

DITADURA E TESTEMUNHO: UMA REALIDADE NA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Raquel de Araújo Serrão*

Resumo

Partido da problematização sobre as duas acepções de literatura de testemunho - uma vertente dessa literatura localiza-se no período de 1960-80, cuja crítica norte-americana chamará de literatura de *testimonio* e a outra corrente trata-se de estudos e textos que dialogam com os estudos dos testemunhos nascidos pós-segunda Grande Guerra em razão da *Shoah* - procuramos nesse artigo dialogar com essa segunda acepção, expondo-a a luz de textos literários que excursionam de forma representativa a catástrofe dos campos de concentração e detenção em ditaduras no Chile e na Argentina. Consideramos aqui em particular obras como as de Hernán Valdés (1974), Jacobo Timermann (1982) e com especial atenção a obra de Nora Strejilevich (1996). Para emprendermos a discussão aqui proposta nos dedicamos a estabelecermos um diálogo elucidativo sobre o tema -ditadura e testemunho- com autores da crítica latino-americana como Beverley & Achugar (2002), De Marco (2004) e Strejilevich (2006) e os europeus Agamben (2008) e Benjamin (1997).

Palavras-chave

Ditadura; Literatura Latino-Americana; Literatura de Testemunho; Testemunho.

Abstract

Begun of problematization about the two in the true sense of literature of evidence -a hillside of this literature located in the period 1960-80, whose north- American critic call of testimony literature and the other current treat of studies and texts that dialogue with the studies of testimony born post- second World War because of the *Shoah* - We looking for in this article to dialogue with this second hillside, exposing the light of literary texts that representative way the disaster of the concentration camps and detention dictatorships in the Chile and in the Argentina. We consider here in particular works such as Hernán Valdés (1974), Jacobo Timermann (1982) and with special attention the work of Nora Strejilevich (1996). To undertake the discussion proposed here we dedicated to establish an instructive dialogue about the topic - dictatorship and testimony with authors of Latin American critics like Beverley & Achugar (2002) De Marco (2004) and Strejilevich (2006) and the European Agamben (2008) and Benjamin (1997).

Keywords

Dictatorship; Latin American Literature; Literary Testimony; Testimony.

* Professora do Instituto Federal de Educação Ciências e Tecnologias do Rio Grande do Norte/Campus Central. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem PPGEL-UFRN. - Natal - RN - Brasil. E-mail: rael30br@hotmail.com; raquel.serrao@ifrn.edu.br

Nos idos anos de 1980, no Brasil, houve a iniciativa do estudo da literatura produzida no período ditatorial. Sob a pena de escritores e críticos como Silviano Santiago, por exemplo, os estudos até então realizados, apontavam que a literatura produzida no período da ditadura assumia um tom de engajamento político e denúncia social cujo foco se traduzia na transmissão de mensagem política considerando o leitor como um receptor apto a um comprometimento com as lutas frente ao contexto de repressão política. Essa caracterização estaria muito associada aos chamados romances-reportagem.

Os romances-reportagem, no contexto da ditadura militar, nasceram de forma a romper com os limites do acontecimento, pontuando a trama do cotidiano de reflexões e, também, a militância política. Deste modo, são romances que permitem abandonar um pouco a efemeridade temporal do gênero notícia, facultando a veracidade do que se revela nas linhas ficcionais. A voz autoral, os personagens, a construção dos cenários entremeavam-se à objetividade da notícia e ao conhecimento da realidade humana subjetiva e reflexiva. Neste gênero, a rigidez da forma jornalística da notícia ganha nuances de ficcionalidade. Essa narrativa situada entre a ficção e o registro objetivo da realidade externava credibilidade ao leitor e, com isso, a transmissão da mensagem política. Um exemplo desse gênero é o livro do jornalista Flávio Tavares, *Memórias do Esquecimento* (2000), que ganhou, em 2000, o Prêmio Jabuti na categoria Reportagem.

Esse gênero assume relevante papel ao tematizar o período da ditadura militar em razão da censura que impedia a circulação de informações que viessem a expor o regime militar. Sabe-se que a história oficial mascara a realidade, cabendo à literatura da época elaborar o discurso da verdade dos fatos omitidos pelo silêncio da censura (COSSON, 2001, p. 16).

A literatura, por esse caminho literário, não só no Brasil como na América Latina, se preenche de compromisso nacional com a conjuntura de exceção política vivida. Quando afirmamos compromisso nacional, esbarramos na noção de unidade da nação, frente a um contexto de estado de exceção ditatorial.

