Se temos o intuito de nos debruçarmos sobre a historicidade das obras, não devemos apenas de estudá-las em função do processo de produção que lhes originou (embora isso seja importante), mas também abordar, especialmente, aqueles “em que sobrevivem” (Benjamin, 2012, p. 136). Consistiria, assim, em promover um estudo “[...] cujo objeto não é constituído por um novelo de pura facticidade, mas por um conjunto determinado de fios que representam a penetração de um passado na textura do presente”, pois o objeto histórico “não oferece vagas analogias com a atualidade, mas constitui-se na exata tarefa dialética

19 Analía Gerbaudo, a quem devo a expressão, compreende as políticas de exumação como o “resgate de gêneros ou de textos recusados, ocultos e desvalorizados, que, como se participassem de um estranho ciclo, sofrem alguma modificação a partir dessa prática” (Gerbaudo, 2016, p. 41).

que [aquela] tem de resolver (Benjamin, 2012, p. 138-139). Ou, nos termos de Bergamín: “Se precisamos [...] inventar o futuro exigido pelo nosso passado, não será senão porque antes, inversamente, teremos que inventar o passado exigido pelo futuro” (Bergamín, 1962c, p. 136-137; Bergamín, 1974c, p. 120).

Bibliotecas e formas da legibilidade

A história proposta por esta reflexão, ainda que tenha que contar com os limites disciplinares e nacionais, não pode simplesmente se submeter a eles, já que, graças à especificidade do seu objeto, se vê obrigada a abordá-los e a historicizá-los. E, por esse mesmo motivo, não pode confiar nem na positividade dos objetos estudados nem na neutralidade dos modos de investigação que mobiliza. Isso é o que as obras de Benjamin e de Bergamín nos fazem recordar, visto esses intelectuais fazerem emergir a violência que atravessa os limites da sensibilidade e as comunidades políticas nas quais estamos inscritos. Interrogar *o processo de produção em que pervivem ou sobrevivem as obras* implica nos perguntarmos, entre outras coisas, sobre *os circuitos de lecto-escritura* nos quais se inserem. Portanto, podemos nos questionar quanto a como esses circuitos se conformaram historicamente, quais tipos de obras eles transmitiram e de que maneira. Ora, a produção e a circulação do que foi escrito durante o franquismo foram submetidas a uma política de Estado marcada pelo dirigismo cultural e pela censura. Tal como estudou Fernando Larraz, esse fato não é simplesmente um dado do passado, já que “a onda repressiva da censura” (Larraz, 2014, p. 15) chega de diversas formas até os nossos dias (por exemplo, por meio da reedição ou da conservação de exemplares censurados nas nossas bibliotecas públicas e privadas). Podemos ir ainda mais longe: o problema não reside tanto na existência de textos censurados (o que em si já é significativo) como *na ignorância* do leitor comum, e muitas vezes

do especialista, quanto ao caráter de tais textos. Ou seja, lemos os textos sem saber que sofreram intervenções – ou tomamos a censura como um dado pontual. E, quando sabemos a seu respeito, não levamos em conta *os efeitos disso a longo prazo nas práticas de leitura e nas subjetividades de um circuito de lecto-escritura regulado pelo dirigismo político*.

A fim de discutir essa questão, darei simplesmente alguns exemplos da pluralidade de textos censurados em meados dos anos 1970, uma época em que, entre os livros proibidos, se contavam alguns provenientes do livre pensamento francês do século XVIII, do marxismo, das vanguardas literárias, do surrealismo e do direito de “dizer tudo” que esse movimento reivindicava (Blesa, 2004; 2011; Derrida, 2017). Assim, as *Cartas filosóficas* (Península, 1969), o *Dicionário filosófico* (*Diccionario filosófico*, Península, 1969) e o *Tratado sobre a tolerância* (*Tratado sobre la tolerancia*, Península, 1970) de Voltaire, foram proibidos, assim como *Literatura y Sociedad* [Literatura e sociedade] (Península, 1969), de Eduardo Sanguinetti, além de uma obra central às poéticas do século XX, como os *Cantos de Maldoror* (Anagrama, 1968), de Isidore Ducasse, escritos um século antes. Da mesma maneira, a Edicions 62 vivenciou, nesse período, não apenas a introdução de marcas de supressão nas suas edições de Brecht, Lukács, Sartre e Castellet, Fuster e Diderot pela censura, senão também supressões na poesia de Gabriel Ferrater e de Pere Gimferrer. Inclusive, livros teóricos como os de Lévi-Strauss, Peter Brook e do próprio H. R. Jaus, aparentemente muito distantes da política, também sofreram intervenções (Cisquella *et al.*, 2005)²⁰.

