



Universidade Federal  
de São João del-Rei



**EVANDRO FIGUEIREDO CANDIDO**

***SOBREVIVER AO PRÓPRIO ESPANTO: ESCRITA, MEMÓRIA E HISTÓRIA  
EM LA CASA DE LOS ESPÍRITUS, DE ISABEL ALLENDE***

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:  
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

São João del-Rei

2018



Universidade Federal  
de São João del-Rei



**EVANDRO FIGUEIREDO CANDIDO**

**SOBREVIVER AO PRÓPRIO ESPANTO: ESCRITA, MEMÓRIA E HISTÓRIA  
EM LA CASA DE LOS ESPÍRITUS, DE ISABEL ALLENDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Teoria Literária e Crítica da Cultura

**Linha de pesquisa:** Literatura e Memória Cultural

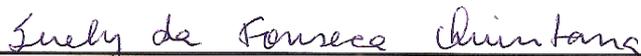
**Orientador:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suely da Fonseca Quintana

**Julho de 2018**

Evandro Figueiredo Candido

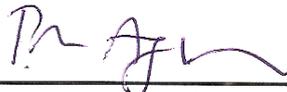
Sobreviver ao próprio espanto: escrita, memória  
e história em *La casa de los espíritos*, de Isabel Allende

**Banca Examinadora**



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suely da Fonseca Quintana – UFSJ  
(Presidente)



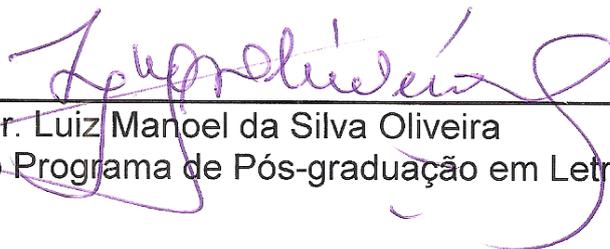
---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira– UFJF/MG  
(Titular Externo)



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alberto Ferreira da Rocha Júnior - UFSJ  
(Titular Interno)



---

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira  
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

Junho de 2018

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais (seu Quita e dona Zezé), referências para toda uma vida; aos amigos da pensão: Luan, Yan, Ederson (Delcio), Gustavo, Karla, os três Joões, Juliana, Héber, Matheus, Douguinha, Rafael, Igor e Marcos, presenças por um cotidiano mais suportável; à Bia, constante luz e flor; ao amigo Luís Carlos, referência de todos os tempos; à professora Suely, sucesso como pessoa, leitora e profissional; ao Luiz Manoel, amigo e conselheiro; ao professor Marcos Feitosa, inglês que fascina; às professoras Patrícia Leite e Carol Vianini, mais do que professoras, inspirações; à professora Dylia, aulas de encher os olhos; às professoras Mariângela e Eliana, carinho e incentivos dos tempos de graduação; ao professor José Antônio, poesia do aprendizado; à turma de 2016 do Mestrado em Literatura, companheiros de caminhada; à Capes pelo apoio financeiro; e a todos que, de uma forma ou de outra, tornaram-se parte relevante de minhas vivências e convivências em São João del-Rei.

## RESUMO

A América Latina da segunda metade do século 20 foi marcada por tensões e reviravoltas políticas, caracterizadas pelos regimes ditatoriais instaurados. É um momento no qual ganham ainda mais relevância a memória e o testemunho, dadas as situações de prisão, tortura e desaparecimentos de pessoas. Publicado em 1982, o romance *La Casa de los Espíritus*, da escritora chilena Isabel Allende, se insere nesse contexto de transformações políticas e sociais.

A princípio pensado como uma longa carta de despedida para o avô da autora, o romance traz elementos relevantes para se pensar a memória, a escrita e a história. O âmbito da narrativa é marcado por uma narradora que busca escrever sobre as três gerações de sua família a partir tanto de fontes, ou marcas do passado (diários, memórias de terceiros e fotos), quanto de seu próprio testemunho diante de situações de tensão e tortura. Ao mesmo tempo em que discorre sobre o seu âmbito familiar, a história de Alba (a narradora) permite entrever entrelaçamentos com um contexto mais amplo – a história de seu país.

*La Casa de los Espíritus* chamou atenção pela abordagem da memória, o trato da narradora com as fontes do passado, bem como a postura da mesma enquanto testemunha de eventos traumáticos. Esta dissertação se voltou para o plano da narrativa, debruçando-se tanto sobre o trato dado por Alba a essas fontes quanto para o caráter testemunhal de sua narrativa. Buscou-se compreender essas fontes enquanto suplemento para essa memória individual da narradora, ao mesmo tempo em que se pensou o testemunho escrito como elemento importante para a sobrevivência e possibilidade de novas significações.

## ABSTRACT

In the second half of the twentieth century, Latin America was marked by tensions and political turnarounds characterized by dictatorial regimes instituted. It is a moment in which memory and testimony receive even more relevance, due the situations of prison, torture and disappearance of people. Published in 1982, the novel *La Casa de los Espíritus*, by the Chilean writer Isabel Allende, insert itself in this context of political changes and social transformations.

Initially thought as a long farewell letter to the author's grandfather, the novel brings relevant elements to think about the memory, the writing and the history. The scope of the narrative is tagged by a narrator that writes about three generations of her family from sources, or marks of the past (journals, third-party memories and pictures), and her own testimony besides situations of tension and torture. While she discusses about her family scope, Alba's story allows glimpsing common links with a wider context – the story of her country.

*La Casa de los Espíritus* drew attention by its approach about the memory, the way the narrator deals with the sources of the past, as well as her posture while a testimony of traumatic events. This dissertation turned to the scope of the narrative, considering both Alba's dealing to these sources and the testimonial aspect of her narrative. These sources are regarded as supplement for her individual memory; at the same time the written testimony was considered as an important element for the surviving and the possibility of new significances.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
<b>1 DELICADAS CALIGRAFIAS: DOCUMENTOS REUNIDOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA FAMILIAR .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 Uma memória “intacta”: os escritos do idoso em primeira pessoa.....</b>	<b>14</b>
1.1.1 Uma <i>aventura do olhar</i> : a problemática do <i>telos</i> na narrativa em primeira pessoa. 14	
1.1.2 Raposas <i>versus</i> galinhas: vozes em choque no mundo de <i>Las Três Marias</i> . .... 32	
1.1.3 O curioso Caso de um Homem que encolheu. .... 39	
<b>1.2 Este perigoso suplemento: diários da menina e da mulher.....</b>	<b>44</b>
1.2.1 Tempos de uma Infância silenciosa: os cadernos de anotar a vida. .... 44	
1.2.2 Cadernos que sobrevivem ao tempo..... 50	
<b>1.3 Uma ampliação das fontes: o uso de objetos para a escrita.....</b>	<b>55</b>
1.3.1 Uma narradora que coleciona fontes. .... 55	
<b>2 UM ROTEIRO PARA SOBREVIVER AO PRÓPRIO ESPANTO: ESFORÇOS REUNIDOS DIANTE DO TERROR .....</b>	<b>64</b>
<b>2.1 Testemunho e espanto diante do terror: uma introdução. ....</b>	<b>65</b>
<b>2.2 Testemunho e Experiência: da periferia dos acontecimentos ao assombro do canil. ....</b>	<b>69</b>
2.2.1 Entre “Condessa” e <i>Lucciola</i> das Intermitências passageiras. .... 70	
2.2.2 Quando os holofotes se acendem: a <i>fantasia de uma pacífica primavera</i> . .... 77	
2.2.3 Entre “guia” e “prostituta”: a <i>hora da verdade</i> para Esteban Trueba e Alba..... 83	
<b>2.3 O “Canil” e nenhum esquecimento: encontros e despedidas no furacão dos acontecimentos. ....</b>	<b>87</b>
2.3.1 Sobreviver apesar de tudo: “se queres, te conto o meu caso, para que o escrevas”. ... 101	
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>108</b>
<b>4 BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>112</b>

## INTRODUÇÃO

Por quanto tempo vive o homem? Um ano ou mil? E por quanto tempo ele morre? O que o “para sempre” quer dizer? Parafraseados, são os questionamentos presentes no poema “E quanto vive”, de Pablo Neruda, usado por Isabel Allende como epígrafe de seu primeiro livro: *La Casa de los Espíritus*. De todas essas questões, talvez a mais séria, a mais digna de atenção seja aquela a respeito do tempo de morte do homem. Se ele morre *por muito tempo*, morre com ele a palavra, a possibilidade de dizer o mundo, uma certa forma de dizer as coisas.

O historiador medievalista Marc Bloch (2002) lembra que tudo aquilo que dizemos e produzimos (ainda que falemos sobre os outros) informa sobre nós mesmos. Deixamos vestígios de nossa passagem, e nossa presença no mundo pode ser apreendida através destes vestígios por qualquer um que saiba lê-los. Por quanto tempo vive o homem? Muito além da morte física, pode-se viver na medida em que houver leitores dispostos a interpretar nossas heranças, tudo aquilo que deixamos para trás, verdadeiras marcas de nossa passagem.

Esta dissertação se debruçou sobre essas marcas, propondo reflexões sobretudo acerca da memória, da escrita e do testemunho, a partir da narrativa de *La Casa de los Espíritus*, da chilena Isabel Allende. Publicado pela primeira vez em 1982, o romance foi resultado de uma carta iniciada pela autora no exílio em Caracas para se despedir de seu avô. Em *Paula*, narrativa autobiográfica escrita dez anos depois, a autora se refere a sua primeira produção como um livro que lhe salvou a vida. Muito mais do que um romance, é resultado de uma amizade entre neta e avô, durante a qual a autora teve acesso às anedotas de família<sup>1</sup>: “nada se perderia do tesouro de anedotas que [o avô] me contou ao longo de nossa amizade, eu não havia esquecido nada”<sup>2</sup> (ALLENDE, 1994, p. 17-18).

Em geral, os romances de Isabel Allende se fundamentam em suas próprias vivências, tendo na memória sua base principal. Neste trabalho, no entanto, não me pautei por tais aspectos, ou seja, as memórias da autora frente a sua obra. Concentrei-me no plano da narrativa, que fornece elementos relevantes para se pensar a memória, a escrita e a

---

<sup>1</sup> Todas as referências diretas às narrativas de Isabel Allende são apresentadas, no corpo do texto, com traduções minhas seguidas de notas com o texto em espanhol.

<sup>2</sup> nada se perdería del tesoro de anécdotas que me contó a lo largo de nuestra amistad, yo nada había olvidado.

própria história. A busca pela lembrança, bem como a ideia das histórias de família como tesouros que não podem ser perdidos são o norte da narrativa. Construído a partir de uma narradora que retoma tanto para os escritos de sua avó, quanto para as memórias do avô e das fotos familiares, o texto abrange três gerações da família Trueba. O tempo relativamente longo da narrativa parte da virada do século 19 e avança pelas décadas do século seguinte, marcado por conflitos, avanços tecnológicos, bem como a difusão de ideias de liberdade e opressão.

As primeiras obras de Isabel Allende, as dos anos 80, trazem um caráter político e, ao mesmo tempo, de denúncia, que vai desde o processo de tomada do poder pela ditadura (caso da obra selecionada), passando pela temática dos desaparecidos durante o regime (*De Amor y de Sombra* é o exemplo mais significativo), até a dificuldade de estabelecimento de uma identidade por conta do contexto conturbado da segunda metade do século 20 (caso que pode ser observado em *El Plan infinito*). *Paula*, por sua vez, traz tanto seus momentos de exílio na Venezuela quanto seu retorno ao Chile em processo de redemocratização.

*La Casa de los Espíritus* chamou atenção pela abordagem da memória, o trato da narradora com as fontes do passado, bem como a postura da mesma enquanto testemunha de eventos traumáticos. O texto traz elementos do chamado realismo mágico, que consiste em tratar o fantástico com naturalidade, misturando-o à “realidade”. Ganhando mais visibilidade, sobretudo com *Cem anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, o ato de recorrer ao maravilhoso se desvia das regras de aceitabilidade; para Zilá Bernd (1998, p. 42), esse desvio em relação ao “aceitável” (um âmbito construído) cria um campo heterônimo, no qual surgem outras regras; é também uma forma de desafio à hegemonia de centro; em outras palavras, essa naturalização do sobrenatural permite que o mesmo seja apresentado como uma “outra” versão da história, para além daquelas já consolidadas.

Exemplos disso são os poderes de Clara de mover os objetos com o pensamento, de prever o futuro e se comunicar com os espíritos, bem como o encolhimento de Esteban Trueba (personagem de grande relevância), resultado de uma maldição jogada sobre ele por sua irmã Férula; maldição que se cumpre ao longo da narrativa. Apesar de tratar da questão do encolhimento, bem como do aparecimento do espírito de Clara para a neta já no contexto da prisão, não pretendi me aprofundar em questões teóricas referentes ao realismo mágico. Atentei-me tanto para o encolhimento (propondo para a passagem uma possível leitura), quanto para os desdobramentos do aparecimento do espírito da avó para a neta.

A organização do presente trabalho seguiu as pegadas da própria narrativa. Parti da escrita de Alba enquanto resultado da consulta às suas fontes do passado. Como narradora que parece necessitar dessas fontes, Alba fala dos tempos da infância da avó Clara a partir dos “cadernos de anotar a vida”; tal perspectiva fica evidente já no primeiro parágrafo, pois é graças aos escritos de Clara que a narradora se vê em condições de escrever sua narrativa.

As anotações de Clara, as memórias de Esteban Trueba e as fotos de família marcaram a estrutura em três tópicos do primeiro capítulo desta dissertação. Princípiei com as memórias do idoso em primeira pessoa, entendendo-as como *aventuras do olhar*, termo presente em Derrida (2005a); isso porque, ao mesmo tempo em que são marcadas pela influência de terceiros, representam resultados de escolhas e recortes a favor de um *ethos* do sujeito que narra, de forma a exaltar os próprios sucessos e justificar os fracassos. Pretendi demonstrar como a narrativa é marcada por um *telos*, partindo de um princípio e se dirigindo para um fim já conhecido pelo narrador. Para tanto, lancei mão das análises de Jacques Derrida (2005a; 2005b; 2006), Walter Benjamin (1994) e Marc Bloch (2001).

O idoso que narra percebe um mundo em transformação e luta diretamente contra qualquer ameaça ao seu poder. O subitem do primeiro tópico, intitulado “Raposas versus galinhas: vozes em choque no mundo de Las Trés Marias” pretendeu mostrar esse conjunto de vozes que, alinhadas com as mudanças de pensamento do século 20, trazem tensões e conflitos. É no microcosmo da fazenda – *las Trés Marias* – que se nota essas vozes múltiplas cantando o mundo; vozes que dizem respeito à tradição e às mudanças, aos direitos do trabalho e à continuidade do poder, à naturalização das diferenças de gênero (os respectivos papéis do masculino e do feminino) e discursos de igualdade. Para tanto, levei em conta as considerações de Bakhtin (2013, p. 49) a respeito da polifonia enquanto “vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema”.

No item seguinte, intitulado “O curioso Caso de um Homem que encolheu”, propus uma leitura a respeito do encolhimento do corpo de Esteban Trueba como uma metáfora para a perda de seu poder tanto no espaço privado (a esposa e filha o abandonam), quanto no público, em plena tomada do poder pelo regime militar.

O tópico seguinte se dedicou a observar a forma como Alba lida com as anotações dos diários da avó. Tratei-os como *perigoso suplemento*, tendo como base o conceito de suplemento de Derrida. Assim como as memórias de Esteban, os textos de Clara trazem também uma dimensão coletiva, posto que as anotações têm como fonte as conversas com

sua mãe Nívea. Em dado momento, o silenciamento de Clara por conta da morte da irmã é suplementado pela escrita nos diários; depois que fica muda, passa a anotar não somente as coisas importantes como também as triviais. Procurei contrapor a ideia de *perigoso suplemento* à perspectiva da narrativa, segundo a qual Clara escrevia em seus diários para ver a vida em sua dimensão “real”.

Relevante também é o uso de objetos (fotos e pinturas) pela narradora. O tema é abordado no tópico “Uma ampliação das fontes: o uso de objetos para a escrita”, no qual temos uma narradora que recorre a esses objetos para embasar sua escrita. Minha leitura se volta para a imagem da narradora diante dessas fontes como uma metáfora para a ampliação da noção de documento, própria da historiografia do século 20, indo das fontes escritas oficiais para o uso dos mais diversos objetos. Essa ampliação permitiu também a busca por temas cotidianos, que vão além dos feitos dos grandes homens. Para tanto, tem-se como base Peter Stallybrass (2008), Le Goff (2005) e Marc Bloch (2001). Foi relevante também a diferenciação, segundo Le Goff (2005), entre monumento e documento, sendo o primeiro todos os registros do passado e o segundo o resultado de seleções por parte da subjetividade daquele que os analisa. A noção de documento, portanto, encontra-se atrelada à de escolha.

Esse agrupamento de fontes (memórias do avô, cartas da avó e fotos) por parte da narradora confere, portanto, a organização do primeiro capítulo desta dissertação. Convém, no entanto, ressaltar alguns pontos que dizem respeito a certos questionamentos feitos ao longo da pesquisa. Ao se referir aos escritos de Clara, a narradora considera que é graças a eles que ela pode “resgatar” a memória do passado. Parte de meu questionamento se concentrou sobre o termo “resgatar”, posto que sugere retomada integral de algo perdido. Parto da hipótese de que todos esses documentos funcionam como suplemento para a memória individual da narradora, haja vista que se colocam no lugar de uma falta (Alba não viveu o tempo da infância de seus avós, por exemplo). No entanto, é preciso ter em conta o risco, destacado por Derrida (2005a), de se confundir o suplemento com a verdade.

Outro elemento relevante é o fato de Esteban Trueba sugerir à neta a escrita da história familiar como forma de levar consigo as raízes. Considerei a ideia de raízes como a noção de algo fixo e que não pode ser reinterpretado. O mesmo risco, portanto, de se pensar na noção de resgate. Por sua vez, pensar as fontes utilizadas pela narradora como “documentos”, e, portanto, resultados de escolhas, vai de encontro à percepção de *verdade* ou mesmo de *raízes*.

Se, no primeiro capítulo, nos deparamos com uma narradora que coleciona fontes e que escreve sobre gerações anteriores a sua, no segundo, me atento para a narrativa da terceira geração da família Trueba, da qual Alba se coloca como personagem principal. Trata-se, sobretudo, dos capítulos 13, 14 e do epílogo, nos quais é deflagrado o golpe militar, conferindo ao país novas feições e exigindo dos personagens novos comportamentos. Alba assume uma postura de resistência ao poder vigente, mas se coloca, pelo menos a princípio, num lugar que denominei – recorrendo a uma imagem de “Tropical Sol da Liberdade”, de Ana Maria Machado (1988) – de “periferia dos acontecimentos”.

A postura de resistência implica na necessidade de sobrevivência; por esse motivo, recorri às reflexões de Didi-Huberman (2011), contidas em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, no que tange à imagem dos vaga-lumes (grupos marginalizados) perante as luzes dos “holofotes” (os discursos dominantes do poder estabelecido). Tais ideias oferecem fundamento para que se pense em uma personagem que se coloca à margem do poder.

Chama atenção o duplo sentido da palavra *lucciola* que pode significar, ao mesmo tempo, “guia” e “prostituta”. Minha leitura pretende demonstrar que ambos os sentidos são aplicados à figura da narradora: é guia no momento em que auxilia os condenados políticos a fugir do país; é prostituta a partir do momento em que é presa; os agentes do poder se referem a ela nesses termos, além de associá-la à figura do namorado, o líder da militância. As situações de tortura, a degradação humana apontam para uma dupla punição para a mulher: ela é punida por ser militante e por ser mulher. O termo “prostituta” e o tratamento que daí advém demonstra essa situação, destacando-se também, no jogo da tortura, performances de gênero. Para tanto, recorri às análises de Susel Oliveira da Rosa (2013) que tratam da situação da mulher frente às ditaduras e à tortura.

Espaço de morte, a prisão representa também um lugar para a configuração de novos significados. É o que procurei explorar no tópico “O ‘Canil’ e nenhum esquecimento: encontros e despedidas no *furacão dos acontecimentos*”. Ao mesmo tempo à mercê dos agentes da ditadura, Alba encontra pessoas que lhe permitem reconfigurar seu sofrimento, ressignificar a vida, quando a própria vida parece prestes a se apagar. O encontro, sobretudo com o espírito da avó, recorda o imperativo de sobreviver, escrever e testemunhar, de forma a levar para fora dos muros da prisão o terror inacessível àqueles que não querem saber. Para essa reflexão, retomo as análises de Gagnebin (2006) e Seligmann-Silva (2003) a respeito do testemunho.

Trabalho com a hipótese de que o sentido de “guia” da palavra *lucciola* – temporariamente suspenso e substituído pelo de “prostituta” (sentido atribuído à narradora pelos agentes do poder) – é retomado ao final, por conta da perspectiva do testemunho via escrita. Sobreviver para testemunhar; é por conta da possibilidade do testemunho que uma perspectiva sobre os eventos pode vir à tona, no sentido de se evitar a repetição do horror. Narrar, no entanto, não é suficiente; é preciso que haja encontros com outros dispostos a ouvir; esses outros podem também se converter em testemunhos. É nesse sentido que me apoiei na reflexão de Gagnebin (2006) a respeito da ampliação do conceito de testemunha; não se trata apenas daquele que passou pela situação horrível, mas aquele capaz de ouvi-la sem ir embora e passar adiante a narrativa do outro.

O presente trabalho, portanto, se concentrou nas dimensões da narradora de *La Casa de los Espíritus*, a saber: a de uma narradora que se volta para fontes e que se embasa no seu próprio testemunho. A primeira dimensão diz respeito à busca por comprovação daquilo que é dito: Alba escreve a partir de cartas e memórias alheias, além de ter em mãos fotos antigas. No segundo caso, é uma dimensão na qual entra em cena a perspectiva do testemunho, o olhar de quem vai da “periferia” para o “furacão dos acontecimentos”. A ideia da construção de uma narrativa que segue um *telos*, o risco de se considerar a memória como algo fixo (raízes) permite perceber o caráter seletivo da memória. A mesma narradora que coleciona fontes, a que organiza essa grande história familiar é aquela que tomará parte no *furacão dos acontecimentos*. O testemunho escrito, resultado da memória e da sobrevivência, foi, aqui, tratado como guia (tanto para a narradora que o elabora, quando para aqueles que devem saber do que acontece), mas não deve ser confundido com a noção de verdade. Mesmo na narrativa do horror há seleção. Assim sendo, qualquer guia, qualquer luz é também resultado de uma perspectiva.