Mas, para além da busca obsessiva pela verdade – uma busca pela eficácia em responder às perguntas sobre a realidade social desses países que viveram ditaduras –, há obras que, a nosso ver, tangenciam outra esfera de registro da temática da ditadura e deixam de ser romances-reportagem para serem romances de testemunho, levantando questões não apenas sobre a violência de Estado, mas problematizando a própria historiografia literária quanto ao tripé: língua, nação e tradição literária nacional, visto ser a literatura de testemunho, na acepção em que a trataremos nesse artigo, uma literatura que sinaliza questões de caráter mundial, sem fronteiras, como são as catástrofes do século XX.

No universo da crítica literária, particularmente na América Latina, duas acepções são entendidas ou discutidas como resgates da história, que seria o que tange à literatura de testemunho. Uma vertente dessa literatura localiza-se no período de 1960-80, que a crítica norte-americana chamará de *Literatura de Testimonio*, formada principalmente de um tom de lutas revolucionárias, principalmente na América Latina, e que teve como palco de exposição os concursos literários da *Casa de las Américas*, de Havana, Cuba. Outra corrente é a corrente de estudos e textos que dialogam com o estudo dos testemunhos nascidos pós-segunda Grande Guerra em razão da *Shoah*.

Considerando a necessidade de rigor na atividade da crítica literária, cabe, em primeiro lugar, reconhecer e avaliar no âmbito estritamente teórico a existência de duas grandes concepções de literatura de testemunho bem como o fato de que elas não dialogam entre si até o momento. Uma delas desenvolve-se no âmbito dos estudos sobre a literatura latino-americana; outra é dominante no campo da reflexão sobre a *Shoah*, termo amplamente utilizado para substituir a palavra

Holocausto. Ambas entendem ser a *mimesis* a natureza da literatura; no entanto, desenvolvem indagações bastante diversas sobre as possibilidades de a palavra representar a realidade, formulando, no limite, hipóteses antagônicas de interpretação da produção literária que tem sido designada pelo conceito de testemunho. (DE MARCO, 2004, p. 01).

Ambas as correntes, podemos inferir da afirmação da professora Valeria De Marco, têm a sua produção literária vinculada ao resgate da História na contemporaneidade. Uma examina textos a partir de documentos, por testemunhos, geralmente mediados, de vozes da periferia, coletados e transformados em livros. A outra corrente vai mais além, problematizando o horror e a desumanidade institucionalizada e representada por meio de testemunhos de presos sobreviventes dos campos de concentração das ditaduras.

Desde 1969 essa expressão *Literatura de Testimonio* vem circulando em livros e revistas por toda América, principalmente América Latina, mas padecendo de uma significação precisa e/ou até sinalizando, a partir dos anos 1980, para a existência de duas concepções de literatura de testemunho que talvez dialoguem entre si, mas, a nosso ver, seguem em direções diferentes.

Temos, primeiro, que esclarecer que não estamos, aqui, apontando o texto literário como testemunho do seu tempo, que alude assim à sua capacidade de representar o seu tempo de produção coincidindo com seu tempo representado, ou seja: não falamos, aqui, em termos formais da capacidade do texto literário de representar o contexto social em que se inscreve sua produção, mas falamos das vozes representadas que testemunham um fato; falamos de sujeitos representados literariamente, inseridos em contextos enunciativos que ora ligam-se às reflexões que caminham em direção aos estudos de testemunhos sobre a *Shoah*, ora ligam-se a uma perspectiva de voz ideológica que precisa de uma transcrição de seu relato para defender seu lugar, sua classe, porém, ambas se vinculam ao resgate da história contemporânea.

Para seguirmos nossa abordagem do tema proposto, faz-se necessário explicitarmos as interpretações para o resgate da história que constituem essas vertentes da literatura de testemunho. Embora carreguem o mesmo nome – *literatura de testemunho* – podemos considerar que essas vertentes se alicerçam em pressupostos distintos. Vejamos.

Num período de aproximadamente 40 anos, entre os anos de 1960-80 principalmente, a crítica literária norte-americana acerca da literatura produzida na América Latina, gravitava ao redor dos estudos do etnólogo e ensaísta cubano Miguel Barnet, que em 1966, a partir da obra *Biografia de um cimarrón*, cunha o termo *Literatura de Testimonio*. Essa obra é um romance-testemunho narrado em primeira pessoa, e foi baseada nas entrevistas feitas por Barnet a Esteban Montejo, negro de 105 anos, antigo escravo e insurgente da Guerra de independência em Cuba. Barnet, caracteriza essa literatura testemunhal como constituída de uma sólida sistematização de coleta de informação e elaboração mediada do testemunho. Podemos apresentar como símbolo emblemático desse gênero, tomando como base sua constituição textual o testemunho da ativista camponesa Rigoberta Menchú, escrito por Elizabeth Burgos-Debray: *I, Rigoberta Menchú: An Indian Woman in Guatemala*, publicado originalmente em 1983.