20 Seguem listadas algumas dessas edições, publicadas com supressões: *Escritos sobre ideología y política* [Escritos sobre literatura e política] (Edicions 62, 1968) de Lukács; *Les dones i els dies* [As mulheres e os dias] (Edicions 62, 1968) de Gabriel Ferrater; *Questions de mètode* [Questões de método] (Edicions 62, 1968) de Sartre; *Lectura de Marcuse* [Leitura de Marcuse] (Edicions 62, 1968) de Castellet; *Obras completas (vol. II)* [Obras completas] (Edicions 62, 1969) de Joan Fuster; *El espacio vacío* [O espaço vazio] (Edicions 62, 1969) de Peter Brook; *Escritos sobre literatura i art* [Escritos sobre literatura e

Sendo assim, nos caberia incorporarmos um novo nível de análise que considere em que sentido a conformação do circuito de lecto-escritura sob o regime de censura contribuiu para configurar as próprias práticas e os modos de leitura. Bergamín já se perguntava em “Lectores, escritores y habladores” [Leitores, escritores e tagarelas]: “lê-se porque se escreve ou se escreve porque se lê?” (1962b, p. 42; 1974b, p. 39). Essa pergunta ecoava “aquela pergunta paradoxal de Larra: ‘Na Espanha não se lê porque não se escreve ou não se escreve porque não se lê [?]’, a qual, segundo Bergamín, continuava “a ter ainda uma validade ambígua” (1962b, p. 41; 1974b, p. 39). A resposta a essa questão permaneceria equívoca? Em que sentido?

Seguindo mesmo raciocínio, caberia nos perguntarmos: como foram lidos Saussure, Roland Barthes e Schleiermacher na Espanha? Talvez esses modos de leitura (investigados por mim, com relação a Saussure e a Barthes, em outra ocasião [Hidalgo Nácher, 2022]) não estejam tão distantes da pergunta formulada por Bergamín naquele texto. Detenho-me, portanto, na leitura de Schleiermacher, a qual me parece especialmente relevante para o que se encontra em jogo aqui. Valentín García Yebra, um dos fundadores da Gredos e célebre filólogo, foi o tradutor de seu livro de 1813, intitulado, na versão espanhola, *Sobre los diferentes métodos de traducir* (1978/2000) [Acerca dos diferentes métodos de traduzir]. No entanto, García Yebra foi também, nas palavras de Fernando Larraz, um dos “censores mais inflexíveis” do Regime, cujos informes estavam marcados por “um moralismo rígido e uma afetação lexical excessiva” (Larraz, 2014, p. 93). Ainda que esse fato seja

aparentemente alheio ao trabalho filológico, poderia manchar a reputação do seu trabalho de mediar a recepção de uma das figuras fundadoras da hermenêutica moderna, baseada, justamente, na distância entre a escritura e a leitura, na qual se abre a historicidade do sentido. Ora, García Yebra assume uma leitura estritamente linguística, a qual anula os diálogos do texto de Schleiermacher com a contemporaneidade, ou seja, com uma tradição que vai de Walter Benjamin (quem se pergunta sobre a *língua pura*) a Haroldo de Campos (quem se refere à *transcrição* [2023]) e que hoje chegaria a Lawrence Venuti²¹. Esses diálogos atravessam a obra de autores exilados como María Zambrano ou José Bergamín, quem havia publicado uma tradução de “O que é a metafísica?” de Martin Heidegger, realizada por Xavier Zubiri, na *Cruz y Raya* em 1933, possivelmente, o primeiro texto do filósofo alemão saído em espanhol. Se voltarmos ao prólogo de García Yebra para a edição da Gredos, de 2000, notaremos que, no seu texto, não apenas neutraliza as passagens em que Schleiermacher propunha uma problemática hermenêutica, como também, sem introduzir nenhum tipo de discussão teórica, acusa policialmente a Antoine Berman de lhe plagiar, o que não deixa de evocar a sua inflexibilidade quanto a algumas práticas que supúnhamos

- 21 Escreve García Yebra, na sua introdução de *Teoría y práctica de la traducción* [Teoria e prática da tradução], demarcando os limites da compreensão do problema, que ele próprio entende a partir de uma perspectiva normativa que defende “o bom uso do espanhol” (García Yebra, 1989, p. 22): “O estudo da tradução é um ramo da linguística aplicada” (García Yebra, 1989, p. 16). Devemos comparar essas alegações com as de Antoine Berman: “É preciso afirmar que a tradução jamais poderia ser considerada meramente um ramo da linguística, da filologia, da crítica (como acreditavam os românticos) ou da hermenêutica: ela constitui uma dimensão *sui generis* – seja da filosofia, da religião, da literatura, da poesia etc. – e produtora de um determinado *saber*. No entanto, essa experiência (assim como o saber que ela engendra) pode ser, por sua vez, esclarecida e parcialmente transformada por outras experiências, outras práticas, outros saberes. É claro que a linguística, no século XX, pode enriquecer a consciência tradutora; o inverso, aliás, é igualmente verdade. Se a linguística de Jakobson instiga os poetas, ela pode também instigar os tradutores. É exatamente esse jogo recíproco que Haroldo de Campos propõe no Brasil” (Berman, 1984, p. 286).