## 1 DELICADAS CALIGRAFIAS: DOCUMENTOS REUNIDOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA FAMILIAR

Por enquanto reunimos matéria-prima, meras informações, dados-coisas-objetos para trabalhar a memória, para formar uma construção, uma história.

Herbert Daniel, *Passagem para o próximo Sonho*.

### 1.1 Uma memória “intacta”: os escritos do idoso em primeira pessoa.

Lembrar o passado significa também lembrar com os outros; nesse processo, nunca estamos sós. Nossas formas de ver o mundo são, em certa medida, moldadas pela influência coletiva. Eis a noção que nos traz Halbwachs (2006) a respeito da dimensão coletiva da memória; e quando pensamos em memória, pressupomos escolhas e recortes. Tais elementos – por hora destacados apenas de relance – são relevantes para a presente seção, que se fundamenta nas memórias escritas de Esteban Trueba; ao fazer coro com a narrativa de Alba, ao se adequarem ao seu próprio tempo, tais memórias (tecidas em primeira pessoa) ajudarão a compor a história familiar sobre a qual pretendo, ao longo deste trabalho, me debruçar.

Meu percurso partirá daquilo que pode ser pensado como uma *aventura do olhar*; aventura porque é marcada por caminhos, e é o olhar que fará suas escolhas. A análise se comporá de três subseções: a primeira se refere às escolhas desse narrador em primeira pessoa na construção de suas memórias e como estas podem estar a serviço de um *ethos* particular; a segunda subseção diz respeito às tensões que o narrador destaca no contexto de sua família, bem como a sua tentativa de estabelecer, mediante a força, um poder absoluto, tanto no âmbito privado quanto no cenário público; por sua vez, a terceira subseção procura pensar o encolhimento de Trueba como uma metáfora para a perda de seu poder nos contextos nos quais pretende atuar; no que se refere à dimensão pública, ocorrerá por conta do domínio estabelecido pelo regime militar; regime que ele próprio – Esteban – ajudou a financiar.

#### 1.1.1 Uma *aventura do olhar*: a problemática do *telos* na narrativa em primeira pessoa.

Por mais que, às vezes, se queira estar só, por mais que imaginemos contextos urbanos de solidão acompanhada, a temática da memória nos remete ao outro, e não se

pode conceber a lembrança sem o olhar alheio. Carregamos sempre conosco certa quantidade de pessoas, levamos suas recordações para onde quer que apontemos o pensamento. Tal reflexão é a base da tese de Maurice Halbwachs (2006), em *A Memória Coletiva*. O autor nos leva a pensar numa memória coletiva que se ajunta à individual – sendo esta o primeiro testemunho ao qual recorremos.

Por esse viés, pode-se entender, por exemplo, que o retorno feito a uma cidade não é solitário; tudo o que já havíamos pensado sobre ela – para o bem ou para o mal – tende a se agregar ao que ouvimos de outros (sejam eles artistas ou engenheiros, moradores da cidade ou visitantes); é essa fusão que gera uma síntese, possível mudança de nossa perspectiva, marcada pelo olhar coletivo. Síntese esta que pode ser pensada como uma releitura. Por mais que a outra pessoa não esteja presente, nossa memória, ao rever a cidade, poderá se reportar ao que ouvimos um dia, e é nesse ato que estamos acompanhados: “sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Por conta da influência coletiva, o autor menciona ainda a maior exatidão da recordação. Evidentemente, a época de Halbwachs – ainda com uma herança latente do século 19 – traz a ideia de “verdade” ou “objetividade”, bem como a maior ou menor confiabilidade de um testemunho etc. Paul Ricoeur (2007) observa que, para a sociologia (herdeira do modelo de objetividade das ciências da natureza), na virada do século 20, a consciência coletiva é pensada como uma *realidade* cujo estatuto ontológico não é questionado. Não parto, aqui, desse princípio. Ao pensar numa memória compartilhada, não estou à cata de uma verdade mais confiável, ou mesmo de uma objetividade histórica, mas sim me volto para as múltiplas possibilidades de determinados eventos enquanto resultados de narrativas; importam, sobretudo, os elementos envolvidos na tessitura do texto.

Ainda segundo Halbwachs (2006), esse olhar do outro canaliza nossa percepção, e passamos a pensar em eventos que não consideramos num primeiro olhar. Um exemplo disso é a ordem das relações afetivas, na qual:

Um ser humano que é muito amado e que ama moderadamente muitas vezes só se dá conta tarde demais ou talvez jamais se dê conta da importância que foi atribuída às suas menores ações, às suas palavras mais insignificantes” (HALBWACHS, 2006, p. 35).

O olhar de cada indivíduo é um recorte, e cada recorte é resultado de experiências levadas a cabo até o momento em questão.

*La Casa de los Espíritus* traz a história familiar dos Trueba em três gerações. A narradora – a última mulher numa linhagem de mulheres com nomes que sugerem claridade (Clara, Blanca e Alba) – resolve escrever a narrativa por sugestão do avô Esteban Trueba, um nonagenário às portas da morte: “meu avô teve a ideia de que escrevêssemos essa história”<sup>3</sup> (ALLENDE, 2006, p. 451). Alba – a narradora – lança mão do termo “escribiéramos”; a flexão do verbo no plural remete ao “nós” (*nosotros*), e a sugestão aí contida vai ao encontro das reflexões de Halbwachs (2006): por mais que a maior parte do texto parta de Alba, não se pode pensar em uma narrativa solitária. Sua escrita encontra-se povoada pelas percepções de terceiros. Ela própria enfatiza a ajuda recebida do avô, um homem de memória intacta e disposto a narrar: “comecei a escrever *com a ajuda de meu avô*, cuja memória permaneceu intacta até o último instante dos seus noventa anos”<sup>4</sup> (ALLENDE, 2006, p. 452, grifos meus).

No entanto, noventa anos de memória intacta não seriam suficientes. Permanecendo ainda na pista de Halbwachs (2006), é possível notar que este idoso de boa memória não seria, sozinho, capaz de edificar o passado. Não há nele, assim como não haveria em ninguém, a capacidade da totalidade; o olhar do indivíduo se concentra sobre fatos específicos, ao passo que ignora outros, numa seleção que envolve lembrança e esquecimento, num processo que pode dizer muito da história do indivíduo e de seu entorno.

Voltando-me para a narrativa em primeira pessoa de Trueba, percebo esse auxílio alheio na construção da memória individual no momento em que o narrador se depara com a noiva morta acidentalmente por envenenamento. Há algum tempo, ele vinha trabalhando nas minas procurando fazer riqueza. Estava acertado que, em breve, se casaria com Rosa, a bela, filha dos del Valle. Severo del Valle, pai da moça, envolvido em questões políticas, sofre um atentado por envenenamento através de uma garrafa de vinho. Acidentalmente, é Rosa que vem a bebê-lo. Em suas memórias, Esteban diz que imaginava quase todas as possibilidades para o seu futuro, exceto a da mortalidade de Rosa. Conta também a sua chegada à cena do velório da noiva:

---

<sup>3</sup> Mi abuelo tuvo la idea de que escribiéramos esta historia

<sup>4</sup> Empecé a escribir con la ayuda de mi abuelo, cuya memoria permaneció intacta hasta el último instante de sus noventa años.

Viajei mais de trinta horas sem me deter para comer, esquecendo-me até da sede, mas consegui chegar à casa da família del Valle antes do funeral. *Dizem* que entrei na casa coberto de poeira, sem chapéu, sujo e barbudo, sedento e furioso, perguntando a gritos por minha noiva<sup>5</sup>. (ALLENDE, 2006, p. 44).

Acompanhada pela dor alheia, a de Esteban lhe turva o olhar, e é como se ele visse o velório por entre brumas. Sua memória é ajudada pela dos presentes, no momento do velório. Na própria narrativa, Trueba assume que a sua entrada no velório foi vista por esses testemunhos que, mais tarde, lhe relataram o caso. Nesse sentido, embora alguém não se lembre de determinado fato – observa Halbwachs (2006) – o testemunho dos presentes existe. Mais do que isso, as reações e atitudes diante do sofrimento dizem respeito não apenas aos atos individuais do personagem, mas a uma influência da cultura na qual ele está inserido; cultura que traz a perspectiva da perda de alguém como algo catastrófico, a ser chorado e lamentado. É nesse sentido que nos colocamos diante uma memória coletiva; memória que molda nossas percepções de mundo, ditando atitudes.

Em sua narrativa, Trueba conta suas lamentações diante da noiva morta:

Maldita seja! Escapou de minhas mãos – *dizem que eu disse*, gritei, caindo de joelhos ao seu lado, escandalizando os parentes, porque ninguém podia compreender minha frustração por ter passado dois anos escavando a terra para me tornar rico, com o único propósito de, algum dia, levar essa jovem ao altar, e a morte roubou-a de mim<sup>6</sup> (ALLENDE, 2006, p. 44, grifos meus).

Conforme observado, o recurso às testemunhas é, de fato, legítimo. No entanto, estaria nesse ato de recorrer ao olhar dos outros uma simples dificuldade de lembrar? Seria apenas um lapso de memória diante da situação de desespero? Com base em Halbwachs (2006), não há dúvidas de que esse componente de fato existe. A meu ver, no entanto, há algo mais nesse processo; na passagem em questão, o ato de recorrer ao olhar alheio pode

---

<sup>5</sup> Viajé más de treinta horas sin detenerme ni para comer, olvidado hasta de la sed, pero conseguí llegar a la casa de la familia Del Valle antes del funeral. Dicen que entré a la casa cubierto de polvo, sin sombrero, sucio y barbudo, sediento y furioso, preguntando a gritos por mi novia.

<sup>6</sup> ¡Maldita sea! ¡Se me fue de las manos! - dicen que dije, grité, cayendo de rodillas a su lado, escandalizando a los deudos, porque no podía nadie comprender mi frustración por haber pasado dos años rascando la tierra para hacerme rico, con el único propósito de llevar algún día a esa joven al altar y la muerte me la había birlado.

ser pensado como parte da própria constituição do *ethos* do narrador. A frase “dizem que eu disse” constitui-se numa estratégia que exime o narrador do protagonismo do escândalo.

Herbert Daniel, em *Passagem para o próximo Sonho*, afirma que procura evitar escrever “memórias artificiais”, visando afirmar, ainda que sem querer, a verdade de sua razão: “Não quero ter razão. Quero conservar a lucidez” (DANIEL, 1982, p. 35). Suas memórias não são canalizadas para o estabelecimento de um *ethos* positivo do sujeito que se lembra (ou, pelo menos, não exprimem essa intenção); não buscam juntar pedaços do passado com vistas a construir uma razão particular, em sacrifício da própria lucidez.

A perspectiva de Esteban Trueba é oposta a esta: ao longo de sua narrativa, ele constrói um texto favorável ao seu *ethos* particular. Sobre tal personagem, cabem algumas considerações para que se compreenda por que o narrador Esteban Trueba desejaria se eximir de situações, ou mesmo de memórias escandalosas: depois da morte de Rosa, ele resolve reerguer *Las Três Marias*, uma fazenda em ruínas pertencente à sua família; ele o faz com recursos próprios e torna-se dono de uma autoridade que não admite questionamentos. Conforme se verá, ele se coloca como alguém que retirou os moradores pobres (*los inquilinos*) de uma miséria sem precedentes. Tempos depois, Esteban resolve entrar para a política, filiando-se ao partido conservador. Ganha as eleições para senador, e, no que se refere ao dinheiro, nunca mais tem preocupações, pois quanto mais gastava, mais sua fortuna engordava. Figura pública de prestígio, autoridade que não admite oposições, não é difícil pensá-lo como um indivíduo que preza pela imagem a ser transmitida.

Retornando ao momento do velório, Esteban diz que os outros disseram (*dicen que dije*); ao fazê-lo, o texto pende para a preservação da imagem do homem probo. É de se pensar, portanto, que o recurso do olhar alheio está a serviço não apenas de uma “melhor recordação”, mas em prol da construção de uma imagem, seja de si, seja dos outros; imagem que não pretende exatamente falar do passado por si só, mas construir um *ethos* no presente. *Ethos* que, conforme será analisado, se atrela a um *telos*, a um caminho determinado com vistas a um fim.

O mesmo processo se dá quando Trueba se refere à sua infância. As lembranças escritas remetem ao *frio*, à *solidão* e ao eterno *vazio do estômago*. Muito presente é a imagem do pai embriagado: “talvez a lembrança de meu pai, com o colarinho desabotoado,

a gravata frouxa e manchada, os olhos turvos e o hálito pesado, com um copo na mão, me tornaram abstêmio”<sup>7</sup> (ALLENDE, 2006, p. 31).

De acordo com Ecléa Bosi (1995), há um grande poder das imagens sobre a memória, de forma que o passado não só vem à tona para misturar-se com o presente, como também o desloca, ocupando o espaço da consciência. A memória emerge como uma força subjetiva e, ao mesmo tempo, profunda e ativa. Sua força reside na capacidade de determinar atitudes e percepções no presente; para se colocar, a percepção se vale das experiências acumuladas.

Por se lembrar da imagem do pai bêbado (imagem que perdura com força), Esteban se mantém abstêmio. A sensação de uma vida difícil continua moldando suas percepções quando ele conhece Rosa, a bela, filha dos del Vale, posto que ele não compreendia o que ela teria visto nele e como pode aceitá-lo como esposo. Não era homem que se prendia a mulheres, mas a visão de Rosa com seu “incrível cabelo verde”, seu “porte de fada” e sua maneira de se mover “como se estivesse voando” deslumbrou-o tanto a ponto de ele decidir que aquela era a única mulher digna de ser sua esposa (ALLENDE, 2006, p. 33). O excesso de beleza de Rosa era destacada por seus pais; se ela se mantinha sem nenhum pretendente, era porque os homens a observavam de longe, intimidados. Não era essa, no entanto, a preocupação de Esteban, que se voltava para questões de ordem prática: “meu problema era que não dispunha de nenhum *peso*, mas me sentia capaz, pela força do amor, de me converter em um homem rico”<sup>8</sup> (ALLENDE, 2006, p. 34).

Imagens de pobreza, sensação de inferioridade diante da beleza de Rosa, desejo de enriquecer; é a partir daí que Esteban entende que um bom nome não seria suficiente, mas que cabia a busca por recursos financeiros. Munido dessa perspectiva, recorre às minas de ouro, negócio arriscado e próprio de aventureiros: “Estabeleci o firme propósito de retirar até a última grama do metal precioso, ainda que tivesse que espremer o cerro com minhas próprias mãos e moer as rochas a pontapés. Por Rosa estava disposto a isso e muito mais”<sup>9</sup> (ALLENDE, 2006, p. 35).

---

<sup>7</sup> Tal vez el recuerdo de mi padre, con el cuello desabotonado, la corbata floja y manchada, los ojos turbios y el aliento pesado, con un vaso en la mano, hicieron de mí un abstemio.

<sup>8</sup> Mi problema era que no tenía ni un peso, pero me sentía capaz, por la fuerza del amor, de convertirme en un hombre rico.

<sup>9</sup> Me hice firme propósito de sacarle hasta el último gramo del precioso metal, aunque para ello tuviera que estrujar el cerro con mis propias manos y moler las rocas a patadas. Por Rosa estaba dispuesto a eso y mucho más.

Nota-se que o texto em primeira pessoa e o tom confessional mostram a perspectiva do narrador, no sentido de reforçar a ideologia do trabalho e da família. O ponto inicial para o seu desejo de enriquecer – estimulado por suas memórias de pobreza na infância – se encontra em Rosa. Essa junção de fatos não é inócua. Por que destacar uma infância de fome e frio, bem como uma juventude de trabalhos intermináveis, na qual floresce o amor? Entendo que a escolha de tais eventos está também atrelada à imagem que se pretende transmitir, o *ethos* daquilo que, no futuro, seria o homem público, o senador Trueba.

Esteban conta que passou a noite no cemitério sentado junto ao túmulo de Rosa e falando com ela. A passagem traz elementos antes não mencionados na narrativa sobre a vida de Trueba na mina: ele não tinha visto “mulheres más” (“prostitutas envelhecidas e gastas”), tinha vivido entre homens sem lei, comendo e bebendo mal, doente do estômago, sentindo o gelo da noite e o calor do dia, fazendo da imagem de Rosa a razão de suas forças para prosseguir e amando-a “por um tempo quase infinito” (ALLENDE, 2006, p. 46). A passagem permite que se construa a imagem de um Esteban capaz de grandes sacrifícios por amor. Apreende-se que a inquietante proximidade da morte em plena juventude, bem como o receio de doenças e a agonia da distância da amada conferem ao narrador um caráter heroico. O sacrifício chega mesmo a justificar seu sentimento de ira diante do desejo frustrado pela morte da noiva

Beatriz Sarlo (2007), em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, observa a relação entre o detalhe individual e o relato teleológico, de forma que: “se a história tem um sentido estabelecido de antemão, os detalhes se acomodam nessa direção, mesmo quando os próprios protagonistas custam a percebê-la” (SARLO, 2007, p. 55).

É o que se passa com os detalhes da vida deste protagonista Esteban Trueba; detalhes que se acomodam em uma direção. Por se tratar de um idoso de “boa memória”, que tem em mente o desfecho dos eventos, seu texto se mostra como um rio que corre por um caminho já determinado. Pensamento do passado, reflexão sobre o realizado, a narrativa em primeira pessoa traz um percurso de uma vida de noventa anos construída pelo idoso cujas memórias encontram suporte nas de terceiros. Ele tem a pretensão de tudo dizer num momento extremo da vida, já às portas do fim.

Ao sugerir à neta a escrita de uma história familiar, Esteban Trueba acrescenta que, ao fazê-lo, ela poderia levar consigo, para onde quer que fosse, as *raízes*: “assim, poderás

levar as raízes contigo se algum dia tiveres que ir embora daqui, filhinha”<sup>10</sup> (ALLENDE, 2006, p. 451). Minha problematização se encontra nesse ponto, pois a sugestão de “raízes” pode também implicar a ideia de essência, de fixidez ou mesmo de totalidade. Uma supervalorização das raízes nos levaria a perder de vista a dimensão da memória e da escrita enquanto processo e escolha, montagem e intermediações, jogos, recortes e embates. Em termos teóricos, o termo “raízes” traz problemas para a própria noção de memória proposta pelo presente trabalho. Entendida como um processo coletivo, resultado de escolhas e ressignificações, a memória tida como raiz (resultante da escrita) se tornaria algo fixo, dotado de uma origem, sustentáculo único de um todo. Eis a sugestão presente na narrativa; sugestão confirmada por Alba logo adiante, na referência à narrativa como um quebra-cabeça que ela própria (Alba) começa a armar no momento de sua prisão; quebra-cabeça para o qual e para o qual cada peça possui sua localização precisa. A princípio incompreensíveis, as peças ganhariam seu espaço, e o todo, após terminado, teria um *sentido harmonioso*.

A meu ver, a ideia de um lugar para cada peça sugere um espaço irremovível, uma harmonia com as demais peças (os demais eventos da vida) que não permite uma reordenação – impossibilidade observada no quebra-cabeça. A ordenação aponta também para a ideia de um *telos*, uma linha determinada, que parte de uma origem e se dirige para um fim. Como tal, está sujeita a leis, e é rígida por não poder ser repensada e refeita. Em se tratando de memória, essa ideia é problemática, tendo em vista a impossibilidade de um caminho único. Enquanto resultado de uma construção, a memória está sujeita a seleções e esquecimentos, reinterpretações as mais diversas, releituras e rearranjos. Considero também a impossibilidade de um “todo harmonioso” único, justamente porque a memória é um espaço de escolhas, um ajuntamento de partes, uma fábrica de sentidos sujeita a mudanças.

As reflexões aqui propostas vão ao encontro das de Jacques Derrida, presentes em *A Escritura e a Diferença* (2005a) e *Gramatologia* (2006). É, sobretudo, na primeira obra que se encontra o fundamento que intitula a presente seção; é o momento em que Derrida (2005a) aproxima a noção de “sentido” de uma verdadeira *aventura do olhar*; em outras palavras, não disporíamos mais de uma essência das coisas, já que estas se apresentam como resultado de uma determinada forma de olhar. A própria natureza, por esse viés,

---

<sup>10</sup> Así podrás llevarte las raíces contigo si algún día tienes que irte de aquí, hijita.

seria desprovida de sua essência, tornando-se demasiado incerta. É a crítica do filósofo ao pensar o estruturalismo. Uma consciência estruturalista está vinculada ao pensamento do passado e se dedica, principalmente, a uma reflexão sobre o realizado, o constituído e o construído. O passado é refletido como um todo; é retomado por já ser conhecido; a estratégia consistiria em apreender este todo, este enredo já concluído, de forma a trazer de volta a simultaneidade. Tal reflexão se aproxima da de Benjamin (1994, p. 212) a respeito do romance, ao frisar que o mesmo se movimenta em torno do “sentido da vida”, no fundo, uma reconstrução que norteia todo o tempo transcorrido.

No momento em que tece a trama de suas memórias, Esteban Trueba não deixa de alimentar os duros dias da juventude com a seiva do presente:

[...] não tenho muitos amigos nem gosto de festas ou de barulho, pelo contrário, sinto-me melhor só. Custa-me muito tornar-me íntimo das pessoas. Naquela época, ainda não tinha vivido com uma mulher, por isso não podia sentir falta daquilo que não conhecia. *Não era namorado, nunca tinha sido, sou de natureza fiel*, apesar de bastar a sombra de um braço, a curva de uma cintura, o redondo de um joelho de mulher, para que me venham ideias à cabeça *até hoje*, quando já estou tão velho que ao me ver no espelho nem me reconheço<sup>11</sup> (ALLENDE, 2006, p. 32, grifos meus).

A leitura da passagem sugere construção de um quadro que abarca a totalidade da vida, conferindo-lhe sentido; Esteban *não era* namorado, *nunca tinha sido* e permanece, mesmo na velhice, de *natureza fiel*. A meu ver, o esforço de totalidade, patente nos próprios tempos verbais utilizados (*era, he sido, soy*), é também o esforço de simultaneidade, de trazer, para o homem já velho do presente (o idoso nonagenário), elementos do jovem ainda no princípio da vida; uma tentativa, em suma, de edificar um *todo harmonioso*.

O que Derrida (2005a) ressalta é que a busca por essa totalidade e simultaneidade constitui-se num mito. Há, aqui, um esforço cognitivo que pretende unir épocas muito afastadas, mas que tem como suporte nada mais que as palavras: “o pensamento da coisa

---

<sup>11</sup> [...] no tengo muchos amigos ni me gustan las fiestas o el bochinche, por el contrario, me siento mejor solo. Me cuesta mucho intimar con la gente. En aquella época todavía no había vivido con una mujer, así es que tampoco podía echar de menos lo que no conocía. No era enamorado, nunca lo he sido, soy de naturaleza fiel, a pesar de que basta la sombra de un brazo, la curva de una cintura, el quiebre de una rodilla femenina, para que me vengan ideas a la cabeza aún hoy, cuando ya estoy tan viejo que al verme en el espejo no me reconozco.

como o que ela é confunde-se já com a experiência da pura palavra; e esta com a experiência em si” (DERRIDA, 2005a, p. 21).