Essa literatura se torna tão marcante no cenário literário latino-americano que ganha, inclusive, um patamar de categoria de premiação literária na *Casa de las Américas*. Expondo algo mais sobre a forma desses textos, podemos dizer que essas obras são testemunhos mediatizados de natureza testemunho romanceado, podendo ser de caráter jornalístico, etnográfico e/ou sócio-histórico. Essa primeira acepção a que nos referimos nasce do trabalho de dois narradores. Um narrador “de ofício”, letrado, respeitado em sua área letrada de

atuação e que não faz parte do universo produtor do conhecimento sobre o qual escreve, e um narrador que integra os espaços e contextos produtores legítimos dos saberes por ele narrados, testemunhados. O escritor identifica-se com a vida do iletrado, tornando-se sua voz e, assim, com funções bem marcadas, a função do letrado é recolher e reproduzir de forma fiel a voz do subalterno que narra. O subalterno, sujeito de uma condição marginalizada na sociedade, é detentor de um saber, ou saberes, cuja experiência de vida tem carregada em suas vivências a possibilidade de contraposição ao discurso da história oficial (MARCO, 2004).

A rotura da hegemonia da escrita histórica vê-se ameaçada na transcrição solidária do organizador do texto, que reproduz o discurso daquela voz não ouvida no registro da história. Essa ameaça se legitima por ser uma voz representativa de uma classe, de uma comunidade, de um segmento social, geralmente, oprimido. As informações escritas em proteção e amplificação para que essas vozes esquecidas sejam escutadas, seguem a regras – dentre elas, a que exige idoneidade da fonte das informações.

Há, subjacente à criação desse gênero "Testimonio", um caráter político, conforme estudos da professora Valeria de Marco (2004). Marco afirma que ele poderia ser entendido como uma estratégia política e ideológica de exposição da história da opressão burguesa no cenário latino-americano através dessas vozes oprimidas, compreensão, essa, defendida nos estudos críticos literários desses textos e na institucionalização do gênero como uma categoria narrativa de romance pela *Casa de las Américas*. Mas, Marco ainda ressalta que reduzir a criação do gênero literário *testemunho* a uma questão meramente política é diminuí-la, desconsiderando contextos maiores de produção cultural e de conjuntura social na contemporaneidade.

Alerta, também, a professora Valeria De marco, para o fato de que esse tipo de exposição das referidas questões é relevante para tentar compreender o momento social, cultural e histórico de emergência de um modelo narrativo em que o subalterno é o portador da palavra. Assim, as classes e/ou categorias periféricas, sob a mediação de um porta-voz que elabora o seu discurso, tornam-se evidente. Essa voz, representada por ser uma voz representativa de um grande segmento social, converte-se em uma voz exemplar, retomando aquela noção benjaminiana do narrador que conta a sua história por ganhar honestamente a sua vida sem sair de seu país, e que deve ser escutado, pois sua trajetória é digna de exemplo. Esse tipo de testemunho são as vozes periféricas reclamando um espaço no centro; é, também, por vezes, uma literatura estudada, teorizada, bem como exercida de forma militante vinculada a uma ideologia política.

Dessa forma, o viés da escrita testemunhal ou da narrativa histórica, tão explorado e importante à constituição e ao acervo literário na América Latina, encontra amparo nas linhas de produção da escrita literária americana. A importância desse tipo de narrativa nos anos de 1970 conduz a *Casa de las Américas*, como já dito anteriormente, a ofertar um prêmio exclusivo a narrativas testemunhais, e a obra *La guerrilla tupamara* (1970), de María Esther Gilio, escritora uruguaia, é, por exemplo, premiada. Esse romance, em particular, trata da guerrilha urbana do movimento chamado Tupamaros, nascido na primeira metade dos anos de 1960 a partir da dispersão de vários grupos de esquerda no Uruguai.

Esse evento e a valorização do testemunho, no nosso entender, possibilitaram o desvendar das máscaras que, muitas vezes, são postas nos fatos históricos, partindo de um microuniverso, o universo do eu que narra, mas que é emblemático de uma classe que não é menos reflexivo que ela, pois fala em sua unicidade vocal, na coletividade de muitos excluídos e calados. São testemunhos de uma ficcionalização histórica que não se submetem à panfletagem.