arte] (Edicions 62, 1969) y *Formalisme i realisme* [Formalismo e realismo] (Edicions 62, 1971) de Bertold Brecht; *El totemisme* [O totemismo] (Edicions 62, 1969) de Lévi-Strauss; *Sobre la libertad de prensa* [Sobre a liberdade de imprensa] (Edicions 62, 1969) de Diderot; *Els miralls* [Os espelhos] (Edicions 62, 1970) de Pere Gimferrer; *Obra completa*. Poesia (Edicions 62, 1971) de Agustí Bartra; *Formalisme i realisme* [Formalismo e realismo] (Edicions 62, 1971) de Bertold Brecht; *La literatura como provocación* [A literatura como provocação] (Edicions 62, 1973), de H. R. Jauss (Cisquella et al., 2005).

pertencer a outros tempos. De acordo com o antigo censor: “A semelhança entre o texto de Berman e o meu era tão grande que me levava a concluir que o nobre tradutor francês não havia traduzido Schleiermacher do alemão, senão do espanhol; da minha tradução em espanhol”²² (García Yebra, 2000, p. 12). Essa alegação pretenderia demonstrar a primazia e a centralidade da obra do filólogo espanhol em detrimento de um pensamento contemporâneo que, observado a partir de qualquer outra perspectiva, o ultrapassa.

A própria editora Gredos, onde Dámaso Alonso irá coordenar a coleção “Biblioteca Románica Hispánica” [Biblioteca Românica Hispânica], será uma plataforma fundamental para a filologia de raiz estilística. Igualmente, será a responsável por introduzir alguns dos avanços do estruturalismo, os quais, por fim, serão assimilados pela estilística católica de caráter espiritual, claramente contraposta à fenomenologia bergaminiana. Em síntese, Saussure (cujas teorias significavam uma ruptura com a categoria de “expressão”) será lido, na universidade espanhola, majoritariamente a partir de uma estilística da expressão. Por sua vez, o trabalho de Barthes – convenientemente expurgado daquilo que constituía um parentesco com o pensamento filosófico do século XX – será incorporado apenas sob a condição de poder encaixar-se em um estruturalismo científico possível de ser assimilado pelo comentário textual (Hidalgo Náchter, 2021), o que implica, inclusive, abandonar em grande parte as ideais desenvolvidas por esse autor a partir de 1966.

Pertencem a esse estado de coisas as críticas (a despeito de formuladas a partir de outra posição) que Max Aub expressava a respeito de Dámaso Alonso na sua carta aberta de 1950, na qual se lê:

Os idiomas transcorrem e discorrem segundo os fatos. E quando um vocábulo, no decurso do tempo, passa a significar algo distinto do que representava exatamente, não há outro remédio a não ser aceitar o seu novo sentido. O resto é querer vender os olhos diante da realidade. Infelizmente, é isso o que você faz, e muitas outras pessoas, que valem ainda menos.

O regime sob o qual vive lhe impede de alçar voos maiores e, gradativamente, nos seus belos ensaios, você passou a conceber como fundamentais esses penduricalhos estilísticos, talvez sem perceber aquilo que renunciava, pois abandonava o campo extraordinário no qual o víamos crescer com muito orgulho. Deixe esses exercícios de pesos e medidas para as pessoas de mente estreita: há pouquíssimas pessoas iguais a você! Você foi se enfurcando, acovardado e com um nó na garganta, no seu canto filológico e supostamente linguístico, talvez por cuidado, por temor ou mesmo por nojo, desalento ou desassossego [...].

Querem transformar a literatura em ciência, como se a retórica viesse antes da obra, do mesmo modo que os cálculos em algumas disciplinas científicas. O que é essa crítica insignificante e barata, tão especializada e para especialistas, frente à obra de arte? A priori, o laboratório é um sucesso, pois nas ciências não há plágio, senão o contrário; esse é, entre outros, o porquê de a ciência se distinguir da arte (Aub, 1950, p. 1-7).