Compreende-se que é nas palavras, entre tantas escolhas e cuidados, que o sentido é construído; e por ser uma construção, o sentido é apolíneo por tudo que ele mostra e traz em si uma antecipação do fim (DERRIDA, 2005a, p. 47). Por “apolíneo”, compreende-se o tipo de pensamento que pretende preservar a completude da totalidade, uma ordem dotada de sentido e que não permite frinchas; qualquer acidente, qualquer defeito é considerado uma categoria aberrante. A antecipação do fim se relaciona com as escolhas feitas pelo narrador e tem como fundamento sua trajetória pessoal e política.

Em seu terceiro texto, o avô de Alba discorre sobre sua ida, aos 25 anos, para *las Trés Marias*, fazenda da família Trueba há muito deixada nas mãos dos moradores. Seu objetivo é o de reerguer a propriedade, numa tentativa de, ali, fazer riqueza. A passagem abre com a ideia base que norteia o pensamento do narrador:

Nada poderá me tirar da cabeça que fui um bom patrão. Qualquer um que tivesse visto *Las Trés Marias* nos tempos de abandono e a visse agora, uma propriedade modelo, deveria estar de acordo comigo”<sup>12</sup> (ALLENDE, 2006, p. 62).

A passagem prossegue com termos como *trabalho*, *organização* e *lucro*, escolhas advindas de um sujeito comprometido com o poder, que se dedica a construir sua vida em torno da política e do partido conservador. É possível pensar em duas *Trés Marias*, uma antes e outra depois da chegada do patrão. Antes era um lugar de pessoas simples, abandonado e sem organização, muito sujo e sempre sujeito a catástrofes, como secas e pestes. Os moradores produziam apenas o suficiente para não morrer de fome. Em seu texto, Esteban se afirma como um “pai” para todos; ele teria levado aos moradores pobres um mínimo de saúde, organização e educação:

Fomos recuperando os pastos um por um, reconstruímos o galinheiro e os estábulos e começamos a traçar um sistema de irrigação para que as

---

<sup>12</sup> Nadie me va a quitar de la cabeza la idea de que he sido un buen patrón. Cualquiera que hubiera visto Las Tres Marías en los tiempos del abandono y la viera ahora, que es un fundo modelo, tendría que estar de acuerdo conmigo.

sementeiras não dependessem do clima, mas de algum mecanismo científico<sup>13</sup> (ALLENDE, 2006, p. 64).

Ao final da passagem, o narrador conclui que, se pudesse voltar ao passado, não teria cometido alguns erros, mas que, em geral, não se arrepende de nada. Reafirma que foi um bom patrão. Retornando à noção de sentido de Derrida (2006), fica clara a presença de um narrador que detém a posse do desfecho de toda sua história. As descrições feitas, os eventos escolhidos, bem como o vocabulário utilizado para a construção da narrativa são parte daquilo que Marc Bloch (2001) considera como mecanismos que o homem passa o tempo montando e dos quais se torna um prisioneiro mais ou menos voluntário. Como homem público e comprometido com o partido conservador, as narrativas em primeira pessoa exaltam características como o cuidado com a família, a boa capacidade administrativa, a organização e o empreendedorismo, bem como a busca por uma vida conjugal plena.

Ao abrir o capítulo 6, vê-se um Trueba já envelhecido, casado com Clara – irmã de Rosa – e criando sua filha Blanca. O narrador traz, com sentimento de pesar, a deterioração de seu casamento. Percebe, pouco a pouco, as mudanças de Clara, a forma como ela o evita; Esteban considera a vida um purgatório a partir do momento em que a esposa passa a temê-lo. Em tentativas frustradas de aproximação, se dá conta de que sua filha Blanca também mantém distância. As justificativas para os malogros domésticos são buscadas sempre em fatores externos. Esteban culpa a Pedro Tercero – amante da filha – por seu distanciamento; culpa os moradores da fazenda pelas discussões conjugais com Clara, pois ela desejava dar-lhes uma vida melhor.

Assim como afirma ter sido um bom patrão, Esteban reitera ter sido um bom marido: “não acredito que a culpa de tudo tenha sido do meu mau gênio, porque *eu era um bom marido*, nem a sombra do desajuizado dos tempos de solteiro”<sup>14</sup> (ALLENDE, 2006, p. 192, grifos meus).

Estão em jogo aqui uma série de experiências cotidianas, ressignificadas com o tempo. O idoso que reconstrói as memórias de um casamento deteriorado, de trêpegas relações domésticas é o mesmo que sabe da morte da esposa, da partida da filha para viver

---

<sup>13</sup> Fuimos recuperando los potreros uno por uno, reconstruimos el gallinero y los establos y comenzamos a trazar un sistema de riego para que las siembras no dependieran del clima, sino de algún mecanismo científico.

<sup>14</sup> No creo que la culpa de todo fuera mi mal genio, porque yo era un buen marido, ni sombra del tarambana que había sido de soltero.

em outro lugar e, evidentemente, mantém-se em sua posição de homem político, ainda que desencantado, no presente, com o desfecho tomado pela história da qual faz parte.

Sobre as percepções do presente e sua relação com o passado, Bloch (2001, p. 66) destaca a apreensão, pelo historiador, daquilo que é vivo, das experiências cotidianas:

Na verdade, conscientemente ou não, é sempre a nossas experiências cotidianas que, para nuançá-las onde se deve, atribuímos matizes novos, em última análise os elementos, que nos servem para *reconstituir* o passado: os próprios nomes que usamos a fim de caracterizar os estados de alma desaparecidos, as formas sociais evanescidas, que sentido teriam para nós se não houvéssemos antes visto homens viverem?

É interessante observar que, na passagem acima, diante da palavra “reconstituir” abre-se uma nota de rodapé com o período: “e imaginar”. Considero que tais reflexões, apesar de voltadas para o ofício do historiador, podem ser estendidas ao sujeito que escreve suas memórias. Por ter visto pessoas viverem, o narrador em questão não apenas “reconstitui”, mas também ressignifica e *imagina* o passado, trazendo à tona *estados de alma desaparecidos*; mais do que isso, acaba por adicionar novos estados, resultados de um presente também vivido. Em síntese: o entendimento do passado está atrelado às experiências cotidianas do presente.

Esteban Trueba conta o dia em que Clara, não o aceitando mais em sua cama, coloca um ferrolho na porta. A deterioração matrimonial tinha chegado a tal ponto que ela não dispunha mais de ânimo para atos carnavais. Se não tinham mais nada o que dizer, também não havia motivo para compartilhar a cama. A ideia do homem que ama a esposa mantém-se com a descrição das investidas de Esteban: “recordo que começava a assediá-la no cair da noite. À tarde, se sentava para escrever e eu fingia saborear meu cigarro, mas na verdade a observava com o canto do olho”<sup>15</sup> (ALLENDE, 2006, p. 193).

O narrador destaca também um grande desejo de protegê-la, por considerá-la muito frágil:

Sua fragilidade causava-me uma ternura insuportável. Queria protegê-la, abraçá-la, fazê-la rir como nos velhos tempos, voltar a dormir com ela a meu lado, sua cabeça no meu ombro, as pernas encolhidas debaixo das

---

<sup>15</sup> Recuerdo que empezaba a asediarla al caer la noche. En las tardes se sentaba a escribir y yo fingía saborear mi pipa, pero en realidad la estaba espiando de reojo.

minhas, tão pequena e quente, sua mão em meu peito, vulnerável e preciosa<sup>16</sup> (ALLENDE, 2015, p. 194).

O sentido para as palavras “fragilidade”, “ternura” e “preciosa” (a última, em espanhol, remete, ao mesmo tempo, à beleza e ao grande valor de algo ou alguém) só é encontrado por conta de suas experiências cotidianas com a esposa. O desejo de “voltar a dormir com ela” (sobretudo o termo “voltar” – *volver*) remete a uma suposta era de ouro, na qual o narrador conheceu um casamento feliz. Tal época só pode ser percebida como feliz por comparação com outra – exatamente aquela na qual a esposa coloca um ferrolho na porta.

Walter Benjamin (1994, p. 213), lendo Moritz Heiman, destaca a diferença entre “vida real” e “vida lembrada”; “um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na rememoração, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos”. Em outras palavras, ainda que se fale da infância de um homem que morre aos trinta e cinco anos, ele será sempre lembrado como alguém que morreu jovem; o dado “morreu aos trinta e cinco anos”, com relação à infância (à “vida real”) não tem, segundo Benjamin, a menor relevância, ainda que seja incontestável na vida lembrada. Derrida (2005a, p. 68), por sua vez, não deixa de destacar que: “entre a carne demasiado viva do acontecimento literal e a pele fria do conceito corre o sentido”. Ou seja, entre o evento (enquanto “acontecimento literal”) e a lembrança dele, temos uma construção, um processo de resignificação.

Ambas as ideias auxiliam a pensar na construção textual feita por Trueba na velhice; a escolha de eventos a serem contados, a busca por termos para expressá-los, os sentimentos trazidos à luz são frutos de quem dispõe de uma plataforma de que a “vida real” não dispunha. Os desejos de voltar a abraçar Clara, sentir seu calor e gozar de sua fragilidade são construções dotadas de sentido; sentido que lança uma perspectiva sobre o passado, mas que não deve ser pensado como um resgate do mesmo, ou como a única percepção possível que dele se possa ter.

A família Trueba, acima de qualquer coisa, deseja se lembrar. De um nonagenário de memória perfeita a uma neta disposta a escrever, temos a necessidade da escritura; parece que não basta a eles a fala; o ato da escrita torna-se praticamente sinônimo de

---

<sup>16</sup> Su fragilidad me producía una ternura insoportable. Quería protegerla, abrazarla, hacerla reír como en los viejos tiempos, volver a dormir con ella a mi lado, su cabeza en mi hombro, las piernas recogidas debajo de las mías, tan pequeña y tibia, su mano en mi pecho, vulnerable y preciosa.

lembrar. Derrida (2006) pensa a operação de substituição da fala pela escritura como a substituição da presença pelo valor; o *eu estou presente* é substituído pelo *o que eu valho*. A sugestão da escritura pelo avô, a ideia de que a neta pudesse, mediante o texto, *levar consigo as raízes* é problemática na medida em que a escritura, nas reflexões de Derrida (2006), não se constitui mais como a representação de algo, mas sim como um jogo que envolve a construção de sentidos e de escolhas de termos, uma *aventura do olhar*, sempre arriscada.

A escritura é aqui pensada como retirada (DERRIDA, 2005a), um abandono do pai, que permite que a palavra passe a falar sozinha; longe do pai, o escrito encontra-se à mercê tanto dos que o interpretam quanto daqueles que não se interessam por ele.

Benjamin (1994) traz, em *O Narrador*, a ideia do ponto máximo da autoridade do ato de narrar, que se encontraria, justamente, no momento extremo da vida: “a morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1994, p. 208). Nesse sentido, o sujeito que narra exerce sua autoridade para, em seguida, se retirar.

A morte de Esteban Trueba é um ato que se segue ao exercício da escrita:

com seu próprio punho e letra [Esteban Trueba] escreveu várias páginas e quando considerou que tinha *dito tudo*, se deitou na cama de Clara. *Eu me sentei a seu lado a esperar com ele* e a morte não tardou a chegar apazível, surpreendendo-lhe no sono<sup>17</sup> (ALLENDE, 2006, p. 452, grifos meus).

A ideia da escrita como retirada do sujeito e como momento de sanção daquilo que o narrador pode contar é, aqui, lida como simbólica. O término da escrita é seguido pela morte aguardada por avô e neta, como se a própria morte estivesse apenas esperando a satisfação plena do homem que quer se lembrar; como se o homem que se lembra não pudesse morrer sem antes *dizer tudo*. Vê-se, aqui, não apenas a escrita para a preservação de uma memória, mas aquilo que Derrida (2005a) chama de *querer-escrever*, algo que consiste não propriamente no desejo de escrever (este sim portador de uma afecção, uma obrigatoriedade), mas sim na liberdade e no voluntarismo para tal. O *querer-escrever* representa também a vontade de ultrapassar a significação, sempre contida nos “limites

---

<sup>17</sup> De su puño y letra escribió varias páginas y cuando consideró que lo había dicho todo, se acostó en la cama de Clara. Yo me senté a su lado a esperar con él y la muerte no tardó en llegarle apaciblemente, sorprendiéndolo en el sueño.

regionais da natureza, da vida, da alma” (DERRIDA, 2005a, p. 27); em outras palavras, o *querer-escrever* seria a busca de uma verdade que ultrapassasse qualquer limite, fixando-se como raiz.

Considero que Trueba traz esse *querer-escrever*, fato que se confirma quando o personagem, conforme referido, sugere à neta a escrita como forma de levar com ela, para outro lugar, as *raíces*. A ideia de “levar raízes” vai ao encontro da perspectiva de ultrapassar a significação; trata-se de um *querer-escrever*, conforme Derrida (2005a), do uso de “manha” diante da finitude, com vistas a ultrapassá-la e fixar uma memória definida, um todo harmonioso, ou mesmo um quebra-cabeça completo.

A aventura do texto em primeira pessoa escrito pelo avô é recolhida por Alba e incorporada ao seu próprio texto (o dela), no processo de construção da história familiar. Alba aparece como esse grande narrador que irá organizar os eventos, escolher os termos, ainda que se apoie nas percepções de outros.

Em *Gramatologia*, Derrida (2006) entende o suplemento como *adição exterior*, um adjunto, que se insinua *em lugar de*; algo que se faz imagem devido à falta anterior de uma presença. Regido pela falta, o suplemento é também uma forma de *agir por procuração*, pelas mãos de outrem. O filósofo pensa, por exemplo, a infância como primeira manifestação de deficiência que demanda suplência, daí, portanto, a ideia de falta.

Em sua narrativa, Alba manifesta a necessidade de comprovações de que seus personagens de fato existiram. Em alguns momentos, inclusive, assume mesmo os ares de uma historiadora em busca de documentação (conforme se destacará adiante). Mas o espaço que pretende abarcar, a duração relativamente longa que deseja abranger em sua narrativa familiar é algo que se encontra para além de sua memória individual. Diante dessa lacuna que sua curta idade não permitiria preencher, a narradora encontra a solução de intercalar, com seu próprio texto, as memórias do avô. As narrativas de Esteban seriam aquilo que Derrida chama de uma “instância subalterna que substitui”; não se trata, aqui, de algo que se acrescenta, criando um relevo sobre algo que já existe; seu lugar é “assinalado na estrutura pela marca do vazio” (DERRIDA, 2006, p. 178). Vazio que é a memória individual de Alba, ao se voltar para contexto da juventude de seus avós. O suplemento, nesse caso, é aquilo que dá a ela a permissão da ausência.

Ausência que é marcada, por exemplo, no dia em que o avô decide vingar-se pessoalmente de Pedro Tercero Garcia, por conta de seu relacionamento às escondidas com Blanca – filha de Esteban. Sozinho na fazenda (Clara e Blanca tinham partido por conta de

conflitos com o fazendeiro), ele recebe a visita de um jovem misterioso, Esteban Garcia, que diz saber onde Pedro se escondia. A cena, narrada pelo próprio Esteban Trueba, mostra seu caminho até um bosque, no qual havia casas pequenas. Numa delas, se encontrava o inimigo. O narrador descreve em detalhes uma tarde “abafada e quieta”, a mudança de abafado para fresco, ao entrarem no bosque cujas árvores bloqueavam a luz do sol. Até então, Esteban Garcia ia adiante, enquanto o patrão seguia ruminando sua raiva.

Halbwachs (2006) lembra a presença constante do testemunho do outro; é o que Susel Oliveira da Rosa (2013) chama de um corpo-testemunho, que, a meu ver, demanda a presença do indivíduo-testemunho. Quando o delator aponta o casebre onde se encontrava seu inimigo, Trueba lhe ordena silêncio. Parece não querer testemunhos (ou indivíduos-testemunhos) para o que faria. Efetivamente, avista o rapaz adormecido; com a arma em punho, aproxima-se dele para observa-o à vontade. Eis, aqui, um momento extremo, de decisão entre a vida e a morte. O momento de vulnerabilidade de Pedro confirma o poder de Esteban, que tem em mãos a oportunidade da vingança desejada; considerava Pedro Tercero o culpado por todo o ocorrido: “por ele, Blanca tinha se distanciado do meu lado, por sua causa, eu tinha discutido com Clara [...]”<sup>18</sup> (ALLENDE, 2006, p. 216).

Halbwachs (2006) lembra que a memória do indivíduo encontra-se amarrada à do grupo e esta a uma esfera maior de tradição – a *memória coletiva* de cada sociedade. Com a arma apontada para a cabeça de seu inimigo, Esteban Trueba é muito mais do que um quase idoso que observa o jovem adormecido, está muito além do marido que pensa na esposa que o abandonou, do pai que ama, a sua maneira, a filha; no fundo, trata-se do homem eivado de uma tradição herdada do século 19, marcado pela ideia da honra a ser lavada. Esteban é resultado de uma sociedade que pensa nesses parâmetros, é herdeiro dessa esfera maior da tradição que o envolve e o impulsiona a se postar, com arma em mãos e o desejo de vingança em riste, diante do rapaz adormecido.

Há, no entanto, um momento de vacilação, no qual o pulso de Esteban treme, na certa sua dimensão individual posicionando-se diante do coletivo. De certa forma, teme também, já que não só suas mãos tremem, como também os dentes. A proximidade é tanta que decide observar o inimigo por alguns instantes, até que se acalme o tremor do pulso. “Esse momento de vacilação me perdeu” – diz ele – pois o hábito de viver escondido deixara Pedro Segundo mais alerta ao perigo. “Em uma fração de segundo deve ter voltado à consciência, mas ficou com os olhos fechados, alertou todos os músculos, tencionou os

---

<sup>18</sup> Por él se había alejado Blanca de mi lado, por él yo había discutido con Clara [...]

tendões e pôs toda sua energia em um salto formidável [...]”<sup>19</sup> (ALLENDE, 2006, p. 219). Num instante, Pedro desarma o agressor com um pedaço de madeira. Trueba alcança um machado e, num golpe, arranca três dedos de Pedro; o sangue jorrado atinge o rosto do agressor.

Após a fuga de Pedro, Esteban parece não encontrar motivo para o ato de violência que deixara de cometer:

Fiquei de gatas no chão, arquejando. Demorei vários minutos para tranquilizar-me e compreender que não o havia matado. Minha primeira reação foi de alívio, porque, ao sentir o sangue quente que me golpeava o rosto, desvencilhei-me subitamente do ódio e tive que fazer um esforço para recordar por que queria matá-lo, para justificar a violência na qual me afogava, que me fazia estalar o peito, zumbir os ouvidos, que me nublava a vista<sup>20</sup> (ALLENDE, 2006, p. 219-220).

O sentimento de alívio pela morte não cometida, a sensação do sangue no rosto trazem a Trueba o esquecimento dos motivos pela violência premeditada e quase cumprida. Encontrando dificuldade de respirar, o dono das Três Marias tem uma sensação de desmaio, cai sentado sobre um monte de madeira e não se recorda do tempo transcorrido.

Momento tenso e ao mesmo tempo decisivo, a narrativa do atentado contra Pedro Tercero é feita numa riqueza de detalhes. Fica patente o desejo de vingança, as marcas de uma memória coletiva que sugerem a necessidade da intervenção do homem que lava a honra da filha; no entanto, o momento de esquecimento dos motivos da vingança sugere um posicionamento do indivíduo, para além da perspectiva coletiva que o moldou. A partir daí, temos a imagem do homem do seu tempo, influenciado pelas noções de seu contexto, mas que se reinventa na narrativa, ao se referir à perda do sentido primeiro de seu ato de vingança pelo acréscimo do esquecimento.

Intercalado com o texto de Alba, as memórias de Esteban Trueba são essa adição exterior, esse elemento que se adjunta ao vazio. Alba, assim como sua mãe e sua avó, não poderia saber desse atentado se não fosse pelo testemunho de quem estava presente. Ao

---

<sup>19</sup> En una fracción de segundo debe haber vuelto a la conciencia, pero se quedó con los ojos cerrados, alertó todos los músculos, tensó los tendones y puso toda su energía en un salto formidable [...]

<sup>20</sup> Yo me quedé a cuatro patas en el suelo, acezando. Tardé varios minutos en serenarme y comprender que no lo había matado. Mi primera reacción fue de alivio, porque al sentir la sangre caliente que me golpeaba la cara, se me desinfló el odio súbitamente y tuve que hacer un esfuerzo para recordar por qué quería matarlo, para justificar la violencia que me estaba ahogando, que me hacía estallar el pecho, zumbir los oídos, que me nublaba la vista.

deixar de lado sua fala e inserir a narrativa do outro, Alba age, conforme diria Derrida (2006), pelas mãos de outrem. Derrida (2006) observa o grande risco de se considerar o suplemento, essa ação pelas mãos do outro, uma força capaz de mover o universo; aí reside o escândalo – o risco de se confundir o suplemento, a “instância subalterna”, com a verdade. Na passagem observada, há mais de um testemunho. Se tivesse tido lugar para suas memórias, a representação de Pedro Tercero sobre o mesmo evento nos traria outra perspectiva, outra dimensão, posto que envolveria a escolha de outros vocábulos – no fundo, uma forma distinta de contar, outra *aventura do olhar*.