É nessa direção que, entre as décadas de 70-80 do século passado, a literatura hispano-americana tem como protagonistas, em sua grande maioria, escritoras dos mais variados países latino-americanos. Elas intensificaram a produção e a publicação de obras, alcançando, muitas vezes, notoriedade literária mundial e seguindo a temática histórica e testemunhal. Podemos citar como representantes, por exemplo, Elena Poniatowska, com a obra *Hasta no verte Jesús mío* (1969). Trata-se de uma narrativa histórica que revela o lapso de tempo da Revolução Mexicana, sob a ótica de Jesusa, uma mulher do campo, analfabeta, que vai combater na revolução com seu marido militar. Jesusa fala de suas dores como órfã, como guerrilheira, como crente de uma tradição reencarnacionista não católica, como mulher inserida em um contexto de violência social e doméstica no quadro conturbado e problemático da revolução.

Outra representante dessa linha literária foi Nidia Díaz, com a obra *Nunca estuve sola* (1988), que narra os dias em que esteve encarcerada como prisioneira de guerra nos anos 80, durante a guerra civil em El Salvador. Sua narrativa tem o fragor da guerra e, também, a temática do amor ao próximo. É um testemunho privado da guerrilha, que clama pelos direitos das minorias. Claribel Alegría, com *No me agarraran viva* (1983), reporta-se, também, à guerra em El Salvador, com o testemunho de vida e de entrega da personagem Eugenia (Ana María Castillo), guerrilheira, uma entre tantas mulheres salvadorenhas que lutaram pela libertação de seu povo. Todas essas obras, de alguma forma, chamam à luz vozes periféricas.

Há, também, obras denominadas de romance-testemunho ou pseudo-testemunho em que o autor/escritor mobiliza eventos violentos a partir de relatos de testemunhas para desenvolver seu trabalho narrativo. Destacam-se, aí, *Operación masacre* (1956), de Rodolfo Walsh, romance que faz referência ao fuzilamento de civis por razões políticas na Argentina em 1956, e *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, que narra o massacre ocorrido em 2 de Outubro de 1968 na Plaza de las Tres Culturas, na Cidade do México, por ocasião de revoltas e manifestações estudantis frente à instabilidade política do país.

Outras obras, contudo, vão aparecendo no cenário literário latino-americano, as quais tocam os demais testemunhos, mas não se prestariam, em nosso entender, a classificações ou rótulos fechados, até porque, em se tratando de literatura não convém nenhum fechamento teórico dogmático, isso reduziria a proposta das obras literárias.

Essa literatura testemunhal à qual me refiro sai, muitas vezes, dos cárceres – e muitos desses cárceres projetados por ditaduras. Dado esse contexto de produção, ou contexto eleito como temática para a elaboração da narrativa literária, é que se justifica a expressão “o outro testemunho” cunhado pelo professor e doutor em Literatura Hispano-americana Rafael E. Saumell-Muñoz. Não é um testemunho de classe, não se trata de histórias exemplares, trata-se de outras vozes em cujas reverberações sonoras constroem-se ruídos dolentes. Obras como *Tejas Verdes* (1974), de Hernán Valdés, primeiro livro de cunho testemunhal, editado na Espanha, sobre as vivências do autor durante o golpe militar aplicado no Chile por Augusto Pinochet; *Mis primeros minutos* (1989), de Emilio Rojas, livro publicado quinze anos depois da reclusão do autor pelo general Pinochet; ou, ainda, as obras argentinas *Preso sin nombre, celda sin número* (1982), de Jacobo Timerman, uma obra de linguagem voraz, sem meias palavras para as torturas sofridas por Timerman na prisão depois que foi preso a mando do General Ramón Camps que, à época, era chefe da polícia da capital Buenos Aires; *Recuerdo de la muerte* (1984), de Miguel Bonassa, e, por fim, *Una sola muerte numerosa* (1996), da escritora Nora Strejilevich, são exemplos que tecem esse tangenciamento de que falamos no começo do artigo, e que instauram, em sua estrutura narrativa, um testemunho. É esse tipo de

testemunho, precisamente, que identificamos como algo em comunicação com a *Shoah*.

Trata-se de uma literatura que, segundo o pensamento de Agamben (2008), endossado por Strejilevich (2006), aponta para o tratamento ao testemunho não como um *quaestio juris*, mas como um *quaestio facti*, pois o fato é mais importante do que a ação jurídica que possa vir em razão do horror vivido nos centros de detenção das ditaduras. A voz dos sobreviventes no testemunho cunhado nessas narrativas é a voz da dor, que, em estado reflexivo e depurado, expõe suas feridas e, por assim se portar, sua ação é não jurídica já que nela se encerra o horror da ação violenta sofrida e que determina seu movimento e natureza: o *apagamento* da condição humana.