Dámaso Alonso foi nomeado diretor da Real Academia Espanhola em 5 de dezembro de 1968, um acontecimento que pode ter estimulado Aub a promover a falsificação do discurso de ingresso na Academia Espanhola (sic) intitulado *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* [O teatro espanhol levado das trevas do nosso tempo à luz], publicado em 1971 e datado apocrifamente de 1956 (De Marco, 2022). Se compararmos a comunidade de acadêmicos proposta na *academia fictícia* de Aub com a *real* (ou seja, a da Real Academia Espanhola) poderemos nos perguntar sobre a relação entre as luzes e as trevas na nossa contemporaneidade. Ademais, a censura fez o seu trabalho, tanto que Castellet se referia ao marxismo espanhol dos anos 1950 como um “marxismo sem textos, quase puramente intuitivo” (Marsal, 1979, p. 89). Por sua vez, Antonio Chicharro assinalou que, na Espanha, houve durante muito tempo um “marxismo sem Marx” (Chicharro, 2004, p. 96). As condições impostas pelo franquismo fizeram, nas suas próprias palavras, com que a

22 Para uma leitura crítica dessa cena, conferir Pulido Correa e Vega Cernuda (2011).

história geral do marxismo teórico na Espanha fosse “a não história ou a história de um estado prolongado de carência” em todo esse período, e “ao menos até os anos sessenta e setenta [passados]” (Chicharro, 2004, p. 99).

Em um âmbito muito diferente, as poéticas modernas e de vanguarda, de ampla circulação em diversos países da América Latina, serão consideradas com ressalvas na Espanha até meados do século XXI, como se observa no prefácio de *Las insulas extrañas* [As ilhas desconhecidas] (Milán *et al.*, 2002) e provavelmente até hoje em dia. A partir disso, seria possível mapearmos a educação estética dos leitores e escritores. Existe uma parte do pensamento contemporâneo que chegou à Espanha sob muita dificuldade e resistência. E, ainda que esses eventos pareçam muito distantes, não são estranhos nem ao franquismo nem à censura. Darei apenas um exemplo, que não será possível desenvolver aqui. Em 1930, Bergamín prefaciava *Trilce* de César Vallejo, poeta sobre quem afirmava: “Na Espanha, a poesia de César Vallejo era, até agora, desconhecida em quase sua totalidade (Bergamín, 1930, p. 247). Na sua apresentação, Bergamín destacava que *Trilce*, um livro publicado em Lima em 1922, “teve um sucesso profético, adiantando-se com uma ingênua espontaneidade verbal de poesia recém-nascida: e tornando-se tão avançado, que ainda hoje seria difícil superá-lo na sua autenticidade e nas suas consequências” (Bergamín, 1930, p. 247-248). Todavia, esses “avanços” se tornaram difíceis de ler depois da guerra civil. Assim, Antonio Gamoneda recordou, muitos anos depois, em 1949, quando falar de César Vallejo era um delito, como havia conseguido ler os poemas do escritor peruano na forma de manuscrito, já que não havia edições disponíveis dos seus livros (Gamoneda, 2018). Bergamín retornaria a essa Espanha em 1958, depois de ter a sua autorização de entrada negada em duas ocasiões. Foi durante esses anos que o escritor relançou a pergunta, formulada por Larra e citada anteriormente, a fim de de-

fender que “o fundamental é averiguar como o escrito, o lido e o falado se correspondem. E não se lê muito, nem se escreve muito ou pouco, senão ‘o que’ e ‘como’”. (Bergamín, 1962b, p. 41; Bergamín, 1974b, p. 39). Com isso, assinalava a necessidade de passar de uma perspectiva meramente *fatual e quantitativa* a uma *qualitativa*, enquanto revelava, com quatro palavras e sem tocar os limites da censura, os modos da consolidação histórica de um circuito de lecto-escritura. O texto fora escrito quando publicava os seus artigos no jornal *El Nacional* da Venezuela, os quais, portanto, não poderiam ser lidos na Espanha, e dos quais conseguiria publicar uma pequena seleção, também censurada, em *Al volver* [Ao regressar], de 1962, da Seix Barral, pouco antes que tornasse a ser expulso do país. Mesmo atualmente, esses artigos censurados ainda não são conhecidos na Espanha. E, de fato, uma boa parte dos especialistas sequer tem notícia deles²³.