A observação do filósofo permite pensar na ideia de um *telos* (um caminho definido) contido na narrativa: conforme referido, Esteban constrói uma imagem de si, se reinventa na medida em que escreve; reinvenção observada no momento de humanização referido pelo narrador (por se desvencilhar do ódio e ter dificuldade de encontrar motivos para aquele atentado), ao tratar da fuga de Pedro Tercero. Não seria a inserção desse momento de esquecimento do ódio a síntese de um narrador que se atém aos eventos já concluídos e tenta abarcar o todo a partir daquilo que Derrida (2005a, p. 47) chama de “a presunção do seu fim?” Em outras palavras, não seria a tentativa de um narrador que, com os olhos em um passado por ele reconstruído, tenta se justificar? Nada nos impediria de pensar por esse caminho, pois, mais adiante, Esteban parece querer, de fato, se justificar diante da opinião das pessoas seu respeito (opinião, aliás, para a qual ele direciona grande importância):

*Sei o que dizem de mim. Dizem, entre outras coisas, que matei um ou vários homens em minha vida. Responsabilizaram-me pela morte de alguns camponeses. Não é verdade. Se fosse, não me importaria reconhecer, porque na idade que tenho essas coisas podem ser ditas impunemente. Já me falta muito pouco para estar enterrado. Nunca matei um homem e o mais perto que estive de fazê-lo foi esse dia que tomei o machado e me lancei sobre Pedro Tercero García (ALLENDE, 2006, p. 220, grifos meus)<sup>21</sup>.*

De acordo com Derrida (2005a, p. 47): “o sentido do sentido é apolíneo por tudo que ele mostra”. Em sua fala de homem à beira da morte e, como menciona Alba, de “memória intacta”, Esteban parte dessa presunção do fim, conhece o desenrolar dos

---

<sup>21</sup> Yo sé lo que dicen de mí. Dicen, entre otras cosas, que he matado a uno o a varios hombres en mi vida. Me han colgado la muerte de algunos campesinos. No es verdad. Si lo fuera, no me importaría reconocerlo, porque a la edad que tengo esas cosas se pueden decir impunemente. Ya me falta muy poco para estar enterrado. Nunca he matado a un hombre y lo más cerca que he estado de hacerlo fue ese día que tomé el hacha y me abalancé sobre Pedro Tercero García.

eventos e os reorganiza, além de selecionar os termos apropriados e por em curso seu próprio *ethos* pessoal. A associação entre velhice e impunidade vem reforçar essa perspectiva. Apolíneo em seu sentido, os escritos em primeira pessoa trazem um *telos* que pretende desaguar no homem ao final de uma vida íntegra e de trabalhos, sempre dedicada ao que ele próprio entendia por justiça. No entanto, sua forma de pensar o mundo, seu modo de se relacionar com os demais é sempre marcado pela violência e pela imposição. No tópico seguinte, observo que esse poder, apesar de imposto, não é absoluto, sendo obrigado a conviver com outras vozes, o que dá origem aos mais diversos embates.

### 1.1.2 Raposas *versus* galinhas: vozes em choque no mundo de *Las Trés Marias*.

Todas as noites, a raposa entrava no galinheiro para roubar os ovos das galinhas. Impotentes diante do inimigo astuto, elas se calavam. Certa vez, fartas de tantos abusos, as galinhas entraram em comum acordo com o intuito de enfrentar a invasora. Organizadas, esperaram a entrada da raposa, cercaram-na e a picotaram, deixando-a mais morta do que viva.

Essa é a história narrada pelo velho Pedro García a Pedro Tercero e Blanca. Enquanto Blanca a julga um conto impossível, por considerar as galinhas estúpidas e as raposas astutas, Pedro Tercero capta o sentido, ficando marcado, ali, o momento em que começa a se fazer homem. Desse ponto em diante, a história da raposa e das galinhas passa a permear a narrativa e marcará, simbolicamente, um conflito travado por Esteban Trueba contra aquilo que ele mesmo qualificará como “subversão”.

Para Erick Hobsbawm (2008), há três categorias de tradição inventadas desde a revolução industrial: as que estabelecem a coesão social; aquelas que legitimam o status, instituições ou relações de autoridade; e as que são responsáveis pela inculcação de ideias e padrões de comportamento. No fundo, trata-se de tradições não tão antigas, mas que aparentam sê-lo por conta da repetição. Ao construir seu espaço de autoridade (seja no âmbito privado das Três Marias, seja no público, ao se tornar senador), Esteban Trueba se compromete com a continuidade de uma tradição de hegemonia e poder:

Justiça! É justo que todos tenham o mesmo? Os preguiçosos o mesmo que os trabalhadores? Os burros o mesmo que os inteligentes? Isso acontece com os animais! Não é questão de ricos e pobres, mas sim de fortes e fracos [...] creio no esforço e na recompensa [...] Por isso não

aceitarei ideias bolcheviques em minha casa<sup>22</sup> (ALLENDE, 2006, p. 148-149).

Sua fala encarniçada vai contra a de sua esposa Clara, que discorre sobre justiça e consciência. O discurso que contrapõe preguiçosos e trabalhadores, fortes e fracos, inteligentes e burros contribui para a manutenção de uma tradição de poder. Qualquer postura que ameace os alicerces dessa tradição – como a história das galinhas e da raposa – deve ser imediatamente combatida. É o que fará Esteban Trueba contra Pedro Tercero García. A história das galinhas e da raposa, muito mais do que uma fábula, é o ponto de partida para uma reflexão sobre o mundo. Começando a se tornar homem, o jovem deseja atuar contra as injustiças, partindo de seu próprio contexto.

Hobsbawm (2008) observa que, no século 20, as tradições inventadas passam a ocupar cada vez menos espaço nas vidas particulares da maioria das pessoas. Pedro Tercero atua no momento em que movimentos ditos subversivos começam a disputar espaço com a tradição estabelecida. Muito cedo o jovem faz viagens ao povoado para comprar livros e conversar com pessoas interessadas pelo comunismo; várias são as vezes em que tenta falar com os camponeses sobre a exploração de que são objeto, sendo, em uma delas, surpreendido pelo patrão, que o castiga com açoites:

[...] o dia em que Esteban Trueba descobriu que o filho de seu administrador estava introduzindo literatura subversiva entre seus inquilinos, chamou-o a seu escritório e, diante de seu pai, deu-lhe uma surra com seu chicote de couro de cobra<sup>23</sup> (ALLENDE, 2006, p. 149).

Dentre os exemplos de tradição inventada, Hobsbawm (2008) menciona as ideias de “lealdade” e “dever”, muito relevantes para a construção da tradição, de forma a legitimá-las. Depois de castigar Pedro Tercero, Esteban diz que não o expulsa dali por consideração a seu pai, Pedro Segundo: “se te suportar é por teu pai, que me tem servido *lealmente durante muitos anos*”<sup>24</sup> (ALLENDE, 2006, p. 149-150, grifos meus). A antiga lealdade do pai permite que o filho “subversivo” permaneça presente no mesmo espaço

---

<sup>22</sup> -¡Justicia! ¿Es justo que todos tengan lo mismo? ¿Los flojos lo mismo que los trabajadores? ¿Los tontos lo mismo que los inteligentes? ¡Eso no pasa ni con los animales! No es cuestión de ricos y pobres, sino de fuertes y débiles [...] Yo creo en el esfuerzo y en la recompensa [...] Por eso no aceptaré ideas bolcheviques en mi casa.

<sup>23</sup> [...] el día que Esteban Trueba descubrió que el hijo de su administrador estaba introduciendo literatura subversiva entre sus inquilinos, lo llamó a su despacho y delante de su padre le dio una tunda de azotes con su fusta de cuero de culebra.

<sup>24</sup> Te aguanto por tu padre, que me ha servido lealmente durante muchos años

onde as tradições se enrijecem; e se a dor no corpo de Pedro Tercero após o castigo é grande, maior é a sua sensação de injustiça.

Se as tradições, segundo Hobsbawm (2008), começam a perder força nas vidas particulares das pessoas, o mesmo não pode ser dito com relação à política: “ganharão os socialistas [...]” – afirma Jaime – “não, filho, vão ganhar os de sempre”<sup>25</sup> (ALLENDE, 2006, p. 231) – são as palavras de Clara a respeito das eleições; palavras que atestam a força de uma tradição de poder, ao se referir aos “de sempre”.

Em toda a família Trueba, Esteban parece ser a única figura – a mais poderosa – que representa essa tradição que se sustenta. Desde pequena, Alba se dá conta desse poder ao destacar a presença do avô que assustava a própria natureza, fazendo fugir os animais domésticos e murchar as plantas: “com sua passagem, fugiam os animais domésticos e as plantas murchavam”<sup>26</sup> (ALLENDE, 2006, p. 283).

A postura de poder do dono das Três Marias fica evidente em suas memórias, ao enfatizar a forma como a fazenda foi reerguida de seu estado de miséria, de como os moradores necessitavam de alguém que os liderasse, de como a sua presença lhes dava segurança, de como a terra, antes desperdiçada, se tornou próspera. Ao pensar-se como sustentáculo de toda a propriedade, como aquele que investiu todo seu capital e correu todos os riscos, o fazendeiro se sente possuidor de um poder absoluto. Predominam, aqui, conforme referido na seção anterior, ideias de organização e prosperidade, em contraposição aos moradores, verdadeiras “crianças” que apenas produziam o essencial para não morrer de fome.

Hobsbawm (2008) frisa que o estudo das tradições inventadas deve ser pensado em relação a um contexto mais amplo da história da sociedade; nesse sentido: “toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal” (HOBSBAWM, 2008, p. 21). A tradição instituída no âmbito das Três Marias diz respeito não apenas a conjunturas locais, mas dialoga com contextos sociais mais amplos. O dinheiro que seria utilizado por Trueba para construir a vida com Rosa é investido na fazenda em ruínas; tanto em um caso como em outro – seja do marido que sustentaria a esposa, seja do patrão que coordena os empregados –, temos a atuação patriarcal. Forte e tenaz, o homem traz nos braços a força do trabalho e, com ela, o direito

---

<sup>25</sup> - Van a ganar los socialistas [...]

- No, hijo, van a ganar los de siempre.

<sup>26</sup> A su paso huían los animales domésticos y las plantas se ponían mustias.

de domínio. O fazendeiro deixa marcado, em vários momentos, o seu lugar de homem e de mando, reforçando a incapacidade pueril dos moradores e a necessidade de um governo e um patrão forte.

Outro aspecto que convém salientar é a marcação dos gêneros e sua naturalização. Entendida como natural, nos dizeres de Guacira Lopes Louro, a divisão entre masculino e feminino é também pensada como “primeira, originária ou essencial” (LOURO, 2008, p. 76). No processo de reconstrução das Três Marias, tal divisão será incontestável; sua naturalização fica marcada na falta de reação de Pancha – moça pobre da fazenda – ao ser violada por Esteban (evento ocorrido bem antes do casamento com Clara); incapaz de reagir diante da figura patriarcal, Pancha se deixa violar, posto que o mesmo tinha ocorrido com sua mãe e sua avó – vítimas de outras violações da parte de outras figuras masculinas.

O poder masculino e a submissão feminina – patente nos papéis de gênero – evidencia-se também no momento em que Clara, vinda de uma família com ideias liberais, fala com as inquilinas a respeito da igualdade entre homens e mulheres. A naturalização dos papéis de gênero desponta na reação das ouvintes:

Nunca se viu que um homem não possa bater em sua própria mulher, se não bate é porque não gosta dela ou porque não é bem um homem; onde já se viu que o que ganha um homem ou o que produz a terra ou o que botam as galinhas seja dos dois, se quem manda é ele; onde já se viu que uma mulher possa fazer as mesmas coisas que um homem, se ela nasceu com tetas e sem colhões, pois, dona Clarita?<sup>27</sup> (ALLENDE, 2006, p. 118).

Assim, perspectivas em conflito aparecem encenadas, e, no discurso das próprias mulheres, predomina a influência de um mundo patriarcal, o poder de uma tradição que molda e determina discursos, dita e estabelece estilos de vida.

Tais estilos impostos, no entanto, não existem de forma unânime, sem resistência. Um exemplo de figura que resiste nesse sentido é Férula (irmã de Esteban); a princípio, ela assume os papéis de gênero a ela atribuídos: é mulher doce e resignada, religiosa e humilde; cuida de Esteban Trueba quando pequeno, sacrifica a juventude em prol do cuidado da mãe doente. Toda a resignação, no entanto, não abafa desejos de mudança. No dia em que Esteban anuncia que se mudaria para Las Trés Marias com o intuito de reerguer

---

<sup>27</sup> Nunca se ha visto que un hombre no pueda golpear a su propia mujer, si no le pega es que no la quiere o que no es bien hombre; dónde se ha visto que lo que gana un hombre o lo que produce la tierra o ponen las gallinas, sea de los dos, si el que manda es él; dónde se ha visto que una mujer pueda hacer las mismas cosas que un hombre, si ella nació con marraqueta y sin cojones, pues doña Clarita

a propriedade, Férula argumenta contra. Diante da insistência do irmão, ela deixa escapar uma frase que revela todo seu desejo de mudança: “eu teria gostado de nascer homem, para poder ir embora também” (ALLENDE, 2006, p. 55-56). O ato de “ir embora” do homem, em contraposição à restrição ao âmbito doméstico das mulheres representa o delineamento daquilo que Butler (2012) considera a respeito dos papéis de gênero; papéis que são socialmente impostos e, por conta de sua prática cotidiana (verdadeiras performances), passam a ser vistas como naturais. Em seu desejo de ser homem para poder sair (um desejo de liberdade), Férula demonstra resistência aos papéis de reclusão e cuidado da casa a ela impostos.

Férula vai viver com o irmão e sua cunhada Clara, após o casamento destes. Aos poucos, ela se aproxima da cunhada, o que passa a incomodar Esteban. Com o tempo, Férula tende a assumir o lugar do irmão no cotidiano de Clara:

o carinho que Férula sentia por sua cunhada se transformou em uma *paixão* por cuidar dela, uma *dedicação* para servi-la e uma *tolerância* ilimitada para resistir a suas distrações e excentricidades<sup>28</sup> (ALLENDE, 2006, p. 109, grifos meus).

Ainda que Férula busque assumir o lugar do irmão, expressões como “paixão”, “dedicação” e “tolerância” denotam que os papéis de gênero associados ao feminino perduram. De qualquer forma, o simbolismo da passagem diz respeito à tentativa de excluir o irmão e assumir seu lugar.

Há também ódio da parte de Férula quando o casal se encontra junto: “cada noite, no momento em que os esposos se retiravam para seu quarto, se sentia invadida por um ódio desconhecido que não podia explicar e que enchia sua alma de funestos sentimentos”<sup>29</sup> (ALLENDE, 2006, p. 111).

O ato de ocupar o lugar do irmão na vida de Clara atinge seu ápice no momento em que ele encontra a irmã deitada na cama da esposa. É aí que o ódio de Esteban atinge todos os limites; num ato brusco, ele a expulsa de casa para sempre, jurando que a mataria, se a visse rondando outra vez aquela família. A resposta, após ouvir todos os insultos, vem de imediato: “Maldigo-te, Esteban! - gritou Férula - sempre estarás só, tua alma e teu corpo

---

<sup>28</sup> El cariño que Férula sentía por su cuñada se transformó en una pasión por cuidarla, una dedicación para servirla y una tolerancia ilimitada para resistir sus distracciones y excentricidades

<sup>29</sup> Cada noche, en el momento en que los esposos se retiraban a sus habitaciones, se sentía invadida por un odio desconocido, que no podía explicar y que llenaba su alma de funestos sentimientos

vão se encolher e morrerás como um cão!”<sup>30</sup> (ALLENDE, 2006, p. 144). Férula sai da casa, mas sua resistência ao despotismo fica patente na praga rogada que, no restante da narrativa, se cumpre, haja vista que o corpo de Trueba passa, de fato, a encolher.

Ódio, desejo de ser homem, tentativa de assumir o lugar do irmão, todos esses elementos dizem respeito a uma resistência simbólica diante dos privilégios de gênero e das coações do corpo, os quais Férula soube, a sua maneira, responder por meio de ações cotidianas; todas as suas atitudes permitem pensar numa resistência não apenas diante da opressão, mas também diante dos próprios papéis de gênero socialmente determinados.

Além do próprio discurso de Clara e dos atos de Férula, a história das galinhas e da raposa deixa claro que a voz de poder não ecoava sozinha pela fazenda. Presente, porém não incontestada, a figura patriarcal não aparece como unanimidade; o mesmo pode ser dito a respeito da tradição anteriormente referida e com a qual o contexto das Três Marias dialoga. Ao longo da narrativa, encontram-se figuras de contestação com as quais Esteban fará frente, a exemplo de Férula, Pedro Tercero García, Clara, Blanca e Alba – as três últimas representantes de três gerações diferentes. Frente à temática do poder, do machismo e da exploração, esses personagens apresentarão vozes distintas.

Essa diversidade de vozes presentes na narrativa é aquilo que Mikhail Bakhtin (2013) – analisando a obra de Dostoiévski – considera como polifonia. Para ele, a polifonia consiste em “vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema” (BAKHTIN, 2013, p. 49). Isso mostra o caráter multifacetado da existência, as várias possibilidades de se compreender os fenômenos. Não há, aqui, um discurso monolítico, no qual impera apenas uma única voz. Se, por um lado, há a voz de Esteban Trueba, para o qual a desigualdade entre as pessoas, a superioridade dos homens, a manutenção de uma tradição, o esforço, o progresso e a organização são os princípios que norteiam o mundo, por outro, há outras pessoas – inclusive membros de sua família – cujos discursos são muito diversos.

Ao mesmo tempo em que se congratula por ter sido um bom patrão e reafirma não se arrepende de nada, Esteban reclama de sua neta Alba, quando esta se refere ao socialismo: “[...] não posso aceitar que minha neta me venha com a história da luta de classes [...]”<sup>31</sup> (ALLENDE, 2006, p. 62); uma clara oposição aos discursos irritados do avô. A fábula da raposa e das galinhas, marco inicial do amadurecimento de Pedro

---

<sup>30</sup> ¡Te maldigo, Esteban! -le gritó Férula-. ¡Siempre estarás solo, se te encogerá el alma y el cuerpo y te morirás como un perro!

<sup>31</sup> no puedo aceptar que mi nieta me venga con el cuento de la lucha de clases

Tercero, permeará a narrativa, destacando a rixa local, que, também, se constitui numa querela a nível mundial.

Erick Hobsbawm (1994), em *Era dos Extremos*, frisa que, nos anos de 1950, o setor socialista já tinha tomado forma em todo globo. Trata-se do período conhecido como “Guerra Fria”. Na América Latina, as ideias socialistas se espalham a partir de Cuba, e não seria inverossímil conceber que houvessem chegado a lugares pobres, como o contexto de Pedro Tercero. Ali, com efeito, tais ideias fariam mais sentido. No entanto, a mera presença delas era suficiente para excitar a ira autoritária de Esteban. Ira que se manifestará em fatos da vida privada, quando Clara e Blanca deixam a fazenda após a agressão do dono à Clara. Olhando em retrospecto, Trueba não deixará de atribuir a culpa a Pedro: “agora que já estou muito velho e posso falar disso sem perder a cabeça de raiva, creio que a culpa de tudo foi de seu amor [o de Blanca] por Pedro Tercero Gracia”<sup>32</sup> (ALLENDE, 2006, p. 191).

Blanca faz frente à autoridade do avô ao se encontrar às escondidas com o rapaz; tal fato excita ainda mais o ódio – algo já latente em Trueba por conta das posturas políticas de Pedro. Quando Clara defende ambos e é agredida, sua decisão de sair da fazenda e nunca mais falar com o marido é definitiva. Ao partir, Clara rompe com tudo aquilo que se espera de uma “mulher”; diferente das camponesas, não permite a perpetuação daquilo que Louro (2008, p. 80) considera como os “discursos inscritos nos corpos” e que definem o gênero e o sujeito; discursos que abrem espaço para a violência impune. Ao sair da fazenda e não falar mais com o marido, Clara não aceita a naturalização da violência contra seu corpo.

Diante da diversidade, Esteban se recusa a assumir a responsabilidade de seus erros, atribuindo culpa ao outro. Tenta, a todo o momento, fazer prevalecer o seu discurso como o único possível; atenta, por fim (conforme visto), contra a vida de Pedro Tercero como forma de silenciar as vozes incômodas; bate na mulher para fazê-la calar. A ideia de um discurso monolítico, no entanto, parece ser, de forma simbólica, quebrada com o cumprimento parcial da maldição de Férula: apesar de não morrer como um cão, o corpo de Trueba, ao longo da vida, vai, de fato, se encolher. No dia da morte de Clara, ele se deita ao seu lado na cama e tem a sensação de que ela havia crescido, no entanto: “depois compreendi que era um efeito ilusório, produto de meu próprio encolhimento. Antes me

---

<sup>32</sup> Ahora, que ya estoy muy viejo y puedo hablar de eso sin perder la cabeza de rabia, creo que la culpa de todo la tuvo su amor por Pedro Tercero García.

sentia como um gigante ao seu lado, mas ao deitar-me com ela na cama, notei que éramos quase do mesmo tamanho”<sup>33</sup> (ALLENDE, 2006, p. 308).

A leitura que proponho a respeito do encolhimento de Esteban Trueba sugere a quebra do discurso monolítico, da ideia de um poder absoluto; poder que o narrador tenta recuperar na escrita de suas próprias memórias, ao olhar em retrospecto e reconstruir sua história. O homem de um metro e oitenta, que se sentia um gigante ao lado da esposa, de repente se vê baixo em estatura, em pé de igualdade com a mulher cujo corpo foi sempre pensado como inferior; igualdade que, de certa forma, possibilita o diálogo e a diversidade, as diferentes formas de ver o mundo. A que se deve essa reviravolta? A seção seguinte se dedica a observar, a partir dos textos de Trueba, o processo de tomada do poder pelos militares e o desencanto do narrador perante um regime antes tido como a solução para seu país.

### 1.1.3 O curioso Caso de um Homem que encolheu.

Filiado ao partido conservador, desejoso de expandir seu círculo de influência e poder para o âmbito público, Esteban Trueba decide entrar para a política, no cargo de Senador. Com uma influência crescente, sua riqueza cresce em igual proporção, independente dos seus gastos. No entanto, conforme referido, sua estatura segue caminho inverso, cumprindo-se, com o tempo, a maldição de Férula.

Em suas reflexões sobre a memória, Halbwachs (2006) aponta que o tempo pode ser pensado como partes fragmentadas, entendidas como a percepção de cada pessoa. Ocorre que, na convivência grupal, essa fragmentação não conviria a um grupo de indivíduos diferentes uns dos outros; isso porque a memória de cada um, posta isoladamente, não faria sentido para os demais; caberia, nesse caso, um esvaziamento dessa distinção das partes, de forma que o tempo possa ser percebido como um todo uniforme, assim como o é o espaço. Ao pensar em eventos particulares, o indivíduo busca abstrai-los, imaginando um ambiente homogêneo no qual tais eventos se inserem em meio a outros pertencentes à percepção coletiva. Trata-se, em suma, de inserir eventos

---

<sup>33</sup> luego comprendí que era un efecto ilusorio, producto de mi propio achicamiento. Antes me sentía como un gigante a su lado, pero al acostarme con ella en la cama, noté que éramos casi del mismo tamaño.

particulares num contexto mais geral, abstraindo-os. É por isso que as divisões temporais possuem um significado coletivo definido.

É nesse sentido que, ao redigir suas memórias, Esteban Trueba situa sua percepção individual no ambiente político no qual se via imerso. Evidentemente, trazia outras preocupações (conforme discorre Alba), mas, no capítulo 13 – “O Terror” –, seu texto (o de Trueba) traz uma grande preocupação com os rumos tomados pelo cenário político. Seu grande receio sempre foi o marxismo. Desde seus embates com Pedro Tercero, temos esses discursos discordantes que, a sua maneira, convivem num mesmo ambiente, embora o esforço de Trueba seja o de suprimir a fala do outro. Como senador, ele fará grandes esforços em prol da manutenção da tradição que sempre manteve a direita no poder.