Podíamos perguntar o que aproxima essas narrativas de presos da ditadura, principalmente, de "ex-desaparecidos" dos campos de concentração na Argentina, dos depoimentos da *Shoah*? É a metamorfose de um cidadão em "pura vida biológica" ou nua vida/*zoé*, e *zoé*, aqui, não no sentido cristão, mas sim no grego, diria Strejilevich (2006) seguindo as reflexões de Agamben. O prisioneiro é um corpo simplesmente, cujos abusos de maus tratos, torturas e humilhações sofridos o conduzem a compartilhar suas memórias, através da voz poética, como um meio de sobreviver.

Essa comunicação da voz poética, que costura ou tenta estabelecer pontes entre o aqui e ali das experiências que são registradas pelos sobreviventes, é, primordialmente, percebida através da adesão de um emissor(es) da mensagem, do testemunho a um receptor(es). A comunicação se dá quando ambos os lados do processo de comunicação usam de suas competências comunicativas para a convergência de uma semiose, isto é para a convergência de construções de sentido da mensagem, que, no caso desta narrativa, há que considerar a pluralidade de códigos e signos que a integram.

Na narratividade temos de considerar, também, as categorias literárias que se alinham na construção do discurso (personagem, tempo, ação, espaço, narrador) para compreender o que se transmite, o que se narra. Essa transmissão está diretamente relacionada a um esquema enunciativo que manifesta a relação de pessoas *eu-tu*, segundo Reis & Lopes, cuja relação verbal se estabelece tomando, geralmente, os tempos verbais no modo indicativo nos tempos do presente, do futuro e do perfeito (REIS; LOPES, 1988, p. 108). Essa eleição de elementos linguísticos organiza minimamente o enunciado, garantindo uma interação verbal entre esse *eu* e esse *tu*.

Mas há de estar atento a essa formulação, pois

Estes dois planos da enunciação dificilmente se manifestam em estado puro: contaminam-se e interpenetram-se na maior parte dos casos, porque a presença do sujeito da enunciação não se restringe às marcas de pessoa e à ocorrência de certos tempos verbais: ele insinua-se por vezes de forma sutil, através de comparações, escolhas estilísticas peculiares, etc. (REIS & LOPES, 1988, p. 108).

Exemplificando essa discussão e associando-a à discussão anterior sobre a narrativa de presos da ditadura, tomamos, aqui, fragmentos das duas primeiras páginas do livro *Una sola muerte numerosa* (1996), de Nora Strejilevich.

Essa obra narra a história de uma sobrevivente da perseguição ocorrida na época da ditadura militar argentina, a própria Nora Strejilevich, e a história do desaparecimento de seu irmão, Gerardo Strejilevich, em centros de detenção. A obra está marcada por uma voz que fala de sua própria experiência como sobrevivente e exilada, após sua libertação do campo de concentração denominado "Club Atlético" em 1977. Nora, depois de libertada, buscou asilo político no Canadá, onde se doutorou em literatura latino-americana na

Universidade da Columbia Britânica. Mas também esteve exilada em Israel e Inglaterra. Foi professora em várias universidades norte-americanas entre 1991 e 2006, dedicando-se ao ensino dos direitos humanos e da literatura.

Una sola muerte numerosa deu a Nora reconhecimento internacional e, com esta obra, ela ganhou alguns prêmios, dentre os quais o Premio Nacional Letras de Ouro (USA 1996), sendo também traduzida para o inglês e adaptada ao teatro e cinema, em 2005, sob o título *Nora*, uma produção italiana.

De entrada ao seu relato, a autora elege um poema, que, embora seja voz lírica, e por isso, não narrativa, vai, em temática, conectar-se à voz do narrador na narrativa *a posteriori*. O poema começa com um adverbio temporal “Cuando”, em uma afirmativa carregada de niilismo e de incertezas. Essa afirmativa trabalhada em um jogo de diálogo entre um eu-tu formulado em pretérito indefinido do Espanhol (correspondente ao pretérito perfeito em Português).

Cuando me robaron el nombre
Fui una fui cien fui miles
Y no fui nadie.
NN era mi rostro despojado
De gesto de mirada de vocal.

Caminó mi desnudez numerada
En fila sin ojos sin yo
Con ellos sola
Desangrado mi alfabeto
Por cadenas guturales
Por gemidos ciudadanos
De un país sin iniciales.

Párpado y tabique
Mi horizonte
Todo silencio y eco
Todo reja todo noche
Todo pared sin espejo
Todo copiar una arruga
Una mueca un quizás.

Todo punto y aparte.
(STREJILEVICH, 1996, p. 13).