Lia-se, no texto citado anteriormente: “Quem lê? Ou quem são aqueles que nos leem? Portanto, se lê e se escreve para alguém? Nietzsche dizia escrever ‘para todos e para ninguém’. Algo bastante exato e que poderia ser afirmado por qualquer escritor” (Bergamín, 1962, p. 42)²⁴. Aí Bergamín se perguntava sobre as *modalidades da leitura*. Face a um Estado dirigista, que assumia a tutoria dos seus súditos, considerados menores de idade, qualquer escritor

23 Com efeito, tanto *Ao regressar* como a sua reedição de 1974, com o título irônico de *Antes ontem e depois de amanhã*, apresentam a marca da censura de forma invisível. Afora os vestígios pontuais que imprimiram nela os censores, obrigando a eliminar fragmentos, no processo de edição tiveram que ser suprimidos os seguintes textos: “Cauce seco” [Canal seco], “Entre escombros y ruinas” [Entre escombros e ruínas], “La palabra muerta” [A palavra morta], “Cyrano y Don Juan” [Cyrano e dom Juan] e “Una Iglesia de silencio” [Uma Igreja do silêncio]. Esses informes da censura, dos quais não se tinha notícia até a data, foram estudados pela primeira vez por Valeria de Marco (2017). Os dois primeiros textos censurados podem ser lidos hoje na edição recente feita por Gonzalo Penalva dos artigos de Bergamín em *El Nacional* (Bergamín, 2021).

24 “Todo mundo fala. Quase ninguém escuta. E alguns leem. Outros poucos escrevem. Escrevemos. E esses últimos – entre os quais me considero, modestamente – geralmente o fazem pouco e mal” (Bergamín, 1962, p. 41).

sem um público determinado, qualquer escritor intempestivo, escreveria para todos e para ninguém. Juan Goytisolo, quem reivindicou, a partir de meados dos anos 1970, uma escritura liberada das convenções herdadas e aberta ao porvir, se viu enfrentando um problema análogo. Afirmava em 1975, se referindo a *Juan sin tierra* [Juan sem terra]:

O meu livro, como quase a totalidade do meu trabalho nos últimos 13 anos, não pôde sair na Espanha. Aparentemente, o que escrevo ainda é demasiado ácido para os estômagos do país, e os nossos médicos de cabeceira aconselharam a sua exportação para a América Latina, onde, pelo visto, os leitores têm mais resistência. A situação é, de fato, curiosa, desafia a lógica e, inclusive, o senso comum. Outro exemplo: nem *Señas* [Sinais], nem *Don Julián* [Dom Julián], nem *Juan sin Tierra* circulam; mas, em troca, acaba de aparecer um volume coletivo de estudos sobre eles [em *Espiral*]; ou seja, se admite o comentário de um texto inexistente, pois os meus romances sequer existem, oficial e administrativamente falando (Goytisolo, 1975, p. 26)

Essa inexistência, consolidada em uma *impossibilidade de ler*, repercute na conformação dos cânones e dos modos de leitura. Escrevia Goytisolo, se remetendo ao *Larva* de Julián Ríos, em 1977:

Todo o meu trabalho nos últimos anos foi um combate para alcançar outros campos da liberdade expressiva, partindo, em cada caso, do solo conquistado no texto anterior, em busca dessa escritura solta, descondicionada, a que o meu último livro [*Juan sin tierra*] aspirava chegar. Este trabalho lento, penoso, difícil, visível em toda a minha trilogia, deve ser reconhecido nas entrelinhas no momento em que abordamos a leitura da obra em andamento de Julián Ríos (Goytisolo, 1985, p. 19).

Ríos chegará a afirmar que a sua obra, emulando o projeto literário de Arno Schmidt, pretendia

arruinar, por meio de *Larva*, a linguagem do franquismo que seguia vigente, porque os realismos não iam até a essência, ainda que fossem críticos. Arno Schmidt fez um levantamento do alemão, que tinha apodrecido durante o período do nazismo. Se não formos à raiz do problema e tirarmos as mordidas do idioma, não compreenderemos que a mentalidade do espanhol está conformada

pela língua (Hidalgo Nácher, 2018: 18).

Ora, *Larva* havia se tornado – no âmbito da literatura espanhola – uma sorte de *texto ilegível*, e com ele – por metonímia – a obra completa de Ríos foi qualificada como *ilegível*, o que prescindia da sua leitura – essa não é, nem de longe, a sua situação em outros países²⁵. *Larva* se torna legível se for colocada ao lado de obras como *Ulisses*, de James Joyce, o *Tristram Shandy* de Sterne ou *Três tristes tigres* (1965) de Cabrera Infante, ou seja, em conjunto com *outras bibliotecas* que ultrapassam a herança do cânone espanhol hegemônico. Desse modo, Ríos propunha, a partir “Espiral”, uma biblioteca *espanhola* na qual caminhavam de mãos dadas, entre muitos outros, Cabrera Infante, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Arno Schmidt, Severo Sarduy ou Julio Cortázar.