Para Hobsbawm (2008), uma das categorias das tradições inventadas diz respeito à legitimação do status e das relações de autoridade. Visa-se a continuidade de um poder constituído, rechaçando qualquer movimento oposto. Partindo de uma tradição de autoridade no contexto da fazenda, Trueba a estende para a dimensão pública. Como as práticas antigas, conforme lembra o historiador, são altamente coercitivas, Esteban se mantém no poder por dois mandatos. A frase de Clara confirmando que os “de sempre” ganhariam deixa claro a força dessas práticas que enrijecem as tradições; as mesmas que se encontram ameaçadas pelo suposto fantasma do marxismo, sempre presente nos discursos dominantes. O medo de uma ditadura comunista é utilizado, a princípio, como pretexto para a tomada do poder; o país se encontra tão à mercê da ameaça mundial de uma ideologia em ascensão, que se faz necessário um governo autoritário capaz de impedi-la.

Heraldo Muñoz, em *A Sombra do Ditador*, observa que o general Augusto Pinochet descrevia-se como uma figura avessa ao comunismo: “Pinochet via a si mesmo como algo mais que um forte aliado dos Estados Unidos; ele se imaginava um grande cruzado anticomunista global” (MUÑOZ, 2010, p. 117). A oposição de Pinochet ao comunismo adquire ares religiosos ao utilizar o termo *cruzado*, que sugere (por conta das cruzadas medievais) a luta contra o mal e a retomada de algo usurpado pelo inimigo.

Luta que Trueba irá assumir com todos os seus recursos, colocando-se como o mais fiel dos membros do partido conservador. Segundo Hobsbawm (1994, p. 378), o socialismo marxista era, para os seus adeptos, um “apaixonado compromisso pessoal, um sistema de esperança e crença, que tinha algumas características de uma religião secular”. A meu ver, esse mesmo compromisso pessoal é assumido por Trueba em relação ao partido conservador; o político alimenta o mesmo sistema de esperança e crença num

regime que, para ele, seria a salvação contra a barbárie na qual chegaria o governo da situação (no caso em questão, trata-se do governo do partido de esquerda, cujo líder será denominado como “o Presidente”). Trueba é o primeiro a falar em público da contenção do avanço do marxismo mediante um golpe militar:

Nesse momento, ninguém sabia que as coisas ocorreriam como ocorreram. Pensávamos que a intervenção militar era um passo necessário para a volta a uma democracia sã, por isso me parecia tão importante colaborar com as autoridades<sup>34</sup> (ALLENDE, 2006, p. 393).

No início, não se sabia exatamente o que seria o novo governo. O movimento das ruas, a deposição do governo anterior, tudo apontava para uma reorganização do país, uma retomada da democracia antes perdida com a vitória de um partido de esquerda. A princípio contente por sua influência no movimento (Esteban foi um dos seus principais colaboradores), aos poucos, os fatos vão revelando um contexto muito diferente daquilo que o senador esperava. Ao se apresentar no ministério da defesa, Esteban se vê diante de comportamentos autoritários:

Era evidente, então, que não tinham intenção alguma de voltar a abrir as portas do Congresso, como todos nós esperávamos. Pediu-me, ou melhor, ordenou-me que me apresentasse no dia seguinte na catedral, às onze da manhã, para assistir ao *Te Deum*, com o qual a pátria agradecerá a Deus pela vitória sobre o comunismo<sup>35</sup> (ALLENDE, 2006, p. 394).

Desacostumado a acatar ordens, Esteban ouve com estranhamento, sem bem compreender o tom de voz do oficial; ainda nos três primeiros dias do novo governo, embora intua que algo comece a descarrilhar, não acredita no estabelecimento de um regime autoritário; o tempo para julgamentos era ainda muito curto:

Eu tinha o pressentimento de que as coisas não estavam saindo conforme o planejado e que a situação escapava de nosso controle, mas nesse momento calei minhas inquietações, ponderando que três dias são muito poucos para ordenar um país e que provavelmente o oficial grosseiro que

---

<sup>34</sup> En ese momento nadie sabía que las cosas iban a ocurrir como ocurrieron. Pensávamos que la intervención militar era un paso necesario para la vuelta a una democracia sana, por eso me parecía tan importante colaborar con las autoridades.

<sup>35</sup> Era evidente, entonces, que no tenían intención alguna de volver a abrir las puertas del Congreso, como todos esperávamos. Me pidió, no, me ordenó, presentarme al día siguiente en la catedral, a las once de la mañana, para asistir al *Te Deum* con que la patria agradecerá a Dios la victoria sobre el comunismo.

me atendeu no Ministério da Defesa representava uma minoria insignificante dentro das Forças Armadas<sup>36</sup> (ALLENDE, 2006, p. 395).

A ideia de um governo são e em processo de organização impede que o avô de Alba acredite, a princípio, na morte de seu filho Jaime pelo novo regime. Só depois da confirmação é que passa a repensar suas posições, utilizando, pela primeira vez, o termo *tiranía*: “assim soube que [Jaime] havia morrido tal como nos contara o soldado. Só então comecei a falar de tiranía”<sup>37</sup> (ALLENDE, 2006, p. 396). De um indivíduo forte e autoritário dentro de sua casa e no cenário público, Esteban torna-se um personagem tímido, ao sentir o próprio equívoco: “comecei a pensar que me havia equivocado no procedimento e que talvez não era essa a melhor solução para derrotar o marxismo”<sup>38</sup> (ALLENDE, 2006, p. 396).

De acordo com Mendes (2012), A Dina (aparato repressivo do governo militar Chileno) não deve ser entendida apenas como forma de contenção das esquerdas, mas sim como um mecanismo de ação contra toda e qualquer dissidência, inclusive de dentro do governo. O combate a todo tipo de suspeita instaura um clima de permanente desconfiança da parte dos militares; desconfiança que se estende para a população.

Na fala de Trueba, os parentes e conhecidos de Alba, ao ouvirem que ela auxiliava fugitivos, passam a evitá-la, por medo de que a repressão os atingisse:

[Alba] notou que os amigos e parentes a evitavam, que alguns cruzavam a rua para não cumprimentá-la ou viravam o rosto quando ela se aproximava. Pensou que havia corrido a notícia de que ela ajudava os perseguidos (ALLENDE, 2006, p. 397).

Poder absoluto estabelecido, perseguição e desconfiança, medo e desilusão, tudo isso alcança seu ponto máximo quando a neta de Trueba é levada presa e sua casa é revirada pelos militares. O senador vê a concepção de toda sua vida se desfazer. É nesse sentido que compreendo o seu encolhimento como uma metáfora para o fenecimento de

---

<sup>36</sup> Tenía el presentimiento de que las cosas no estaban saliendo como las habíamos planeado y que la situación se nos estaba escapando de las manos, pero en ese momento acallé mis inquietudes razonando que tres días son muy pocos para ordenar un país y que probablemente el grosero oficial que me atendió en el Ministerio de Defensa representaba una minoría insignificante dentro de las Fuerzas Armadas.

<sup>37</sup> Así supe que había muerto tal como nos había contado el soldado. Sólo entonces comencé a hablar de la tiranía.

<sup>38</sup> Empecé a pensar que me había equivocado en el procedimiento y que tal vez no era ésa la mejor solución para derrocar al marxismo.

sua autoridade e de sua palavra. Esteban se dá conta de que, da mesma forma que seu corpo se encolhe, se encolhem também as suas ideias e sua alma. Aos poucos, ele reconhece seu equívoco e, ao final, recorre, em desespero, à influência de Transito Soto para libertar Alba: “Disse-lhe que Alba é minha única neta, que fui ficando só neste mundo, que *meu corpo e minha alma tinham encolhido*, tal como disse Férula ao me maldizer”<sup>39</sup> (ALLENDE, 2006, p. 438, grifos meus).

Por fim, seu discurso surge de forma verborrágica, abrindo a torrente de sua ansiedade, sem pausas ou pontos finais, em tom de súplica e reconhecimento dos próprios equívocos: “[...] a princípio eu não queria ouvir falar de mortos, de torturados, de desaparecidos, mas agora não posso continuar pensando que são embustes dos comunistas [...]”<sup>40</sup> (ALLENDE, 2006, p. 439). Expressões como “já não me querem receber” (referindo-se aos velhos amigos políticos), ou “estou nos limites de minhas forças”, ou mesmo “sou um pobre velho destruído” denotam o encolhimento de um personagem que sempre se revelou grande, mas que, face a uma situação extrema, se vê só e com os recursos quase esgotados.

Considero, portanto, o encolhimento do corpo de Esteban Trueba ao longo da vida como simbólico; fato que possibilita a abertura para o diálogo, rompendo com o discurso monolítico de um poder paternalista, autoritário e que se pretende absoluto. A visita a Transito Soto (mulher que aparece constantemente na narrativa, primeiro como prostituta, depois como dona de bordel e, ao final, como proprietária de um motel) revela um homem encolhido pelas circunstâncias, desesperado pela possibilidade da perda da neta e, ao mesmo tempo, frágil, infeliz e temeroso.

As memórias do avô, portanto, constituem-se em uma das fontes as quais a narradora recorre para a construção de sua história. Escritas logo antes da morte de Esteban Trueba, o texto em primeira pessoa é intercalado com o de Alba. Conforme já referido, essas memórias não são o único suporte buscado pela narradora. A seção seguinte se dedica a observar o uso feito por ela dos diários da avó para a construção de sua história familiar.

---

<sup>39</sup> Le dije que Alba es mi única nieta, que me he ido quedando solo en este mundo, que se me ha achicado el cuerpo y el alma tal como Férula dijo al maldecirme.

<sup>40</sup> [...] yo al principio no quería oír hablar de muertos, de torturados, de desaparecidos, pero ahora no puedo seguir pensando que son embustes de los comunistas [...]

## 1.2 *Este perigoso suplemento: diários da menina e da mulher.*

O hábito de escrever a vida em cadernos perpassa toda a vida de Clara. Dos fatos mais relevantes aos triviais, a menina e, mais tarde, a mulher, não perde esse cuidado de registrar os acontecimentos que passam por sua percepção de mundo. Ao longo do tempo, os cadernos vão se acumulando, de forma que, cinquenta anos depois, Alba os retoma para utilizá-los como base para a escrita de sua narrativa.

A presente seção se volta para o uso que a narradora faz desses cadernos em sua escrita, entendendo-os como suplementos – a partir de Derrida (2005a) –, como *adição exterior*, para essa memória que se constrói ao longo da edificação da história da família Trueba. Não se trata – e convém ressaltar esse aspecto – de um complemento para a memória da narradora, mas sim de algo que, segundo Derrida (2005a) se insinua “em lugar de” e que, conforme será destacado, não deve ser confundido com a verdade, ou “a coisa em si”. Neste tópico, procuro trazer, a partir do filósofo, um pouco mais sobre do conceito de suplemento e alguns riscos que ele implica – conceito pensando como suporte de leitura da obra proposta.

### 1.2.1 Tempos de uma Infância silenciosa: os cadernos de anotar a vida.

*Barrabás chegou à família por via marítima*, anotou a menina Clara com sua delicada caligrafia. Já tinha, então, o hábito de escrever as coisas importantes e, mais tarde, quando ficou muda, escrevia também as trivialidades, sem suspeitar que cinquenta anos depois seus cadernos me serviriam para resgatar a memória do passado e para sobreviver ao meu próprio espanto<sup>41</sup> (ALLENDE, 2006, p. 11, grifos meus).

São essas as primeiras palavras de *La Casa de los Espíritus*. Antes mesmo de apresentar qualquer evento, a narradora destaca o documento principal ao qual recorrerá para sua escrita: os diários de sua avó. Praticado desde a infância, o hábito de anotar a vida nos cadernos perpassará toda a existência de Clara. Das coisas importantes às triviais,

---

<sup>41</sup> Barrabás llegó a la familia por vía marítima, anotó la niña Clara con su delicada caligrafía. Ya entonces tenía el hábito de escribir las cosas importantes y más tarde, cuando se quedó muda, escribía también las trivialidades, sin sospechar que cincuenta años después, sus cuadernos me servirían para rescatar la memoria del pasado y para sobrevivir a mi propio espanto.

Clara deixará ali suas impressões, sua forma de olhar, seu mundo pessoal, numa delicada caligrafia.

Em *Apologia da História*, Marc Bloch (2001) faz uma distinção entre dois tipos de testemunhos: os voluntários e os involuntários. Ao escrever sua *História*, Heródoto tem a clara intenção de não permitir que os feitos dos homens desapareçam com o tempo; há, aí, uma expectativa de que as gerações futuras possam retomar o texto do historiador com vistas a conhecer os feitos dos homens. O texto de Heródoto é, portanto, um testemunho voluntário, que não deseja que os fatos sejam esquecidos; é voluntário por se tratar de uma escolha que deposita suas esperanças no olhar das gerações futuras. Por sua vez, os guias de viagens que os egípcios colocavam nos túmulos não apresentavam as preocupações de Heródoto a respeito da preservação de um testemunho para a posteridade; estamos, aqui, diante de um interesse contingencial, que diz respeito a elementos religiosos específicos daquela cultura: a jornada do morto para outro mundo. No entanto, os mesmos guias de viagem são utilizados por estudiosos para pensar a cultura em questão; são pensados como testemunhos, apesar de não terem tido essa intenção – daí dizer que são “testemunhos involuntários”.

Um primeiro olhar para a descrição de Alba a respeito dos diários da avó nos leva a perceber que eles se enquadram na segunda definição de Bloch. Ao escrever coisas importantes e triviais, Clara não suspeita que seus parágrafos serviriam para alguém “resgatar” a memória do passado. Mais do que “resgatar”, Alba se volta para a sobrevivência: *sobreviver ao seu próprio espanto*. Entendo, aqui, o espanto como o olhar para a transformação, aquilo que escapa ao cotidiano; transformação que, ao mesmo tempo em que gera susto, ameaça a sobrevivência. Em outro momento, no entanto, a dimensão voluntária dos diários é evidenciada no interesse de Clara pela lembrança: “aquele era um dia aborrecido de outono, que em nada pressagiava os acontecimentos que a menina escreveu *para que fossem recordados* e que ocorreram durante a missa do meio-dia”<sup>42</sup> (ALLENDE, 2006, p. 11, grifos meus).

O contraste das passagens permite perceber que a autora dos diários esteja mais interessada em manter a sua própria memória individual; diferente de Heródoto, Clara parece não apresentar expectativas quanto às gerações futuras, não suspeita do uso de seus

---

<sup>42</sup> Aquél era un día aburrido y otoñal, que en nada presagiaba los acontecimientos que la niña escribió para que fueran recordados y que ocurrieron durante la misa de doce [...]

escritos pela posteridade. Quer apenas conservar sua própria memória, ou burlar a má memória (expressão que aparecerá depois).

O olhar de Alba para os diários será o de alguém que preza pela ideia de *resgate* de uma memória registrada pela escritura:

A pequena Clara lia muito. Seu interesse pela leitura era indiscriminado e não fazia distinção entre os livros mágicos dos baús encantados de seu tio Marcos e os documentos do Partido Liberal que seu pai guardava em seu estúdio. Enchia incontáveis cadernos com suas anotações privadas, nos quais foram ficando registrados os acontecimentos desse tempo, que graças a isso não se perderam apagados pela neblina do esquecimento e agora eu posso usá-los para resgatar sua memória<sup>43</sup> (ALLENDE, 2006, p. 87).

Bloch (2001) enfatiza que a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita, que toda produção humana tem algo a dizer sobre os homens. De nada serviriam, no entanto, os testemunhos, se os leitores não soubessem indagá-los. Ao mesmo tempo em que leva conta as memórias de seu avô e intercala a escrita em primeira pessoa do quase nonagenário com a sua própria, Alba pretende “resgatar” uma memória e entende os diários da avó como sua fonte principal, sem a qual tal “resgate” não seria possível.

Da mesma forma que Esteban Trueba e Alba necessitam do olhar dos outros para se lembrar, Clara lançará mão do mesmo artifício. É principalmente o contato com a mãe que lhe permitirá o conhecimento de histórias familiares:

Toda sua vida [Clara] guardaria na memória as tardes compartilhadas com sua mãe na salinha de costura, onde Nívea cosia à máquina a roupa para os pobres e lhe contava contos e anedotas familiares. Mostrava-lhe os daguerreótipos da parede e lhe narrava o passado<sup>44</sup> (ALLENDE, 2006, p. 91-92).

Nesse momento, temos a presença do testemunho, o relato oral sobre coisas cotidianas, contados em momentos cotidianos. Falados diretamente à Clara por Nívea, os fatos são descritos com a presença da narradora. No entanto, conforme observa Halbwachs

---

<sup>43</sup> La pequeña Clara leía mucho. Su interés por la lectura era indiscriminado y le daban lo mismo los libros mágicos de los baúles encantados de su tío Marcos, que los documentos del Partido Liberal que su padre guardaba en su estudio. Llenaba incontables cuadernos con sus anotaciones privadas, donde fueron quedando registrados los acontecimientos de ese tiempo, que gracias a eso no se perdieron borrados por la neblina del olvido, y ahora yo puedo usarlos para rescatar su memoria.

<sup>44</sup> Toda su vida guardaría en la memoria las tardes compartidas con su madre en la salita de costura, donde Nívea cosía a máquina ropa para los pobres y le contaba cuentos y anécdotas familiares. Le mostraba los daguerrotipos de la pared y le narraba el pasado.

(2006, p. 146): “quando dizemos que um indivíduo recorre à memória do grupo, devemos entender que esta ajuda não implica na presença real de um ou mais de seus membros”. A memória do grupo, nesse sentido, não exige necessariamente a presença daquele que relata. O foco dos testemunhos voluntários é exatamente uma futura ausência – a daquele que os produz.

Ouvinte das histórias da mãe, Clara é também testemunha de suas ações. Comprometida com a luta pela igualdade, tanto social quanto de gênero, Nívea constantemente fala em público sobre o assunto. O olhar de Clara para o fato traz a percepção do absurdo da cena, que se constitui numa mulher de uma classe muito diferente falando a mulheres sem condições de compreendê-la:

Clara podia perceber o absurdo da situação e descrevia em seus cadernos o contraste entre sua mãe e suas amigas, com casacos de pele e botas de camurça, falando de opressão, de igualdade e de direitos a um grupo triste e resignado de trabalhadoras, com seus toscos aventais de cotim e as mãos vermelhas de frieiras<sup>45</sup> (ALLENDE, 2006, p. 93).

A percepção de Clara remete à ideia do gênero como algo heterogêneo e que vai além do sexo biológico, envolvendo, conforme observa Louro (2008), questões culturais e sociais. Judith Butler (2012), em *Problemas de Gênero*, aponta para a impossibilidade de se separar a noção de gênero das interseções políticas e culturais nas quais o mesmo é produzido e mantido.

A mãe de Clara e as operárias não podem ser pensadas como um bloco homogêneo, rotulado como “mulheres”. Ao usar casaco de pele e botas de camurça, Nívea representa não apenas o papel de mulher, mas o de mulher de classe social elevada; diante dela, um grupo triste e resignado, mulheres muito outras, para as quais a ideia de igualdade de direito parece não fazer sentido. A tentativa de unificar essas mulheres, diria Butler (2012), nos leva a uma descontextualização do próprio gênero, posto que estaríamos desconsiderando dimensões culturais, sociais e históricas aí envolvidas.

Além dessas passagens de caráter social, Alba observa a construção de um mundo à parte nos textos da avó, no qual elementos do mundo material se confundem com o espaço tumultuoso dos sonhos, “[...] no qual nem sempre funcionavam as leis da física ou da

---

<sup>45</sup> Clara podía percibir el absurdo de la situación y describía en sus cuadernos el contraste entre su madre y sus amigas, con abrigos de piel y botas de gamuza, hablando de opresión, de igualdad y de derechos, a un grupo triste y resignado de trabajadoras, con sus toscos delantales de dril y las manos rojas por los sabañones.

lógica”<sup>46</sup> (ALLENDE, 2006, p. 94). Nesse mundo, Clara vivia feliz, tão feliz que, por nove anos, não sentiu necessidade de falar.

Relevante para esta reflexão, o silêncio da infância de Clara é desencadeado por uma passagem já referida na primeira seção: a morte de sua irmã Rosa por envenenamento. O fato causa grande comoção na família del Valle e, conforme observado, em Esteban Trueba. O que não se esperava, no entanto, era o sentimento de culpa de Clara, uma vez que suas previsões diziam respeito a uma morte na família por engano. Pela janela, a menina vê o processo de autópsia em sua irmã. A partir de então, passa a crer que suas palavras teriam a potencialidade de trazer desgraça onde quer que fossem manifestadas. Por essa razão inicial, e por conta do contato com os espíritos, Clara passa a viver em silêncio, registrando nos seus cadernos não apenas os fatos importantes, mas também as trivialidades; são, portanto, tempos de uma infância silenciosa.

O uso por Alba deste testemunho escrito permite pensarmos em temas que vão além daquilo que a história, no século 19, considerou como a única possível: a política. A chamada “História Nova”, segundo Le Goff (2005), passou a se voltar para assuntos do cotidiano, anteriormente tidos como irrelevantes. É de se notar, no entanto, que essa ampliação de temas não é inaugurada pela historiografia. Jacques Rancière (2005), em *A Partilha do Sensível*, lembra que a quebra da hierarquia temática feita pelo regime estético das artes remonta à literatura do século 19. Quebra que leva a uma ampliação temática que permite trazer à tona, por exemplo, grupos antes excluídos; tal processo é um trabalho do escritor antes de ser do historiador.

Da mesma forma, ao falar da história de sua família, Alba, a partir dos relatos (tanto importantes quanto triviais) deixados pela avó, foge à temática puramente política, pensando numa escrita que aborda eventos referentes à cultura, aos hábitos cotidianos e às tradições, bem como aos conflitos familiares e aos grupos marginalizados. De fato, há um cruzamento dessas histórias com um contexto mais amplo; a narrativa traz, inclusive, um aspecto político bastante marcante; no entanto, é no seu entrelaçamento com a vida familiar que se nota essa abertura temática, a princípio literária e, no século 20, herdada pela historiografia.