Já de início podemos notar uma percepção de perda sofrida pelo eu lírico, e essa perda incide no que de primeiro nos constitui como sujeito, que é o nome. A escrita do nome próprio é uma das mais importantes conquistas sujeito, assim como ser reconhecido pelo nome, dizer seu nome, lhe faculta a entrada no mundo das letras e da sociedade a que pertence, seja ela grafocêntrica ou mesmo ágrafa. Para o portador de um nome, o conjunto de letras, desenhos ou sons (fonemas) que compõem seu nome o representa e lhe proporciona uma percepção de si como um ser social com um nome próprio que o individualiza enquanto sujeito, diz algo sobre sua identidade, sua filiação, sua história, enfim, compõe a sua vida. Perder o nome é a primeira ruptura a ser gestada para deixar de ser sujeito e entrar na condição de coisa, principalmente, se essa perda foi produto de um roubo: “Cuando me robaron el nombre”. Levaram o nome de maneira abrupta, violenta, levaram, assim, o próprio sujeito, retiraram dele a condição da vida *bios*, deixando a nua vida: *zoé*.

E a voz poética segue – “fui una, fui cien, fui miles” –, reforçando que desse gênero de roubo não foi a única vítima, ela foi uma entre cem e mil, ou seja, entre incontáveis casos. E como já apontam os estudos de Agamben (2008), paradoxalmente, depois do Julgamento de Nuremberg, quase nenhum dos princípios éticos que esse evento sinalizou como válidos – frutos de uma reflexão do mundo ocidental sobre as atrocidades institucionalizadas – resistiram às

provas como são exemplos os campos de concentração, palcos de torturas e extermínios, nas ditaduras da América Latina.

Assim, essa lástima da voz poética pela ruptura do direito à vida, ao respeito pelo sujeito, se anula, e se anula várias, ininterruptas vezes, mesmo que leis internacionais tenham encarado o tema dos campos de concentração como uma barbárie, tendo excluído, ainda que juridicamente, através de acordos e programas para a prevenção da tortura e do genocídio em seus territórios, leis que barrem esse tipo de ação. E a voz poética completa: “fui una, fui cien, fui miles; y no fui nadie” (STREJILEVICH, 1996, p. 13). Ora, isso enfatiza a negação de ser alguém, esse sujeito roubado foi só mais um dentre inúmeros e esses inúmeros, embora muitos, não representam nada, mas não só o nada, como não representam ninguém. O uso do advérbio de negação “nadie”, que significa ninguém testifica isso. Para um estado de exceção como a ditadura, os “inimigos” não são gente. O discurso nihilista na voz poética revela-se no sentimento de estranhamento, na falta de sentido diante do mundo, diante do absurdo de ter tido o seu “nome” roubado. E o termo “nome”, aqui, implica roubar sua estrutura enquanto sujeito. Na afirmação “no fui nadie” está contido o absurdo do não ser, da ausência de vida, da rarefação do sujeito diante e a partir daquela circunstância.

Na continuação do poema notam-se as duas letras “n” em maiúsculas e juntas, imagem ou recurso que nos faz inferir a repetição de negação, “NN era mi rostro despojado”; mas de uma condição de rosto que já passou: “era” “despojado”, agora não é mais. Despojado, no espanhol, despossuído de si com violência, e esse rosto afirma que está despossuído, despossuído de gestos, de olhar, de vocalização, enfim, despossuído de ânima.

Na sequência de sua nulidade, o eu-poético afirma que caminhou nua (“*Caminó mi desnudez numerada*”), caminhou uma nudez numerada, marcada por números. Essa imagem enfatiza a descaracterização do sujeito, sua redução a uma vida/zoé que tem por identificação tão somente números. Essa referência a seres humanos marcados ou identificados por números nos conduz a uma associação direta aos sobreviventes de campos de concentração do Holocausto, também marcados por números, já que nossa discussão de imagens gira em torno de catástrofes do século XX. E como caminha esse eu? Caminha “en fila sin ojos sin yo/ Con ellos sola” (STREJILEVICH, 1996, p. 13), em fila como todo prisioneiro, não é um caminhar livre, visto que caminha “acompanhada” da força que a subjuga, caminha “con ellos”, mas enfatiza que caminha sozinha na solidão de quem é obrigado a caminhar aquele caminho pelo qual se retira todo o sangue, sangue que é símbolo de vida, sangue retirado até das palavras em meio aquelas correntes (*cadenas*) de não-palavras, correntes de sons guturais e gemidos, sons de lástima, de dor, de pesar — por fim, sons de um país inteiro: “desangrado mi alfabeto; por cadenas guturales, por gemidos ciudadanos; de un país sin iniciales”. (STREJILEVICH, 1996, p. 13).