Portanto, pretendo sugerir que a censura nunca é pontual, senão que contribui de forma positiva e duradoura, como um mecanismo a mais do dirigismo do Estado para fazer valer a constituição de determinados circuitos de lecto-escritura. Desse modo, participa da formação de *tradições de leitura* que não podem ser minimizadas, as quais fazem com que, em um dado momento, determinados textos pareçam ser *difíceis, rocambolescos, disparatados* ou abertamente *ilegíveis*. Todas essas categorias são, claramente, relacionais e históricas, e não há obra que seja em si mesma ilegível, mas sim incompreensível para um sujeito ou um momento histórico determinados; isso, afinal, remete, mais uma vez,

25 Para tanto, basta observarmos as leituras críticas que Ríos recebeu na Espanha e no estrangeiro desde a coletânea *Palabras para Larva* [Palavras para Larva] (1985) até as que passamos a lhe dedicar, a partir de *Tropelías*, graças à reedição de *Larva* por parte de Jekyll & Jill, e que mais tarde deu espaço, em *Libros del Innombrable*, a *Julián Ríos y las metamorfosis de una escritura plural* [Julián Ríos e as transformações de uma escritura plural] (Hidalgo Nácher, Torrella Hoyos y Martín Gijón, 2023). A respeito da recepção crítica da obra de Julián Ríos, vale consultar a tese de doutorado de David Torrella Hoyos (2025) e, com relação ao problema da ilegibilidade, o meu artigo “Lo ilegible en la literatura española: el caso Julián Ríos” [O ilegível na literatura espanhola: o caso Julián Ríos] (2023b).

aos processos de exclusão.

Nesse sentido, nos caberia evocarmos políticas da crítica que inquietem os regimes admitidos de visibilidade e inteligibilidade, não apenas interrogando as obras, como também nos deixando interpelar por elas, a fim de compreender como podem questionar os nossos regimes de sensibilidade e os nossos modos de pensar e o que têm a dizer a respeito do presente. Se trataria, assim, de nos perguntarmos não apenas quanto ao que somos capazes de conceber, senão também quanto ao que ainda não conseguimos formular, mas que nem por isso deixa de nos dizer respeito e de nos interpelar.

Referências

- AGAMBEN, G. *Medios sin fin*: notas sobre la política. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- [AGAMBEN, G. *Meios sem fim*: notas sobre a política. Tradução de Davi Pessoa. Revisão da tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.]
- AGAMBEN, G. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- [AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.]
- AGAMBEN, G. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2013.
- [AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012].
- AGAMBEN, G. *Infancia e historia*: destrucción de la experiencia y origen de la historia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- [AGAMBEN, G. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.]
- ANTELO, R. *Tempos de Babel*: anacronismo e destruição. São Paulo: Lumme, 2007.
- ANTELO, R. *Archifilologías latino-americanas*: lecturas tras el agotamiento. Villa María: Eduvim, 2015.
- ANTELO, R. *A ruinologia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- AUB, M. Carta abierta a Dámaso Alonso. *Sala de Espera*, [S.l.], n. 23, p. 5, 1950.
- BALIBREA, M. P. *Tiempo de exilio*: una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio. Barcelona: Montesinos, 2007.
- BALIBREA, M. P. *Líneas de fuga*: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español. Madrid: Siglo XXI, 2017.
- BARTHES, R. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966.
- [BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970].
- BARTHES, R. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- [BARTHES, R. *Ensaaios críticos*. Tradução António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.]
- BARTHES, R. *Crítica i veritat*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1969.
- BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, coleccionista e historiador. In: BENJAMIN, W. *Obras. Libro II*, v. 2. Madrid: Abada, 2009. p. 68-109.
- [BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Organização e tradução de Joao Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p 123-

BENJAMIN, W. Sobre el concepto de historia. In: BENJAMIN, W. *Obras. Libro I, v. 2*. Madrid: Abada, 2008. p. 303-318.

[BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234. (Obras Escolhidas, v. 1)]

BERGAMÍN, J. El cohete y la estrella. In: BERGAMÍN, J. *Obra esencial*. Madrid: Turner, 2005.

BERGAMÍN, J. Prólogo a *Trilce* de César Vallejo. In: PENALVA CANDELA, G. (ed.). *Antología*. Madrid: Castalia; Comunidad de Madrid, 2001. p. 247-251.

BERGAMÍN, J. *La corteza de la letra*. Buenos Aires: Losada, 1957.

BERGAMÍN, J. *Antes de ayer y pasado mañana*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

BERGAMÍN, J. Guernica. *Sábado gráfico*, Madrid, 10 dez. 1977.

BERGAMÍN, J. *El pensamiento perdido*. Madrid: Adra, 1977.

BERGAMÍN, J. El cadáver de Machado. *El País*, Madrid, 8 mar. 1979.