O silêncio da voz de Clara não implica no fim de suas percepções. Minha questão aqui é se o ato de escrever, existente já antes de sua mudez, pode ser pensado como

---

<sup>46</sup> [...] donde no siempre funcionaban las leyes de la física o la lógica.

suplemento para a ausência da fala. Antes de se constituir como suplemento, nota-se que há na personagem aquilo que Derrida (2005a) entende como *querer-escrever*, conforme já referido na primeira seção. Da mesma forma que Esteban Trueba, Clara traz o *querer-escrever*, pois está interessada não apenas em se proteger da má memória, mas em “ver as coisas em sua dimensão real”<sup>47</sup> (ALLENDE, 2006, p. 453). Assim como Trueba, ela pretende ir além da significação, abarcando o todo. Sua escrita, apesar de já existente antes da mudez, parece, a partir do momento do silêncio, instalar-se no lugar da voz, pois mesmo as coisas triviais passam a compor essas anotações.

Interpretando Rousseau, Derrida (2006) considera o suplemento como um substituto da natureza, a sua imagem, bem entendido, sua representação; é nesse ponto que se encontra o grande perigo. Enquanto substituto da natureza, o suplemento não deve ser confundido com ela própria. A escrita de Clara, aqui pensada momentaneamente como substituta da fala, não deve ser entendida como escopo da verdade, nem tampouco como espaço para explorar a dimensão “real” das coisas. Não se deve, claro está, precipitar-se no significado do que o texto queria dizer, ou mesmo ir à cata de uma verdade significada por esses escritos.

Quando consultado, o médico da família del Valle afirma que a causa do silêncio de Clara não é um problema específico, mas sim resultado da própria vontade da menina; quanto a isso, nada haveria que fazer. Ao observar que os fatos triviais passam a ser trazidos para os diários, tem-se o jogo da substituição que, segundo Derrida (2006, p. 193): “acumula e observa uma carência determinada”.

Ausência de fala estabelecida espontaneamente pela personagem, essa lacuna encontrará na escrita o intermediário, o termo médio entre a total ausência e a absoluta presença; o suplemento funciona como esse intermediário. Os diários da menina que não fala tornam-se, portanto, esse suplemento, prestam-se a esse jogo de significação; jogo que sugere também a ideia do não fechamento do sentido, deixando-o sempre em aberto.

A continuidade da escrita nos diários não acaba com o tempo; a menina se torna mulher, e os cadernos continuam a ser preenchidos. Adiante, prossigo na questão do texto escrito de forma a problematizar a ideia da “dimensão real”, bem como o termo “resgate” do passado, referido pela narradora.

---

<sup>47</sup> para ver las cosas en su dimensión real.

### 1.2.2 Cadernos que sobrevivem ao tempo.

Para Derrida (2006), não existe *fora-de-texto*. O que se denomina “vida real” das pessoas não é nada mais que escritura. O “real” só sobrevive e adquire sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento. Apelo ao qual Alba recorre ao se debruçar sobre os textos de sua avó. Falar de Férula, de Pedro Tercero, de todos aqueles, enfim, que compõem a família Trueba é um esforço interpretativo feito pela narradora. Não há *fora de texto*, e não haveria a história da família fora dos escritos deixados por outra pessoa. Pessoa que sequer existe, já que, quando Alba redige sua narrativa, Clara já havia morrido. O que lemos no texto, lembra Derrida (2006, p. 194), o presente absoluto, a natureza, desde sempre se esquivaram, nunca existiram, e “o que abre o sentido e a linguagem é esta escritura como desaparecimento da presença natural”. Ao mesmo tempo suplemento que se insinua com a desaparecimento da voz de Clara, os diários se tornam suplemento para o olhar de Alba, ao se insinuarem com o desaparecimento da própria avó. Suplemento porque ocupará o vazio que se constitui a memória individual de Alba, por não ter vivido na época em que Clara anota a vida.

Alba não se exime de apreciações subjetivas sobre os diários de Clara, destacando que: “é uma delícia, para mim, ler os cadernos dessa época, nos quais se descreve um mundo mágico que se acabou”<sup>48</sup> (ALLENDE, 2006, p. 94). Mais adiante, Alba observa o momento em que Férula é expulsa e o tempo posterior ao evento. A letra de Clara, antes redonda e bem desenhada, uma “delicada caligrafia” com uma “elegância de convento”, torna-se, com o tempo “[...] traços calcados que às vezes eram tão minúsculos que não se podia ler e outras tão grandes que três palavras enchem a página”<sup>49</sup> (ALLENDE, 2006, p. 147).

Derrida (2006) sublinha o fato de o perigoso suplemento constituir-se como a desaparecimento da figura da mãe, sempre ausente. Alba tenta “resgatar”, nas leituras dos diários, mais do que os fatos que não pretende deixar cair no esquecimento: quer, observando o formato da caligrafia, resgatar os sentimentos da avó, seu estado de ânimo no momento da escrita. Há, no entanto, o risco do texto escrito enquanto suplemento, um jogo diante de uma carência, que é a ausência. Ao escrever, lembra o filósofo, o escritor o faz de

---

<sup>48</sup> Es una delicia, para mí, leer los cuadernos de esa época, donde se describe un mundo mágico que se acabó.

<sup>49</sup> [...] trazos despachurrados que a veces eran tan minúsculos que no se podían leer y otras tan grandes que tres palabras llenaban la página

forma que sua língua e sua lógica não possa dominar absolutamente o sistema. Ao lançar os olhos para o texto da avó, a ideia do “resgate do passado” ganha contornos problemáticos, no sentido de que, segundo Derrida (2006), não se deve buscar uma *verdade* significada pelos escritos.

É o que parece pretender Alba na leitura deste *perigoso suplemento*. Nota-se, por exemplo, seu interesse pela minúcia na passagem da morte de Férula. Clara chega a casa na qual a cunhada é encontrada morta. Alba não deixa de notar que a avó “descreveu essa cena com minúcia em seu diário”<sup>50</sup> (ALLENDE, 2006, p. 163). Cena na qual aparecem dois quartos escuros, muros manchados pela umidade, um banheiro sujo e sem água corrente e a cozinha, na qual restavam sobras de um pão velho e um pouco de chá. Os detalhes da descrição dizem respeito ao “resgate do passado”, ao qual a narradora se propõe desde o princípio.

Lendo o *Fedro* de Platão, Derrida, em *A Farmácia de Platão* (2005b), observa que a escritura não é uma boa *tekhné*, ou seja, “uma arte capaz de engendrar, de produzir, de fazer aparecer: o claro, o seguro o estável” (DERRIDA, 2005b, p. 85). Há sempre um risco em se pensar a escritura como uma fonte segura dos eventos passados. O filósofo nota, mais adiante, que “a escritura não é a repetição viva do vivo” (DERRIDA, 2005b, p. 86). Por mais que haja minúcias, há sempre o risco de se tomar a percepção escrita do outro como uma forma de resgate, conforme procede a narradora. Isso porque “resgate” se refere a uma recuperação integral de algo anteriormente perdido.

Escrever os diários, para Clara, era algo mais do que simplesmente anotar fatos importantes e triviais. Em várias passagens, Alba constata que a avó se recusa a repetir seu nome ou o nome do marido em algum filho ou neto, argumentando que nomes repetidos causariam confusão nos cadernos de anotar a vida. Essa preocupação com o mal-entendido, esse desejo de organização ganha mais força no momento em que Clara sente a proximidade morte:

Ordenou seus papéis, resgatando de lugares perdidos seus cadernos de anotar a vida. Amarrou-os com cintas de cores, separando-os por acontecimentos e não por ordem cronológica porque a única coisa de que tinha se esquecido de colocar neles eram as datas e, na pressa de sua

---

<sup>50</sup> Clara describió esta escena con minuciosidad en su diario

última hora, decidiu que não podia perder tempo averiguando-as<sup>51</sup> (ALLENDE, 2006, p. 304).

Não parece que Clara tenha anotado a vida durante tantos anos para reler, ao longo do tempo, o já escrito; isso porque os cadernos, no último momento da vida, são recuperados de “lugares perdidos”. Percebe-se aqui um jogo de memória-esquecimento-memória, de forma que os textos são produzidos e perdidos, para, literalmente na última hora, serem recuperados e organizados. É possível pensar essa organização dos cadernos no último momento como uma metáfora para a memória, uma espécie de acerto de contas com a vida, no instante de seu iminente apagamento. Sugere também a sanção do moribundo referida por Benjamin (1994), a mesma presente na escrita das memórias de Esteban Trueba.

Por sua vez, a ausência de datas diz respeito a pouca relevância de organização cronológica da própria memória. É o que observa Halbwachs (2006) ao frisar que o mais relevante são as repercussões do evento e a forma como ele penetra na memória de um povo, de um grupo e não necessariamente o momento cronológico em si: “pouco importa que os fatos tenham ocorrido no mesmo ano, se esta simultaneidade não foi observada pelos contemporâneos” (HALBWACHS, 2006, p. 130). Contemporâneo de Clara, Esteban Trueba auxilia a neta com os eventos sem datação narrados pelos cadernos. No desenrolar de nossa própria leitura do texto, as épocas podem ser intuídas a partir da idade das pessoas referidas e dos aparatos tecnológicos descritos em cada momento da narrativa.

A meu ver, Clara parece mais interessada no ato em si de “anotar a vida”. Derrida (2005b) observa, com base em Platão, que a escritura se apresenta como *phármakon*, algo cujo efeito pode ser tanto de remédio quanto de veneno. *A Farmácia de Platão* é uma problematização da escritura enquanto detentora da verdade. Para o filósofo, escrita e verdade não coincidem, uma vez que a escrita é uma encenação que se encontra distante do pai (o seu autor). Dentro da linha grega de raciocínio, a escritura traria apenas a aparência do conhecimento, não o conhecimento em si. Como sinais escritos em outro lugar, a escritura retira do indivíduo a memória, confiando-a a algo externo a ele – o suporte sobre o qual o texto se deposita. Prejudicial à memória, a escritura seria também prejudicial ao

---

<sup>51</sup> Ordenó sus papeles, rescatando de los rincones perdidos sus cuadernos de anotar la vida. Los ató con cintas de colores, separándolos por acontecimientos y no por orden cronológico porque lo único que se había olvidado de poner en ellos eran las fechas y en la prisa de su última hora decidió que no podía perder tiempo averiguándolas.

conhecimento, atingindo o indivíduo de forma profunda: “Platão mantém tanto a exterioridade da escritura como seu poder de penetração maléfica, capaz de afetar ou de infectar o mais profundo” (DERRIDA, 2005b, p. 57). O *phármakon*, nesse sentido, se apresenta como um perigoso suplemento, dotado de um poder de penetração maléfica.

Quando o deus Toth leva a sua invenção para o rei – a escrita –, apresentando-a como grande auxiliar da memória, este a julga como um auxiliar para a recordação, mas não para a memória; para ele, esta ficaria presa ao livro, ao invés de se manter no interior das pessoas. Uma vez colocado no papel, o texto está sujeito a fraudes, leituras diversas, já que não se pode saber exatamente o que o escritor pretendia dizer. A especificidade da escritura está no fato de se encontrar longe do pai, do seu criador.

Letra morta, *phármakon*, caráter dúbio, exposição à fraude, distância do pai, eis as especificidades da escritura que vão de encontro às palavras de Alba ao explicar o porquê da avó se dedicar aos cadernos de anotar a vida:

Escrevo, ela escreveu, que a memória é frágil e o transcurso de uma vida é muito breve, e tudo acontece tão depressa que não conseguimos ver a relação entre os acontecimentos, não podemos medir a consequência dos atos, cremos na ficção do tempo, no presente, no passado e no futuro, mas pode ser também que tudo ocorra simultaneamente, como diziam as três irmãs Mora, que eram capazes de ver no espaço os espíritos de todas as épocas. *Por isso minha avó Clara escrevia em seus cadernos, para ver as coisas em sua dimensão real e para burlar a má memória*<sup>52</sup> (ALLENDE, 2006, p. 453, grifos meus).

Ao fazer do texto escrito um lugar de refúgio da memória, colocando em seus cadernos a possibilidade de ver as coisas em sua “dimensão real” – esta é uma leitura da neta –, é como se Clara aceitasse a proposta do deus, recusada pelo rei; e ao aceitá-la, lança mão daquilo que Derrida (2005b) considera como um *perigoso suplemento*; ela o pensa como uma lente para a compreensão da verdade, além de outorgar a ele – ao texto – o meio para se burlar a má memória.

---

<sup>52</sup> Escribo, ella escribió, que la memoria es frágil y el transcurso de una vida es muy breve y sucede todo tan deprisa, que no alcanzamos a ver la relación entre los acontecimientos, no podemos medir la consecuencia de los actos, creemos en la ficción del tiempo, en el presente, el pasado y el futuro, pero puede ser también que todo ocurre simultáneamente, como decían las tres hermanas Mora, que eran capaces de ver en el espacio los espíritus de todas las épocas. Por eso mi abuela Clara escribía en sus cuadernos, para ver las cosas en su dimensión real y para burlar a la mala memoria.

Mais do que Esteban Trueba, Clara traz o *querer-escrever*, querendo ir para além da significação, ultrapassando o sentido, fixando a “verdade”, vencendo o esquecimento. “Fedro lembra que os cidadãos mais poderosos e mais venerados, os homens mais livres, sentem vergonha de escrever discursos [...] temem o julgamento da posteridade, temem passar por sofistas” (DERRIDA, 2005b, p. 12), assim observa Derrida a respeito do receio dos gregos em relação ao futuro da escritura. Ao escrever seus diários, Clara não suspeitava do uso que, um dia, alguém faria deles; não traz o receio dos futuros leitores, parece estar mais preocupada com o presente, com a percepção do mesmo, visando à perpetuação de sua memória individual.

Convém, aqui, fazer uma distinção entre monumento e documento, a partir de Le Goff (2003). Em sua discussão sobre documento e monumento, o historiador enfatiza que o monumento é a herança do passado: “o *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos” (LE GOFF, 2003, p. 526). Nessa definição, entram tanto sinais (ou testemunhos) voluntários quanto involuntários do passado. Não se pode, no entanto, lançar mão, ao mesmo tempo, de todos os monumentos, de todos os sinais de uma época; não há, nesse sentido, a possibilidade da totalidade. Surge daí a necessidade do *recorte* e da *escolha*; é o resultado dessas *escolhas* que Le Goff (2003) considera como documentos.

Testemunho involuntário na definição de Bloch (2001), os diários de Clara como um todo são, com base na definição de Le Goff (2003), monumento, na medida em que se constituem em vestígios do passado que trazem algo dele. Ao se voltar para os textos da avó, Alba escolhe trechos, promove recortes, tornando os diários documentos. Alba faz desses textos uma seleção capaz de embasar sua própria escrita. Assim sendo, ao fazer uso dos diários, Alba produz outro texto, com o objetivo de escrever as histórias de família.

Convém ressaltar que a discussão do *pharmakón* aqui trazida a partir de Derrida (2006) não se constitui, na presente dissertação, numa condenação do texto escrito, muito menos na conclusão de que o texto escrito deva ser deixado de lado por ser maléfico para a memória. Volto-me para essa reflexão como uma forma de ressalva diante da ideia do texto escrito enquanto verdade, ou mesmo como possibilidade de se acessar a “dimensão real das coisas”. Entendo-o como uma possibilidade interpretativa; ficará claro no segundo capítulo a relevância da memória escrita em momentos de tensão política e torturas – conforme se observa da América Latina na segunda metade do século 20. Se a escrita não é

um receptáculo absoluto da verdade, ela pode, ao menos, servir como um caminho para a criação de sentidos, sendo fundamental para a sobrevivência da memória.

Retornando ao objeto de análise aqui proposto, nota-se que, além das memórias do idoso e dos diários da menina e da mulher, Alba usará objetos como fundamento para a sua escrita. Vai, portanto, além dos textos escritos, ampliando as possibilidades daquilo que podemos pensar como monumentos do passado. A seção seguinte se volta para esse aspecto.

### **1.3 Uma ampliação das fontes: o uso de objetos para a escrita.**

Por muito tempo condenados pela razão ocidental, os objetos podem ser pensados como receptáculos da memória, a partir dos quais se podem construir histórias. É a partir dessa perspectiva que, nesta seção, me atento para os objetos referidos pela narradora (pintura e fotos), entendendo-os também como uma metáfora para a ampliação do uso das fontes no século 20 pelos estudos históricos; ampliação que pretende ir além do documento escrito e oficial, voltando-se para objetos os mais variados. Temos uma narradora que se coloca diante dessas fontes e, sobre elas, lança o seu olhar

Apesar de sugerir essa ampliação das possibilidades de fontes do passado, convém sempre levar em conta que a obra aqui analisada, embora se fundamente em algumas experiências da autora<sup>53</sup>, é de caráter ficcional. Não se trata, propriamente, da escrita de um historiador. É de grande interesse aqui a imagem do indivíduo diante dessas marcas que o passado nos deixa, bem como a possibilidade de refletirmos a respeito dessas construções feitas pela memória e os elementos aí envolvidos.

#### **1.3.1 Uma narradora que coleciona fontes.**

Conforme visto até aqui, Alba é uma narradora que recorre a fontes para a escrita de sua história familiar. Entre as memórias do avô e os diários da avó, ela desenvolve uma história através de gerações. Em vários momentos, a própria narradora atesta que esse

---

<sup>53</sup> Por exemplo: a avó de Isabel Allende tinha, de fato, o hábito de escrever diários; a autora, após o golpe militar no Chile do anos 70, passa a ajudar os condenados políticos a fugir do país etc.

“resgate da memória” não seria possível sem os diários de Clara. Apesar de partir de fontes escritas, Alba não deixará de lado os objetos da família, referidos ao longo da narrativa.

Em *O Casaco de Marx: roupas, memória, dor*, Peter Stallybrass (2008) chama atenção para as marcas que os objetos deixam na lembrança. Dá grande ênfase para as roupas, que permanecem após a morte de nossos entes queridos:

quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos (STALLYBRASS, 2008, p. 10).

Presença insistente, algumas vezes incômoda, as roupas (e não apenas elas) trazem as marcas corporais dos seus donos. Nesse sentido, pode-se afirmar que não apenas os textos escritos trazem memórias, mas também os objetos. Stallybrass (2008, p. 12-13) chama atenção para uma “sociedade de roupas”, “na qual os valores e também as trocas assumem a forma de roupas”. Cita o exemplo da sociedade Inca que, ao ocupar um território, fornecia aos seus novos cidadãos roupas para vestir. Não se tratava, claro está, de um presente; as roupas dadas firmavam o poderio do conquistador, marcando, nos corpos dos conquistados, uma relação de pertencimento que terminava em submissão; no fundo, uma forma de fazer recordar o poderio de quem manda.

Símbolo de dominação, a roupa sugere também a classe a qual pertence o indivíduo. Ao tentar penhorar parte da prataria de sua casa, Karl Marx – descrição feita por Stallybrass (2008) –, por conta de sua roupa desordenada e de seu cabelo e barba malcuidados, é alvo da desconfiança do dono da loja de penhores; não demora muito para ser preso por suspeita de roubo, passando a noite na prisão.

Quando de sua chegada às Três Marias, Esteban não deixa de observar, além das crianças desnudas, mulheres com a pele seca, idade indefinida, todas vestidas com farrapos e descalças. O quadro permite que formemos uma imagem de pobreza. O olhar social para Marx a partir de suas roupas é o mesmo direcionado por Trueba aos moradores da fazenda; através das roupas, supõem-se as condições de pobreza das pessoas nas Três Marias.

Para além da dimensão social, esses objetos trazem, também, na óptica de Stallybrass (2008), a possibilidade da construção de histórias. É o caso citado de Elaine Showalter, operária fabril da Nova Inglaterra envolvida na produção de roupas, que registrou a sua vida a partir da colcha feita por ela própria; na colcha, é possível ver várias passagens da vida sintetizadas: “[...] aqui estão restos daquela almofada de cor cobre

brilhante que enfeitava a cadeira de minha mãe [...] aqui está uma peça do primeiro vestido que ganhei com meus próprios esforços” (EISLER, 1977, p. 152-153 *apud* STALLYBRASS, 2008, p. 24-15). Fonte primária de sustento, prática compulsória para mulheres, a produção de roupas tornou-se um meio de produzir memórias, ou, conforme afirma Elaine, “contra-memórias”.

Após o conselho de seu avô a respeito da escrita, Alba passa a reunir os seus meios para a construção da história familiar. Não ficarão de lado alguns objetos, os quais, muitas vezes, ela menciona ter diante de si. As fotos são um importante recurso que permitirão à narradora discorrer sobre a aparência das pessoas às quais se refere. Alba não chega, por exemplo, a conhecer Férula, irmã de Esteban, mas sua foto, há muito conservada, permite que ela faça sobre ela uma construção:

Tenho uma foto de Férula tirado por esses anos, durante o aniversário de Blanca. É uma velha fotografia cor de sépia, descolorida pelo tempo, na qual, no entanto, ainda se pode vê-la claramente. Era uma régia matrona, mas tinha um ríctus amargo no rosto que delatava sua *tragédia interior*. Provavelmente esses anos junto a Clara foram os únicos felizes para ela, porque só com Clara pode ter intimidade<sup>54</sup> (ALLENDE, 2006, p. 121).

Alba observa os traços da “régia matrona”, seu “rito amargo no rosto” como sinal de sua “tragédia interior”. Muito mais do que em suas roupas, é no rosto de Férula que Alba irá encontrar os traços de uma existência vivida pela metade. Há, evidentemente, o suporte dos textos dos avós, conforme visto em seções anteriores; no entanto, as construções de Alba se atêm à aparência da tia-avó como marcas de uma vida já conhecida pela leitura das demais fontes. Ela busca na foto tanto a confirmação do que foi lido, quanto a confirmação da existência de Férula. Nota-se também o recurso da imaginação e da hipótese, pois Alba supõe que os anos mais felizes de Férula foram aqueles passados juntos de Clara, com quem podia conversar livremente.

O uso da imagem permite que se pense para além dos textos escritos; objetos que dão suporte à memória, a foto pode ser pensada como suplemento para a memória individual de Alba. Distante temporalmente de uma narradora que tem diante de si uma fotografia “descolorida pelo tempo”, a figura de Férula é pensada e imaginada também a

---

<sup>54</sup> Tengo un retrato de Férula tomado en esos años, durante un cumpleaños de Blanca. Es una vieja fotografía color sepia, desteñida por el tiempo, donde, sin embargo, aún se la puede ver con claridad. Era una regia matrona, pero tenía un rictus amargo en el rostro que delataba su tragedia interior. Probablemente esos años junto a Clara fueron los únicos felices para ella, porque sólo con Clara pudo intimar.

partir da imagem. Stallybrass (2008, p. 25) destaca que a colcha representa um material da vida familiar, que carrega traços não só de sua própria história, como também das pessoas. Da mesma forma, a foto de Férula permite à narradora pensar uma dimensão da vida familiar; o descolorido da foto sugere também a história do próprio objeto; a presença deste assinala um desejo de lembrança.