O eu-lírico conclui mantendo o mesmo tom de incerteza e desesperança, pois seu horizonte são as pálpebras e a parede fina e plana (*tabique*). Esse horizonte é todo silêncio e eco, todo grade e todo noite, todo parede sem espelho. Vê-se que, ao abrir a sua narrativa com um poema, o *eu* do discurso narrativo já rompe com a tradição: cabe ao *tu* estabelecer, na sequência da leitura, a continuação de sentido, até porque a ruptura segue, pois, ao terminar o poema, há outra ruptura, tem destaque uma frase em negrito “No vamos a tolerar que la muerte ande suelta en la Argentina”, atribuída ao Almirante Emilio Massera, em 1976, quando em 24 de março desse ano, ao lado Jorge Rafael Videla, dá o golpe militar na Argentina. Há, de forma nítida, um choque de perspectiva entre o que diz a voz do poema e o que proclama esta frase. Aqui, explicitamente, temos um diálogo com o ambiente externo que leva em

consideração a ditadura militar na Argentina; aqui se marca de que ponto de partida a realidade social estará representada na obra. A frase, de forma dialética, problematiza as contradições da macroestrutura social imersa em uma ideologia, que acabou sendo plasmada na microestrutura do texto literário. Um general que afirma não tolerar a morte solta na Argentina, mas foi uma das vozes de comando para extermínios e torturas.

Assim, antes mesmo de continuar a leitura, o leitor já infere, pela contundência do poema e a ruptura da frase, de que ponto social será construída a fala do narrador: do ponto de vista de um *ex-desaparecido*. E uma fala do ponto de vista de um ex-detento dos campos de detenção da ditadura Argentina é, sem dúvida, um testemunho de sobrevivente.

A primeira página segue com um narrador em primeira pessoa, comportando-se sem muitas rupturas, e descreve seu seqüestro:

Una magia perversa hace girar la llave de casa. Entran las pisadas. Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo. Soy el trofeo de hoy. Cabeza vacía, ojos de vidrio. Los cazadores de juguete me pisan.

Pisa pisuela color de ciruela. (STREJILEVICH, 1996, p. 13).

[...]

Una apenas siente que los ecos modulan - ¡te querías escapar, puta! - y que una boca inmensa la devora. Quizás murmuren voces conocidas: ni ella, ni él están en nada. Pero una está aquí, del otro lado, en este cuerpo precario: sueles tatuadas en la piel bota en la espalda arma en la nuca.

—¡De pie!— y una se para sumisa confundida atontada vencida y grita —¡me llevan, me llevan!— mientras dedos metálicos se clavan en la carne. Dos de la tarde impune la tiran a una al ascensor la arrastran. En la vereda una patalea contra un destino sin nombre en cualquier fosa colectiva. El espacio se deshace entre los pies.

Lanzo mi nombres con pulmones con estómago con el último nervio con piernas con brazos con furia. Mi nombre se agita salvaje a punto de ser vencido. Los domadores me ordenan saltar del trampolín al vacío. Me empujan. Aterrizo en el piso de un auto. Lluvia de golpes: este por gritar en judío por patearnos. Y otro más.

— Judía de mierda, vamos a hacer jabón con vos.

Soy un juguete para romper. *Pisa pisuela color de ciruela.* (STREJILEVICH, 1996, p. 14).

O seqüestro é descrito de forma breve em um ritmo e montagem dignos de uma cena cinematográfica. Vê-se uma chave que gira na porta e abre-a, entram três pessoas com pisadas fortes no encalço de alguém que tenta fugir, e sabemos desse movimento pela sequencia de substantivos dispostos um após outro sem vírgula que sinalize pausa, o que dá a dinamicidade da cena: “la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano” (STREJILEVICH, 1996, p. 13). Após essa sequencia, a captura do narrador se concretiza, e sabemos disso porque ele, o narrador, aponta – “Mi cuerpo. Soy el trofeo de hoy” (STREJILEVICH, 1996, p. 13). Imediatamente, a descrição entra em um universo *non sense*, infantil, da brincadeira de roda *pisa pisuela*, e todo o evento é comparado a essa brincadeira infantil em que um “diablo” lança projéteis aleatórios de bolinhas contra os “ángeles” da “Madre”. Na brincadeira, ganha quem conseguir resgatar mais “ángeles”. O narrador-personagem, porém, não chega à “Madre”, é alvejado pelo “diablo” e, assim, preso. É curiosa a associação da captura com o jogo infantil, uma espécie de imagem alegórica e lúdica, teológica, como se fora um auto sacramental primitivo: recuperam-se as figuras dos anjos, seres divinos mensageiros de Deus, da Virgem Santíssima, Mãe Compadecida dos anjos caídos, pecadores e aprisionados pelo mal, e do Diabo, ser adversário do bem Divino, que castiga e aprisiona “anjos”.