BERGAMÍN, J. ¡Cuidado con el Guernica! (Picasso traicionado). *Punto y Hora*, San Sebastián, n. 213, 12 fev. 1981.

BERGAMÍN, J. La cabeza a pájaros (1925-1930). In: BERGAMÍN, J. *El cohete y la estrella*. Madrid: Cátedra, 1981.

BERGAMÍN, J. Realidad. Realismo. Poesía. In: HIDALGO NÁCHER, M.; LÓPEZ CABELLO, I.; SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, M. T. (org.). *José Bergamín: entre literatura y*

política. Paris: PU de Paris-Ouest, 2016. p. 343-346.

BERGAMÍN, J. *Prosas peregrinas: artículos en El Nacional de Caracas*. Sevilla: Renacimiento, 2021.

BERGAMÍN, J. *Los ángeles exterminados*. Sevilla: Athenaica, 2023.

BERMAN, A. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.

BLESA, T. *Tránsitos: escritos sobre poesía*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2004.

BLESA, T. *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Delirio, 2011.

BONET, J. M. Para un mapa del exilio republicano. In: AZNAR SOLER, M.; MURGA CASTRO, I. (Org.). *1939: exilio republicano español*. Madrid: Ministerio de Justicia, 2019. p. 11-46.

BUCK-MORSS, S. *Hegel e o Haiti*. São Paulo: N-1, 2017.

CASADO, M. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

CASTELLET, J. M. Madrid, 1963 (apostilla a la ponencia de Roselyne Chenu). In: HIDALGO NÁCHER, M.; LÓPEZ CABELLO, I.; SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, M. T. (Orgs.). *José Bergamín: entre literatura y política*. Paris: PU de Paris-Ouest, 2016. p. 221-228.

CATELLI, N. Testimonios críticos. *452.ºF*, Barcelona, n. 12, p. 30-40, 2015.

CISQUELLA, G. et al. *La represión cultural en el franquismo*. Barcelona: Anagrama, 2005.

CHENU, R. El segundo exilio de José Bergamín. In: HIDALGO NÁCHER, M.; LÓPEZ CABELLO, I.; SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, M. T. (Orgs.). *José Bergamín: entre literatura y*

tura y política. Paris: PU de Paris-Ouest, 2016. p. 229-242.

CHICHARRO, A. *Para una historia del pensamiento literario en España*. Madrid: CSIC, 2004.

CAMPOS, H. de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*. Ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H. de. *Transcreación: la práctica del traducir*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2023.

[CAMPOS, H. de. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Paula Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Estudos, v. 315)]

DELEUZE, G. ¿En qué se reconoce el estructuralismo? In: CHÂTELET, F. (ed.). *Historia de la filosofía*, t. IV. Madrid: Espasa-Calpe, 1976. p. 579-599.

[DELEUZE, G. Em que se pode reconhecer o estruturalismo. In: DELEUZE, G. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 221-247.]

DE MARCO, V. Ojo con Cernuda y Bergamín: vigilancia literaria durante el franquismo. *Creneida*, Córdoba, n. 5, p. 125-138, 2017.

DE MARCO, V. Un testamento literario. In: AUB, M. *Obras completas*, t. XI. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2022. p. 129-144.

DERRIDA, J. Esa extraña institución llamada literatura. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, n. 18, p. 115-150, 2017.

[DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.]

DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.

[DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2010.]

DIDI-HUBERMAN, G. El archivo arde. In: GOLDCHLUK, G.; ENNIS, J. (Coord.). *Las lenguas del archivo: filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2021.

DIDI-HUBERMAN, G. Escándalo del aire. Trad. Max Hidalgo Nácher. In: SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, T.; HIDALGO NÁCHER, M.; LÓPEZ CABELLO, I. (Coord.), Dossiê José Bergamín y las artes mágicas del vuelo. *Sansueña*, Sevilla, Renacimiento, n. 7, p. 12-33, 2025.

DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ, M. C. *El exilio de José Bergamín en América Latina (1939-1954)*. Madrid: Visor, 2022.

DURANTAYE, L. de la. *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

GAMONEDA, A. *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997.

GAMONEDA, A. Hablar de César Vallejo era delito. *La República*, Lima, 20 abr. 2018.

GARCÍA YEBRA, V. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1989.

GARCÍA YEBRA, V. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos, 2000.

GERBAUDO, A. *Políticas de exhumación*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2016.

GERBAUDO, A. *Tanto con tan poco*. Santa Fe: UNL, 2024.

GLONDYS, O. España A. D. 1963. In: HIDALGO NÁCHER, M. et al. (Orgs.). *José Bergamín: entre literatura y política*. Paris: PU de Paris-Ouest, 2016. p. 202-220.