Alba se refere também a um quadro da avó pintado por um jovem artista que, tempos depois, ganhou fama:

Na tela, pode-se ver uma mulher madura, vestida de branco, com o cabelo prateado e uma doce expressão de trapezista no rosto, descansando em uma cadeira de balanço suspensa acima do nível do chão, flutuando entre cortinas floridas, uma jarra que voa de pernas para o ar e um gato gordo e preto que observa sentado como um grande senhor<sup>55</sup> (ALLENDE, 2006, p. 282).

O quadro traz elementos que dizem respeito às características dessa avó clarividente, a exemplo da sua capacidade de flutuar e de fazer flutuar os objetos. Atestado nos escritos de Alba, de Esteban e nos diários de Clara, essas habilidades estão presentes em toda narrativa, ajuntando-se à capacidade de se comunicar com os espíritos – daí o título da obra.

Stallybrass (2008) considera ainda que a roupa presentifica a pessoa morta. Por outro lado, Herbert Daniel (1982, p. 36), em *Passagem para o próximo Sonho*, observa que: “todo objeto é, mais que sua presença, uma ausência de alguém, do humano que lidou com ele. Uma cadeira é o negativo de quem se assentou nela”. A meu ver, o objeto (imagem, cadeira, roupa etc) não se constitui nem em presentificação, nem em ausência de alguém, mas se situa num espaço liminar, entre a pessoa que inexistente e a possibilidade de construção de uma memória sobre a mesma, suscitada pelo objeto; este é um elemento físico que diz respeito ao ausente, bem como a possibilidade de (re)construção de uma ideia a respeito do que não existe mais. Qualquer lacuna que possa existir vem a ser preenchida pela imaginação. Há, ademais, uma escolha de palavras pela narradora, ao referir-se à Clara como alguém que possui uma “expressão de *trapezista* no rosto”. Tal

---

<sup>55</sup> En la tela puede verse a una mujer madura, vestida de blanco, con el pelo plateado y una dulce expresión de trapezista en el rostro, descansando en una mecedora que está suspendida encima del nivel del suelo, flotando entre cortinas floreadas, un jarrón que vuela invertido y un gato gordo y negro que observa sentado como un gran señor.

ideia – um olhar da narradora – se projeta sobre a pintura, permitindo construir a respeito do ausente (Clara) uma imagem, que se sobrepõe à outra, a do quadro.

É importante ressaltar que a pintura não compõe o acervo de Alba. Encontra-se, segundo ela, no museu de Londres:

Por esses dias, um jovem artista famélico, acolhido na casa por misericórdia, pagou sua hospedagem pintando o único retrato de Clara que existe. Muito tempo depois, o misérrimo artista se converteu em um mestre e hoje o quadro está em um museu de Londres como tantas outras obras de arte que saíram do país na época em que se teve de vender a mobília para alimentar os perseguidos<sup>56</sup> (ALLENDE, 2006, p. 282).

Stallybrass (2008) tece algumas considerações a respeito da noção de objeto e mercadoria. O objeto é dotado de memória, possui um valor sentimental pelo qual o comprador não pode pagar. A mercadoria, por sua vez, é despida desses valores, constituindo-se tão somente em produto de troca. O puído de uma camisa, o arranhão em um sapato que representam as vivências do indivíduo com os objetos, que sugerem sua história e marcam uma memória, significam, para o comprador, um defeito que desvaloriza não os objetos (repositório de memórias), mas as mercadorias (produto vendável). A mercadoria, portanto, é desprovida de qualquer valor sentimental, e a condição para que um objeto se torne mercadoria é ser desprovido de sua particularidade histórica: “[...] somente se um objeto é desnudado de sua particularidade histórica ele pode novamente se tornar uma mercadoria e um valor de troca” (STALLYBRASS, 2008, p. 65).

Ao vender o quadro de Clara, Alba o transforma em mercadoria, cujo lucro é utilizado em prol do combate ao regime estabelecido, na fuga dos militantes condenados pela ditadura; no entanto, ao escrever a história familiar dos Trueba, a narradora parece querer proceder, via imaginação, o caminho inverso, transformando a mercadoria em objeto, dando a ele, novamente, a particularidade histórica perdida no ato da venda. É de se notar também que o próprio ato da venda, a transformação do objeto em mercadoria, nesse caso, traz consigo a sua particularidade histórica, posto que atrelada a um momento de tensão e medo, no qual o ocultamento de pessoas se fazia necessário para sua proteção (conforme se verá adiante).

---

<sup>56</sup> En esos días, un joven artista famélico, acogido en la casa por misericordia, pagó su hospedaje pintando el único retrato de Clara que existe. Mucho tiempo después, el misérrimo artista se convirtió en un maestro y hoy el cuadro está en un museo de Londres, como tantas otras obras de arte que salieron del país en la época en que hubo que vender el mobiliario para alimentar a los perseguidos.

Inserir as memórias de Esteban Trueba, recorrer aos diários de Clara, ter o suporte das fotos, eis como funciona a dinâmica de uma narradora que trabalha para construir uma história familiar. O uso das imagens nos remete à ampliação do conceito de documento, que, segundo Le Goff (2003), se inicia nos anos trinta e se consolida nos anos 60 do século 20.

Antes, porém, ainda no século 19, Le Goff (2003) identifica o triunfo do documento enquanto *texto exclusivamente escrito*: “a partir de então, todo o historiador que trate de historiografia ou do mister de historiador recordará que é indispensável o recurso do documento” (LE GOFF, 2003, p. 529); nesse sentido, o texto escrito e oficial é visto como única possibilidade para a compreensão do passado. Surge, nessa época, a ideia de uma pré-história, à qual pertenceriam sociedades sem escrita. O texto escrito, portanto, torna-se condição de pertencimento à história. O desdobramento de tal privilégio documental foi também determinante para as escolhas temáticas: sendo o texto escrito oficial a única fonte confiável, relega-se à história política todo o prestígio.

É no século 20, conforme referido, que temos a possibilidade de se pensar para além do texto escrito oficial, considerando-se objetos, fotos, diários etc. como documentos. Febvre observa que “as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário das tumbas, têm pelo menos tanto para dizer quanto muitos escritos” (FEBVRE, 1953, p. 428 *apud* LE GOFF, 2003, p. 531). Essa gama de possibilidades documentais permite que se amplie também as possibilidades temáticas, posto que estas demandam outros tipos de documentos.

Dentre essas possibilidades de temas, Volpe (2005) destaca a abertura de “espaços inesperados para o marginalizado, o detalhe, o pequeno, os particulares, não só na nova concepção de história, como também na literatura” (VOLPE, 2005, p. 95). A construção textual feita pela narradora de *La Casa de los Espíritus* a partir de fontes sugere a produção historiográfica de meados do século 20 por considerar, além dos textos escritos, fotos e pinturas; trata-se também de uma extrapolação do âmbito político oficial, adentrando outros campos, como o cotidiano familiar e os pobres. Essa mesma extrapolação temática é considerada por Jaques Rancière (2005) como a promoção dos anônimos, daqueles grupos que, antes, se encontravam à margem da história; trata-se, nesse sentido, de uma nova racionalidade da história da vida material, antes apenas atrelada aos feitos dos grandes homens; no fundo, uma subversão das noções de alto e baixo no que tange à temática.

Possibilidade de construção de histórias, segundo Stallybrass (2008), parte relevante da explosão documental dos anos 60, segundo Le Goff (2003), os objetos não devem, no entanto, ser tidos como uma instância passiva; em outras palavras, não se pode esperar que falem por si. Cabe a quem os observa indagá-los.

Marc Bloch (2001) ressalta que, apesar de tudo o que o homem diz ou produz informar sobre ele próprio, é preciso saber ler e manejar essas fontes para que elas possam informar. O trabalho do historiador consiste exatamente no aprendizado da técnica do manejo de documentos, muitas vezes diferentes uns os outros:

a partir do momento em que não nos resignamos mais a registrar simplesmente as palavras de nossas testemunhas, a partir do momento em que tencionamos fazê-las falar, mais do que nunca impõe-se um questionário (BLOCH, 2001, p. 78).

Com efeito, Bloch está preocupado com a chamada história-problema, que consiste no questionamento dos documentos a partir das necessidades e demandas colocadas pelo presente. Relevante para a presente pesquisa é que, a partir dos anos de 1930, leva-se em conta uma nova dimensão na produção historiográfica: a subjetividade. No século 19, a chamada Escola Metódica tinha como princípio a objetividade, numa tentativa de se aproximar das ciências da natureza. Nesse sentido, entendia-se que era necessário deixar que os documentos falassem por si. O passado era uma janela aberta, que permitia um acesso direto para os historiadores do presente. A dimensão da subjetividade, por sua vez, trouxe a percepção de que produção historiográfica é também resultado de interpretações e escolhas.

Interpretações que Alba faz ao descrever a tia-avó Férula e a avó Clara; escolhas que remetem também a uma subjetividade, que, a meu ver, está também presente no emprego de termos e expressões. Por exemplo, na caracterização de Férula como uma “régia matrona”, que trazia no rosto um “rito amargo” que revelava uma “tragédia interior”, a narradora procede, a partir da foto, uma leitura subjetiva; promove uma reinterpretação, com base nos documentos do passado e a partir de sua própria percepção no presente.

Não se pode pensar a narradora de *La Casa de los Espíritus* exatamente como uma historiadora. Não encontro, ao longo da narrativa, a colocação de um problema, nos

moldes dos estudos históricos<sup>57</sup>. O que interessa aqui é a imagem literária que sugere o indivíduo diante dos documentos elegidos, a ampliação documental, a possibilidade de um olhar que se concentra não apenas sobre textos escritos, permitindo que se vá além da temática puramente política.

Alba não é aquilo que Bloch (2001) chama de antiquário, ou seja, o indivíduo que apenas coleciona objetos pura e simplesmente. Diante de suas fontes, ela faz escolhas, lança um olhar, constrói uma memória, assenta a sua subjetividade, repensa sua família, seu país, seus amores e receios, seus temores e ódios; coleciona fontes para, delas, extrair aquilo que sua memória não pode alcançar. No momento em que se revela como narradora e explica a ideia do avô sobre a escrita da história familiar, Alba fala dos inúmeros documentos que têm diante de si:

Desenterrámos dos cantos secretos e esquecidos, os velhos álbuns e tenho aqui, sobre a mesa da minha avó, um montão de retratos: a bela Rosa junto de um baloiço descolorido, a minha mãe e Pedro Tercero Garcia aos quatro anos, a dar milho às galinhas no pátio das Três Marias, o meu avô quando era jovem e media um metro e oitenta, prova irrefutável de que se cumpriu a maldição de Férula e de que se lhe foi mirrando o corpo na mesma medida em que se lhe encolheu a alma, os meus tios Jaime e Nicolau, um, taciturno e sombrio, gigantesco e vulnerável, e o outro, delgado e gracioso, volátil e sorridente, também a Ama e os bisavós del Valle, antes de morrerem no acidente, enfim, todos menos o nobre Jean de Satigny, de quem não há nenhum testemunho científico e de cuja existência cheguei a duvidar<sup>58</sup> (ALLENDE, 2006, p. 451).

Sua postura frente não só aos objetos, mas também aos textos escritos lembra a de um historiador em busca de comprovação daquilo que diz. Interessa-me, aqui, a imagem da narradora frente a esses “monumentos”, termo etimologicamente lembrado por Le Goff (2003) como “sinais do passado”. Mais do que apenas sinais, são suplemento para uma memória que não alcança os eventos que pretende narrar. Alba mostra necessidade de

---

<sup>57</sup> Sobre as problemáticas colocadas pelos estudos históricos, Marc Bloch (2001), em *Apologia da História*, observa que a preocupação dos historiadores não se centra, por exemplo, na vida “real” de Cristo, se ele teria de fato sido crucificado ou se positivamente ressuscitou no terceiro dia; tal preocupação se voltaria, no entanto, para o porquê de as pessoas acreditarem em Cristo.

<sup>58</sup> Desenterramos de los rincones secretos y olvidados los viejos álbumes y tengo aquí, sobre la mesa de mi abuela, un montón de retratos: la bella Rosa junto a un columpio desteñido, mi madre y Pedro Tercero García a los cuatro años, dando maíz a las gallinas en el patio de Las Tres Marías, mi abuelo cuando era joven y medía un metro ochenta, prueba irrefutable de que se cumplió la maldición de Férula y se le fue achicando el cuerpo en la misma medida en que se le encogió el alma, mis tíos Jaime y Nicolás, uno taciturno y sombrero, gigantesco y vulnerable, y el otro enjuto y gracioso, volátil y sonriente, también la Nana y los bisabuelos Del Valle, antes que se mataran en un accidente, en fin, todos menos el noble Jean de Satigny, de quien no queda ningún testimonio científico y he llegado a dudar de su existencia.

comprovação para a sua narrativa; ao duvidar da existência de seu pai Jean de Satigny pela ausência de fotos, sugere um estatuto de “verdade”, que passa pelo suporte documental. Pretende abarcar os eventos de sua história lançando mão daquilo que, a meu ver, pode ser pensado como suplemento. O risco, no entanto, encontra-se no próprio suplemento, por si só, na ótica de Derrida (2005a), perigoso, assim como perigoso é supor a perspectiva do todo, a ideia do quebra-cabeça a ser montado.

O risco de se pensar o todo é o de supor a narrativa como algo transcendente. Por si só apolíneo, o sentido é resultado de uma invenção. No momento em que Alba começa a narrar, procede uma seleção, transforma os “monumentos” em “documentos” pelo poder de sua escolha, pela aventura de seu olhar, que edifica uma história familiar de acordo com a sua vontade. O risco, aqui, reside em tomar o suplemento como a verdade de um mundo, sem supor as múltiplas escolhas e supressões às quais a narradora-pesquisadora está sujeita.

Um exemplo de supressão é a ausência de um “testemunho científico” da existência de Jean de Satigny. Conforme referido, a família Trueba quer, acima de tudo, a lembrança, esforça-se para mantê-la. A exceção, no entanto, encontra-se na figura do francês. O escritor uruguaio Mário Benedetti (1996, *apud* VOLPE, 2005) diferencia o amnésico do “esquecedor”; enquanto que aquele é resultado de um trauma, um corte, uma amputação do passado (algo que não depende da vontade), o “esquecedor” opta pelo corte; opção esta que pode, inclusive, abarcar um grupo que pactua o esquecimento.

O segundo caso está presente na família Trueba em face da figura do francês. Os esforços nesse sentido residem no apagamento de todos os testemunhos, fotos, escritos, de tudo que dele pudesse deixar um rastro, sugerir uma lembrança. Nota-se, portanto, que a construção da memória familiar consiste tanto nos esforços para lembrar quanto para esquecer.

O capítulo seguinte se refere aos últimos capítulos de *La Casa de los Espíritus*. É o momento em que a família Trueba é colocada, de forma mais evidente, em face da história do país, por conta da chegada do governo militar. É a terceira geração da família, representada pela própria Alba. Observa-se, a partir daí, o caráter testemunhal da narrativa, não mais fundamentada em fotos ou diários, mas sim na memória de Alba no interior daquilo que ela própria denominará como o “furacão dos acontecimentos”.

## 2 UM ROTEIRO PARA SOBREVIVER AO PRÓPRIO ESPANTO: ESFORÇOS REUNIDOS DIANTE DO *TERROR*

Até agora, o percurso do presente trabalho tem-se voltado para uma narradora que se baseia em fontes (aqui pensadas como documentos) para a construção de uma história familiar. Dos escritos de seus avós às fotos, tem sido problematizado o risco de uma narrativa que se pretenda absoluta, *narrativa de resgate*, melhor dizendo, como se o passado, nos moldes historicistas, pudesse ser retomado em sua integridade e totalidade. Fica patente, a partir das observações do primeiro capítulo, que estamos diante de uma *aventura do olhar*, de memórias e perspectivas que envolvem seleção, recortes, compromissos com o tempo presente, cuidados com a escolha de palavras, uma atenção permanente na seleção dos eventos a serem narrados.

Alba conta momentos da família Trueba os quais ela própria (Alba) não viveu. No capítulo precedente, notou-se a dimensão coletiva da memória, segundo Halbwachs (2006), quando o indivíduo, incapaz de edificar, sozinho, uma memória, recorre ao testemunho de terceiros, faz uso de elementos que estão além de sua memória individual, de sua própria capacidade psíquica de lembrança. A memória coletiva é pensada como esse ato de lembrar com os outros, de forma que nossas percepções individuais de mundo são moldadas a partir do nosso contato com o coletivo.

O argumento central é que esses elementos se constituem como *suplemento* para a memória individual, algo que se coloca *em lugar de*, que supre uma falta, nos dizeres de Jacques Derrida (2005a), (2005b). Testemunhos escritos (voluntários ou não) são também suplementos perigosos, marcados por possibilidades diferentes de leitura. Não podem ser pensados como verdade, não podem ser dotados de uma carga teologizante; não são resgate, nem tampouco podem ser vistos como raízes, o que nos sugeriria a ideia fixidez.

A narrativa de *La Casa de los Espíritus* não deixa de se entrelaçar com aspectos políticos. Com o tempo, Clara (autora da principal fonte de Alba) falece; as fotos se referem a momentos específicos, auxiliam nas descrições, mas não fornecem uma continuidade para a história a que a narradora se propõe. A geração de Alba será posta diante de momentos de grande tensão por conta de questões políticas – é a deflagração do golpe militar, o estabelecimento de um regime marcado por mortes, violências, desaparecimentos, torturas de vários tipos, silenciamentos e exílios. A partir daqui, Alba deixa de recorrer documentos que coloca diante de si, aos rastros, que, segundo Gagnebin (2006), visam manter a presença de um ausente, e passa a narrar enquanto testemunha. De

forma muito mais evidente, a história da família Trueba se entrelaça com uma história maior, a do país, com todas as suas convulsões, rupturas e tensões.

O presente capítulo diz respeito a essa dimensão da narrativa, que se compõe a partir do testemunho de Alba. Entendo que esta é a peça que falta para este grande “quebra-cabeça”: a princípio uma narrativa que se constrói com base em documentos diversos (o que recorda o trabalho do historiador), o texto ganha uma nova forma, e, em meio à leitura, nos vemos diante de uma narrativa com base no testemunho da narradora.

Meu percurso parte da ideia de uma narradora que se espanta diante de um mundo em transformação; volto-me, em seguida, para a escolha de Alba de se colocar na “periferia dos acontecimentos”, sua ajuda aos fugitivos políticos, até sua captura pelos agentes do governo, seu traslado para o “furacão dos acontecimentos”, bem como o trato para com a figura feminina e os desdobramentos daí decorrentes, marcados por torturas e violações, encontros felizes e infelizes e a tentativa de sobrevivência.

## **2.1 Testemunho e espanto diante do terror: uma introdução.**

A palavra “espanto” não surge tardiamente na escrita de Alba. Conforme mencionado, está já na primeira página, quando, ao se referir aos cadernos de anotar a vida da avó, afirma que é graças a eles que ela (Alba) pode resgatar a história dos Trueba e sobreviver ao seu próprio espanto. A meu ver, o espanto, ou essa capacidade de se espantar, está ligado ao olhar da criança, ou, conforme considera Baudelaire (2006), em seu ensaio sobre Constantin Guy, o olhar do homem-criança, “dominado a cada minuto pelo gênio da infância, ou seja, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é embotado” (BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

No entanto, o espanto aqui tratado traz uma dimensão a mais: ao mesmo tempo um olhar de curiosidade para o mundo, um pulsar para a vida (nada embotada) desse mesmo olhar, o espanto de Alba é, também, um *chamado para a morte*, posto que demanda a necessidade de sobrevivência, daí a ideia de “sobreviver ao próprio espanto”. A narradora-personagem se colocará diante desse chamado no momento de sua prisão e tortura, em pleno domínio militar.

Convém ressaltar também que a possibilidade da morte diz respeito não apenas à extinção das funções corporais, mas também ao silenciamento do sujeito que tem algo a

dizer. É a esse silenciamento que Seligmann-Silva (2003, p. 78) se refere ao destacar o “apagamento da memória” nos eventos catastróficos (no caso em questão, se refere à Shoah); “[...] encontrava-se no cerne da empreitada nazista de aniquilação dos judeus o ato de apagar qualquer traço desse assassinato”; em outras palavras, não teria bastado ao nazismo apagar os corpos dos judeus, era também preciso negar que esse apagamento teria ocorrido.

Sobre a mesma temática, Jean-Marie Gagnebin (2006) assinala essa estratégia, que consiste em: “abolir as provas de aniquilação dos judeus (e de todos os prisioneiros dos campos). A ‘solução final’ deveria, por assim dizer, ultrapassar a si mesma anulando os próprios rastros da existência” (GAGNEBIN, 2006, p. 46). Aniquilação, portanto, seguida do apagamento dos traços de que ela tenha ocorrido, da impossibilidade dos testemunhos de aparecerem, em suma: uma dupla aniquilação.

Citado por Gagnebin, o poema de Brecht traz, num tom de crítica, essa mesma prática muito recorrente em regimes de caráter totalitário:

O que você disser, não diga duas vezes.  
 Encontrando seu pensamento em outra pessoa: negue-o.  
 Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato  
 Quem não estava presente, quem nada falou  
 Como poderão apanhá-lo?  
 Apague os rastros! (BRECHT, 1956, p. 57 *apud* GAGNEBIN, 2006, p. 52).

Trata-se, portanto, de não dizer duas vezes a mesma coisa, de negar o próprio pensamento no pensamento alheio, pois ideias repetidas trazem o perigo de serem conhecidas. Se não há rastros, não se pode apanhar o responsável, garante-se a impunidade do sujeito que não só se compromete a esquecer, mas também que se empenha em garantir o esquecimento dos outros.

Alba passará por situações-limite na prisão; situações marcadas por tortura, humilhação e quase morte. Essa aniquilação do corpo do indivíduo é seguida da aniquilação do direito de testemunhar, uma dupla destruição, conforme será tratado no tópico seguinte.

É preciso levar em conta que o espanto atingirá seu estado máximo nesse contexto em que a chama da vida se vê a ponto de perder seu sustentáculo. Mas este mesmo espanto não se inicia no momento do golpe militar, ou na dureza das torturas. O olhar da criança, a sensação de que as coisas são muito novas parece acompanhar a vida da personagem desde

a mais tenra infância. Alba cresceu em um mundo onde tudo era possível. Tinha diante de si uma avó clarividente que movia os objetos com o pensamento; convivia com um avô preso a questões políticas; ouvia histórias de sua mãe, que sempre versavam sobre seres fantásticos:

Assim soube Alba de um príncipe que dormiu por cem anos, de donzelas que lutavam corpo a corpo com os dragões, de um lobo perdido no bosque a quem uma menina destripou sem razão nenhuma. Quando Alba queria voltar a ouvir essas truculências, Blanca não podia repeti-las, porque as tinha esquecido, em vista do qual a menina adquiriu o hábito de escrevê-las. Depois anotava também as coisas que lhe pareciam importantes, tal como fazia sua avó Clara<sup>59</sup> (ALLENDE, 2006, p. 319).