As descrições seguem absortas na atmosfera dos tempos infantis, como uma fuga psicológica do terror de ser sequestrado e da incerteza dos momentos daí vindouros. A evasão aos tempos de proteção e de aconchego ao lado do irmão, companheiro de brincadeiras, é a alternativa no momento.

Ser sequestrado converte o narrador em um “desaparecido”, um *status* desprovido de qualquer qualificador de ser humano. Ser um desaparecido é não estar vivo nem morto; simplesmente, não se tem identidade. Então se fecha o círculo de volta ao tom do poema.

Perseguindo esse entendimento e observando esse indivíduo/sujeito detentor, já, de sua consciência verbal, é que capturamos a palavra simbólica literária aqui posta. Em *Una sola muerte numerosa*, por exemplo, essa palavra simbólica nos é passada através de uma consciência verbal traduzida em alívio, em alívio do dito, de executar em palavras, mesmo que precariamente, as ações constitutivas da ditadura e sofridas por Nora, pois falar da exceção é tão somente “informar” – na perspectiva benjaminiana – dizer como é; ainda mais ao tratar-se da anomalia e do revés da ordem natural, pois de tão hediondos e fora do curso natural, eles, anomalia e revés, não se mensuram, dificultando ou inviabilizando o narrar. Esse quadro de exceção política emudece as palavras, que claudicam na esfera da linguagem, deixando só uma perplexidade catatônica como expressão. Uma perplexidade que não reativa as forças da narrativa no fluxo das gerações.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu 10 anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Assim, conectar os indivíduos às suas narrativas constitui-se no ponto de chegada e no ponto de partida de toda a materialidade da linguagem verbal e das mudanças sociais que essa materialidade provoca. O signo verbal solidifica as práticas sociais, e nada mais refletor e polifônico na sociedade que sua literatura.

Considerações finais

O valor da expressão, ainda que autobiográfico, da narrativa de Nora Strejilevich, traz à tona a questão do sujeito sobrevivente que se apropria da palavra para a manutenção da memória, e “é essa palavra – com todo o teor fantasmagórico que a envolve – mas também com toda sua força testemunhal e de re-atualização – que deve comandar nossa relação com o passado traumático” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 18).

O relato da personagem - da Nora sujeito histórico, transformado em “eu” literário – está no nível do registro do passado através da memória individual, mas corre em direção à memória coletiva, somando-se a outras vozes que também foram silenciadas pelo estado de exceção ditatorial de Rafael Videla na Argentina.

Os narradores, em obras como *Tejas Verdes* (1974), de Hernán Valdés, *Mis primeros minutos* (1989), de Emilio Rojas, *Preso sin nombre, celda sin número*

(1982), de Jacobo Timerman, *Recuerdo de la muerte* (1984), de Miguel Bonassa e, por fim, *Una sola muerte numerosa* (1996), aqui elencados como de testemunho sobre a ditadura, são uma espécie de *alter ego* dos escritores. Uma voz a quem podem confiar suas marcas de terror, voz que representa as experiências traumáticas em campos de concentração sob o comando das ditaduras. São, pois, obras que dialogam com as representações testemunhais da *Shoah*.

Essas obras não trabalham com a perspectiva da historiografia literária, visto que elas não se revestem de especificidades de categoria e tradição literária nacional, mas, sobretudo, elaboram vozes que dialogam com outras obras e estéticas por construírem uma aguda percepção da violência e barbárie no século XX, evadindo-se do contexto engessado da periodização literária.

SERRÃO, R. A. Dictatorship and Testimony: a reality in Latin American Literature. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 55-66, 2014.

Referencias

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2008. (*Homo Sacer* III)

BENJAMIN, W. O narrador. Sobre arte, técnica, linguagem e política. Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. p. 27-57.

BEVERLEY, J.; ACHÚGAR, H. *La voz del outro: testimonio, subalternidade y verdade narrativa*. 2 ed., **Revista Abrapalabra**, Universidad Rafael Landívar, Ciudad de Guatemala: Ediciones Papiro, 2002. Disponível em <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/la_VozOtro.pdf>. Acesso em 12/01/2014.

COSSON, R. *Romance-reportagem: o gênero*. São Paulo: Ática, 2001.

DE MARCO, V. A literatura de testemunho e a violência de estado. **Revista Lua Nova**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>>. Acesso em 20/01/2014.

GAGNEBIN, J-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, J-M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. *História, memória, literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

STREJILEVICH, N. *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los años 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

_____. *Una sola muerte numerosa*. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2006. Disponível em <<http://www.norastrejilevich.com/images/USMNC1Tercera.pdf>>. Acesso em 05/05/2013.