GOLDCHLUK, G. Lecturas desde el archivo. *Nimio*, Valencia, n. 6, 2019.

GOLDCHLUK, G. (dir.). *El archivo como política de lectura*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.17184/eac.9782813004451>. Acesso em: 21 abr. 2026.

GONZÁLEZ ROMERO, D. Bergamín y Benjamín como lógicas del demonio. *Archipiélago*, México, n. 46, p. 29-38, 2001.

GOYTISOLO, J. Sobre *Larva*. In: SÁNCHEZ ROBAYNA, A.; DÍAZ-MIGOYO, G. (Eds.). *Palabras para Larva*. Barcelona: Llibres del Mall, 1985. p. 19-20.

GOYTISOLO, J. Juan Goytisolo sin tierra [Entrevista concedida a César Alonso de los Ríos]. *Triunfo*, Madrid, n. 673, 1975.

HEIDEGGER, M. ¿Qué es metafísica? *Cruz y Raya*: Madrid, 1933.

HIDALGO NÁCHER, M. Escrituras del exilio. *Dicenda*, Madrid, v. 34, p. 151-180, 2016.

HIDALGO NÁCHER, M. De una España peregrina a una España fantasmal. In: AZNAR SOLER, M. et al. (Org.). *El exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2014. p. 626-637.

HIDALGO NÁCHER, M. Fábulas del país de Jaula. *Quimera*, Barcelona, n. 411, p. 16-25, 2018.

HIDALGO NÁCHER, M. Genealogía de la teoría literaria. In: LARRAZ, F.; SANTOS, D. (Coord.). *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021. p. 55-80.

HIDALGO NÁCHER, M. *Teoría en tránsito*. Santa Fe: UNL, 2022.

HIDALGO NÁCHER, M. El inconsciente teórico. In: VIÑAS PIQUER, D. (Coord.). *La teoría en la ficción literaria española del siglo*

XXI. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2023. p. 129-138.

HIDALGO NÁCHER, M. Lo ilegible en la literatura española. In: VIÑAS PIQUER, D. (Coord.). *La teoría en la ficción literaria española del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2023.

HIDALGO NÁCHER, M. Verosimilitudes críticas del hispanismo. In: BURGOS BALLESTER, L.; LARRAZ, F. (Ed.). *La forja de una tradición*. Granada: Comares, 2024. p. 3-28.

HIDALGO NÁCHER, M.; MARTÍN GIJÓN, M.; TORRELLA HOYOS, D. Home-naje a Julián Ríos. *Tropelías*, Zaragoza, n. 8, 2021.

HIDALGO NÁCHER, M.; MARTÍN GIJÓN, M.; TORRELLA HOYOS, D. *Julián Ríos y las metamorfosis de una escritura plural*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2023.

LARRAZ, F. *Letricidio español*. Gijón: Trea, 2014.

MACHADO, A. *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe, 1941.

MAINER, J. C. Tombeau pour Bergamín. *Turria*, Teruel, n. 66/67, p. 14-27, 2003.

MARSAL, J. F. *Pensar bajo el franquismo*. Barcelona: Península, 1979.

MILÁN, E. et al. Prólogo. In: MILÁN, E. et al. *Las islas extrañas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002. p. 15-37.

MUÑOZ SORO, J. Despojos despojados. *Cercles*, Barcelona, n. 16, p. 123-145, 2013.

NIETZSCHE, F. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

[NIETZSCHE, F. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. Tradução de André Luís Mota Itaparica. São Paulo: Hedra, 2024.]

PULIDO CORREA, M.; VEGA CERNUNDA, M. A. De las dos maneras de traducir de Schleiermacher. *Mutatis Mutandis*, Mendellín, v. 4, n. 2, p. 172-179, 2011.

RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.

[RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009.]

RANCIÈRE, J. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2012.

[RANCIÈRE, J. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: 34, 2018.]

RIDRUEJO, D. Machado recuperado. *Esco-rial*, Madrid, n. 1, p. 93-100, 1940.

RÍOS, J. *Álbum de Babel*. Barcelona: Muchnik, 1995.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A.; DÍAZ-MIGOYO, G. (Ed.). *Palabras para Larva*. Barcelona: Llibres del Mall, 1985.

SCHLEIERMACHER, F. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos, 2000.

TORRELLA HOYOS, D. *Otra modernidad posible: la escritura en espiral de Julián Ríos (1968-2025)*. Tese (Doutorado) – Universidad de Barcelona, 2025.

VALDERRAMA, M. *Traiciones de Walter Benjamin*. Adrogué: La Cebra, 2015.

VALERO, V. *Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza (1932-1933)*. Barcelona: Península, 2001.

Submissão: maio de 2026

Aceite: agosto de 2026