Espanto diante do fantástico, necessidade de anotar para não esquecer; é assim que Alba retoma o antigo hábito da avó, numa luta contra o esquecimento (luta a princípio familiar, mas que, conforme veremos, se tornará, por circunstâncias históricas, uma espécie de imperativo); é assim que o espanto deve ser preservado via escrita. Espanto que não se restringe ao fantástico, mas que se aplica ao cotidiano, fazendo frente ao banal, aos eventos tornados corriqueiros.

Quando discorre sobre a figura do *flanêur*, que caminha pelas ruas, Baudelaire se refere a um indivíduo que se volta justamente para o corriqueiro, para tudo aquilo que passa despercebido. Olhar de criança, ao mesmo tempo trata-se do olhar do convalescente, para o qual tudo é interessante: “o convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram mais triviais” (BAUDELAIRE, 2006, p. 856).

Interesse que Clara já manifesta quando fica muda ao anotar também as trivialidades; interesse que Alba traz consigo, mesmo depois de adulta, no olhar para um mundo em transformação. Pertencente à terceira geração da família Trueba, a juventude daquela que, ao final da narrativa, se revela como narradora coincide com momentos de tensões políticas em seu país. Considero que o espanto (não apenas o espanto diante das coisas familiares, mas diante do novo cenário histórico) diz respeito também à memória; em outras palavras, o espanto está nesse olhar para o passado e na percepção do presente

---

<sup>59</sup> Así se enteró Alba de un príncipe que durmió cien años, de doncellas que peleaban cuerpo a cuerpo con los dragones, de un lobo perdido en el bosque a quien una niña destripó sin razón alguna. Cuando Alba quería volver a oír esas truculencias, Blanca no podía repetirlas, porque las había olvidado, en vista de lo cual, la pequeña tomó el hábito de escribirlas. Después anotaba también las cosas que le parecían importantes, tal como lo hacía su abuela Clara.

em transformação. Não é apenas por conta dos escritos da avó que Alba é capaz de sobreviver ao seu próprio espanto, mas também devido à construção dessa história da família Trueba em consonância com a do país.

A ideia de levar consigo as raízes (referida no capítulo precedente) diz respeito a uma tentativa de estratégia diante de um cenário que ameaça não apenas a integridade física, mas também a saúde do pensamento. Para Penna (2003), a chamada novela-testemunho (assumido também pela narrativa em questão) possui um elemento fundamental: a despersonalização. Nesse sentido, o “eu” acaba subsistindo apenas de forma residual, e sua fala se confunde com a coletividade, no fundo, com a própria história. Esse “eu” é apresentado como sujeito da própria história.

A escrita de Alba apresenta-se sempre em terceira pessoa. A meu ver, trata-se dessa despersonalização de que fala Penna (2003), uma tentativa de manter a discricção do eu, do *ego* há muito constituído, para fundi-lo à coletividade. Sujeito da própria história, Alba parece representar um momento que está além do próprio espaço de sua individualidade, por mais arriscado que isso possa parecer. Ainda segundo Penna, “o que importa aqui é a *verdade do sujeito testemunhal* compreendido como sujeito coletivo” (PENNA, 2003, p. 308 grifos meus).

Se, no primeiro capítulo deste trabalho, levou-se em conta a problemática do *resgate* do passado a partir dos documentos, bem como para o risco da ideia de verdade e a noção de raízes, agora – diante de situações extremas e do horror – a “verdade” desponta com outra roupagem, enquanto recurso do sujeito testemunhal diante de outras tantas verdades edificadas e impostas pelo poder. A “verdade do sujeito testemunhal” surge aqui como um imperativo diante da tentativa de apagamento perpetrada pelos sujeitos do poder. É nesse ponto que, nos dizeres de Adrian Cangi (2003, p. 145): “o imperativo de viver se confunde com o imperativo de testemunhar”.

Por sua vez, a ideia do relato testemunhal compreendido como sujeito coletivo lembra a reflexão de Benjamin (1994) em *O Narrador*, ao pensar numa história individual diante da história natural (coletiva). Ambas acontecem paralelamente, e a passagem do tempo (evidente na história individual) é atestada na história natural – a primeira é inscrita na segunda. Perspectiva esta que acontece na narrativa de Alba: enquanto as gerações se sucedem, enquanto a filha e a neta de Esteban Trueba crescem e se apaixonam, enquanto o próprio Esteban enriquece, encolhe e envelhece, os meios de transporte ganham força, o telefone se estabelece, o carro se populariza (os pais de Clara morrem na colisão entre o

carro no qual viajavam e um trem), ideias de igualdade de gênero e do direito dos trabalhadores ganham força, guerras se sucedem, o partido de esquerda chega ao poder, para, em seguida, ser destituído etc. Esse paralelismo entre a história da família Trueba e eventos mais amplos, de caráter nacional e internacional, é a inscrição da história individual na história natural.

Seguindo essa perspectiva, a seção seguinte contempla esses momentos de tensão relacionados ao âmbito político (o estabelecimento da ditadura militar) e seus impactos no espaço familiar da narradora.

## **2.2 Testemunho e Experiência: da periferia dos acontecimentos ao assombro do canil.**

O capítulo 13 de *La Casa de los Espíritus*, intitulado “O Terror”, abre com um cenário de sol radiante, “pouco usual na tímida primavera que despontava”<sup>60</sup> (ALLENDE, 2006, p. 385). O tio de Alba – Jaime – havia trabalhado quase toda a noite, tendo no corpo apenas duas horas de sono. É o soar do telefone que o desperta; do outro lado da linha, uma voz ligeiramente alterada lhe diz para se apresentar no escritório do presidente o quanto antes possível. Já diante do local, Jaime se depara com soldados com feições nada amigáveis, que lhe apontam as armas dizendo que ele não poderia se deter ali. É no interior do edifício, no qual reina uma “agitação de naufrágio” (ALLENDE, 2006, p. 386), que Jaime sabe, pelo próprio presidente, que as forças militares se haviam sublevado. O que se segue são cenas de bombardeio do palácio presidencial, a atitude de heroísmo do presidente, que decide não fugir: “pagarei com minha vida a lealdade do povo”<sup>61</sup> (ALLENDE, 2006, p. 387); é o seu último pronunciamento, dirigido à nação.

Em sua casa, Alba vê o avô abrir uma garrafa de champanhe para celebrar a queda do regime contra o qual vinha lutando tão ferozmente. Ao levantar a taça, dizendo que eles haveriam de pagar (refere-se aos grupos de esquerda), Alba a arrebatou com um golpe, lançando-a contra a parede e dizendo: “não vamos celebrar a morte do Presidente nem a de outros, avô!”<sup>62</sup> (ALLENDE, 2006, p. 391). A atitude de revolta deixa claro a posição de Alba, que, conforme será observado no presente tópico, se move de “condessa” a *lucciola*.

---

<sup>60</sup> poco usual en la tímida primavera que despuntaba.

<sup>61</sup> pagaré con mi vida la lealtad del pueblo.

<sup>62</sup> -¡No vamos a celebrar la muerte del Presidente ni la de otros, abuelo!

### 2.2.1 Entre “Condessa” e *Lucciola* das Intermitências passageiras.

Em suas reflexões sobre a sobrevivência, Didi-Huberman (2011), em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, traz, tendo como base o escritor e cineasta Pasolini, a imagem dos vaga-lumes como lampejos de resistência diante do poder. Recorrendo a uma imagem da *Divina Comédia*, o cineasta observa que os “conselheiros pérfidos” (referindo-se ao Fascismo italiano dos anos 1930) se encontram em um estado pleno de glória luminosa. No entanto, há os resistentes, aqueles que, apesar de tudo, apesar do mundo, continuam emitindo seus sinais; em suma, vaga-lumes, cujos lampejos aparecem e se apagam.

Feitos da matéria sobrevivente dos fantasmas, os vaga-lumes seriam os condenados às margens, os relegados ao erro diante da glória emitida pelo poder:

Tal seria, em todo caso, a “glória” miserável dos condenados: não a grande claridade das alegrias celestiais bem merecidas, mas o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim (HUBERMAN, 2011, p. 13-14).

Feitos de um brilho discreto, os vaga-lumes erram pela escuridão; sua vida é estranha; seu mundo, por si só muito instável, vagueia entre o desaparecimento aparente e a presença necessária. Didi-Huberman (2011) pensa na oposição entre os políticos pérfidos do fascismo e as figuras marginalizadas. Os projetores da propaganda estariam, nesse sentido, “aureolando o ditador fascista com uma luz ofuscante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 16). Luz que, uma vez projetada, ofusca os pequenos vaga-lumes.

Ao golpear a mão do avô (representante da glória luminosa recém-firmada), Alba se posiciona como vaga-lume, por colocar suas opiniões à margem do poder estabelecido; torna-se *lucciola*. A existência de tais figuras marginais é vista com pessimismo por Pasolini, segundo o qual os vaga-lumes teriam definitivamente desaparecido: “ele [Pasolini] praticamente teorizou ou afirmou, como uma tese histórica, o desaparecimento dos vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 24-25). O olhar de Pasolini é um lamento fúnebre sobre esse desaparecimento diante da ira dos projetores.

Por situar-se nos anos 70, Pasolini fala não do fascismo em si, mas de uma nova forma de terror que teria sobrevivido às cinzas do movimento totalitário. Ainda analisando Pasolini, Didi-Huberman (2011) prossegue:

O “verdadeiro fascismo”, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que

“conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade”, e é por isso que é preciso chamar de genocídio “essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28-29).

Não há, nesse sentido, a necessidade de se cometer genocídio, nem de se reprimir abertamente via violência física; essa assimilação à vida burguesa pode ser chamada de genocídio, uma assimilação que envolve shows políticos, estádios de futebol e palcos de televisão, todos expostos à luz dos holofotes. Diante desses lamentos de Pasolini, Didi-Huberman (2011) assume uma postura bem menos catastrófica, ao afirmar que os vagalumes não estão extintos; no fundo, o que dificultaria a visualização dessas figuras de margem é a posição assumida pelo observador; posição não mais favorável por conta da presença ofuscante dos refletores.

Tomando como base a ideia de sobrevivência contida em Didi-Huberman (2011), meu argumento no presente capítulo é que a sobrevivência em contextos de totalitarismo encontra-se atrelada ao testemunho e à narrativa; nesse sentido, é preciso que haja uma narrativa a respeito do horror, uma manutenção de sua memória, de forma a evitar que ele se repita.

Heraldo Muñoz (2010), tratando dos momentos cruciais da tomada do poder pelos militares no Chile, conta que Salvador Allende, no momento do bombardeio, obriga Joan Garcés, seu assessor, a sair do palácio *La Moneda*:

[...] depois que as mulheres partiram (duas esconderam-se no palácio até o amargo desfecho), Allende obrigou seu assessor Joan Garcés, cidadão espanhol, a ir embora também, acompanhado pelas duas filhas do presidente, Isabel e Beatriz. ‘*Vá e conte nossa história ao mundo*’, disse Allende ao espanhol. Nos anos seguintes, Garcés se tornaria ativista pleno da causa chilena e um dos mais firmes e constantes inimigos de Pinochet (MUÑOZ, 2010, p. 27, grifos meus).

O testemunho de Garcés traz consigo a responsabilidade pela sobrevivência diante do horror. É pelo viés da narrativa que a história se mantém, é por ela que se sobrevive. Conforme observa Franco (2003), há uma nova onda de catástrofes que, na segunda metade do século 20, retorna e atinge a América Latina em forma de ditaduras. Diante da situação desconfortável, torna-se necessário lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração.

Sob a mesma óptica, Jeanne-Marie Gagnebin (2003), lendo Adorno, lembra a necessidade da construção de éticas históricas diante de Auschwitz, orientadas pelo “dever de resistência” que consiste na luta contra o esquecimento e o recalque e contra a repetição por via da rememoração.

Por sua vez, Seligmann-Silva (2003, p. 398) destaca a dimensão de sobrevivente da língua: “a língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora”. Ao obrigar seu assessor a sair e livrar seu corpo da morte física, Salvador Allende aponta para a possibilidade de pôr a salvo a linguagem de um testemunho, alguém com a potencialidade de levar adiante esse “dever de resistência”, sobrevivendo ao horror. A sobrevivência, nesse sentido, vai muito além da preservação do corpo físico, abarcando a possibilidade da linguagem como “portadora do ocorrido”, através da qual se pode proceder um rearranjo simbólico, de forma a evitar que tais eventos caiam no esquecimento.

Ao tornar-se *lucciola* no gesto de retirar, com um golpe, a taça de champanhe das mãos do avô, Alba migra para esse espaço no qual o dever de resistência, ou mesmo esse imperativo de testemunhar, prevalece. Utilizo os verbos “tornar-se” e “migrar” porque Alba, como neta de Trueba, é parte da família atrelada ao poder; tanto que ela ganha de seu professor na faculdade (quando este sabe que ela é neta do Senador Trueba) o apelido de “Condessa”. Alba opta por um espaço que, originalmente, não é o seu, e sua narrativa, seu testemunho, irá ao encontro do dever de resistência; ela deixa o seu espaço de “Condessa” para se tornar *lucciola*; usando uma expressão de Seligmann-Silva (2003, p. 15), ela vive o “drama do testemunho”. Drama precedido por aquilo que podemos chamar também de um drama da sobrevivência, que não termina com a sobrevivência do corpo, mas que se estende via linguagem, permitindo a elaboração de uma versão dos fatos para além da versão tida como oficial.

Nota-se que, para fins de testemunhar, sobreviver não é suficiente. Trata-se do drama da dificuldade de “transmissão da experiência”; drama este que, nos dizeres de Walter Benjamin, é algo cada vez mais presente. Tendo em mente a imagem dos soldados da Primeira Guerra Mundial que voltavam mudos dos campos de batalha, Benjamin (1994) atesta que a arte de narrar encontra-se em vias de extinção, sendo cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É o que ele chama de “baixa da experiência”. Essa ideia é relevante ao pensarmos que tal baixa ocorre justamente num momento em que a capacidade de narrar e de transmitir experiência se fazem mais necessários para a

sobrevivência, em contextos de retorno e prevalência do horror (no caso da América Latina).

Benjamin (1994) entende que a experiência se dá no espaço da transmissão. Logo no início de *Experiência e Pobreza*, conta a parábola do pai que, em seu leito de morte, revela aos filhos a existência de um tesouro escondido em seus vinhedos. Após tantas buscas infrutíferas e com a chegada do outono, notam que as vinhas produzem mais do que todas as outras da região; é só então que os filhos compreendem que o pai pretendia transmitir-lhes uma experiência: a de que a felicidade se encontrava não no ouro, mas no trabalho. Ora, de nada resolveria uma vivência que não transmitisse experiência. A parábola deixa patente essa dimensão da transmissão da experiência via narrativa.

A experiência de Alba de contradizer os representantes do poder não se restringe ao momento do golpe militar. Muito antes, no contexto doméstico, ela assume posturas contrárias à vontade do avô, como estudar violoncelo e filosofia com o intuito de irritá-lo e se relacionar com Miguel, um estudante de orientação marxista. Foi por amor a Miguel (e não por convicções ideológicas) que, certa vez, Alba se atrincheirou com ele ao lado de estudantes que tomaram o prédio para apoiar a greve dos trabalhadores. O que, a princípio, são atitudes movidas por razões ingênuas e pueris, mais tarde se tornam convicções de fato, uma vontade de se posicionar ao lado dos menos favorecidos, dos vaga-lumes.

No amanhecer do dia seguinte ao do golpe, Miguel telefona para Alba. Aliviada por ele estar vivo, ouve sua voz de despedida. Havia chegado o momento. Diante dos protestos dela em seu desejo de segui-lo, Miguel prossegue: “não fale nada sobre mim, Alba. Não veja os amigos. *Rasgue as agendas, os papéis, tudo que se possa relacionar comigo*. Vou amá-la sempre, lembre-se disso, meu amor”<sup>63</sup> (ALLENDE, 2006, p. 391, grifos meus).

Lembrando ainda o poema de Brecht, trata-se de apagar os rastros, dessa vez não com o objetivo de negação, por parte do poder totalitário, da ocorrência de certos eventos, mas sim com o intuito de aumentar as chances de sobrevivência daquele que, ameaçado, se encontra à margem. Apaga-se o vaga-lume no escuro da noite; acendem-se as luzes dos refletores, com um toque de recolher de dois dias, com rádios que “transmitiam

---

<sup>63</sup> No hables a nadie de mí, Alba. No veas a los amigos. Rompe las agendas, los papeles, todo lo que pueda relacionarte conmigo. Te voy a querer siempre, recuérdalo, mi amor.

ininterruptamente hinos marciais” e a televisão que “mostrava apenas paisagens do território nacional e desenhos animados”<sup>64</sup> (ALLENDE, 2006, p. 391).

Desde sempre, a postura de Alba será de resistência; não se tratará, no entanto, de uma resistência que fará frente, abertamente, ao poder estabelecido; ela não comporá o corpo central de uma militância, não participará diretamente do planejamento de lutas armadas. Em *Tropical Sol da Liberdade*, obra de Ana Maria Machado a respeito da ditadura militar no Brasil, a personagem principal, Lena, fala de uma “periferia”, não uma periferia atrelada a questões econômicas, mas sim da “periferia dos acontecimentos” no movimento de militância; em outras palavras, ela não se encontra diretamente envolvida nas ações, tanto que vai presa por conta do irmão (este sim com um envolvimento mais efetivo).

É o mesmo caso de Alba. Ela assume a tarefa de auxiliar os fugitivos com perigo de morte. O que a princípio lhe parece uma tarefa divertida, com o tempo se mostra algo sério. A qualquer momento, ela toma conhecimento de algum necessitado de asilo, “através de um desconhecido que a abordava na rua e que supunha ser enviado por Miguel”<sup>65</sup> (ALLENDE, 2006, p. 398) e põe-se em ação. Com o carro de seu tio Jaime, milagrosamente recuperado, Alba auxilia o fugitivo em plena luz do dia, advertido pelas flores que ela havia pintado no veículo para que se pudesse distinguir o socorro. Assim:

Pelo caminho não falavam porque ela preferia não saber nem seu nome. Às vezes tinha que passar todo o dia com ele, e mesmo esconder-lhe por uma ou duas noites, antes de encontrar o momento adequado para introduzi-lo em uma embaixada acessível, saltando o muro pelas costas dos guardas [...] nunca mais voltava a saber do asilado, mas guardava para sempre seu agradecimento estremecido e, quando tudo terminava, respirava aliviada porque dessa vez tinha se salvado<sup>66</sup> (ALLENDE, 2006, p. 398).

Considero que o ato de esconder e aparecer, encontrar-se e despedir-se, manter consigo a gratidão do fugitivo apesar de nunca mais vê-lo sugere a imagem trazida por

---

<sup>64</sup> transmitían ininterrumpidamente himnos guerreros y la televisión mostraba sólo paisajes del territorio nacional y dibujos animados.

<sup>65</sup> a través de un desconocido que la abordaba en la calle y que suponía que era enviado por Miguel

<sup>66</sup> Por el camino no hablaban, porque ella prefería no saber ni su nombre. A veces tenía que pasar todo el día con él, incluso esconderlo por una o dos noches, antes de encontrar el momento adecuado para introducirlo en una embajada asequible, saltando un muro a espaldas de los guardias. Ese sistema resultaba más expedito que los trámites con timoratos embajadores de las democracias extranjeras. Nunca más volvía a saber del asilado, pero guardaba para siempre su agradecimiento tembloroso y, cuando todo terminaba, respiraba aliviada porque por esa vez se había salvado.

Didi-Huberman (2011) a respeito dos vaga-lumes. Aguçando nossos olhares, podemos ver a imagem da intermitente *lucciola*, “minúscula e movente, bem próxima a nós” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115). Minúsculos deveriam se tornar Alba e os fugitivos; deveriam ser moventes, “intermitências passageiras”, e passar muito próximos, “pelas costas dos guardas”, estes sempre iluminados pelas luzes dos projetores. Ao mesmo tempo, pintar flores no carro é uma forma de aparecer, de ser vista por aqueles que necessitam do auxílio. Trata-se, aqui, de um aparecimento momentâneo, um jogo de esconder e aparecer que sugere o brilho dos vaga-lumes; jogo ao mesmo tempo fugidio e estratégico, que culmina com o sucesso da fuga, quando Alba respira aliviada por, pelo menos daquela vez, não ser apanhada.

Por outro lado, a posição de Alba ao se encontrar na periferia dos acontecimentos, ou mesmo invisível na maioria das vezes, dialoga com o lugar conferido à mulher ao longo da história. Conforme observa Susel Oliveira da Rosa (2013), essa invisibilidade “faz parte da história das mulheres, ou dos lugares reservados a elas historicamente” (ROSA, 2013, p. 45). É, portanto, o âmbito privado o espaço no qual a mulher deve atuar como coadjuvante e assumir tarefas de cuidado da casa e dos filhos. É certo que Alba se apresenta no cenário das ruas, mas sua aparição, por realizar um ato clandestino, não deve ser reconhecida.

Esse aparecimento fugidio não ocorre apenas como forma de sobrevivência diante do poder; o lugar de coadjuvante da mulher é determinado até mesmo pelos companheiros de causa. Quando Alba reencontra Miguel (agora convertido em chefe da guerrilha) e sugere que fujam juntos para que ela possa ajudar de forma mais efetiva, ele não permite, asseverando que, no movimento, não havia espaço para uma pessoa sem treinamento, “muito menos uma *mulher apaixonada*”; ele prossegue, em tom de constatação: “é melhor que sigas cumprindo teu trabalho. É preciso ajudar a esses pobres meninos até que venham tempos melhores”<sup>67</sup> (ALLENDE, 2006, p. 417, grifos meus).

Para Rosa (2013), o discurso da esquerda cria um modelo de militante restrito ao masculino e que pressupõe misoginia e superproteção às mulheres, por conta de sua “fraqueza natural”; elementos estes que aparecem no discurso de Miguel ao focar o sentimentalismo de uma Alba apaixonada. Da mesma forma, ele a relega ao espaço privado do cuidado com as crianças, o que reforça a divisão sexual do trabalho e os estereótipos a respeito da mulher.

---

<sup>67</sup> Es mejor que tú sigas cumpliendo tu labor. Hay que ayudar a estos pobres chiquillos hasta que vengan tiempos mejores

Se no auxílio à fuga dos condenados pelo novo regime, a intermitência de Alba é estrategicamente passageira e envolve sua sobrevivência, enquanto *mulher*, seu apagamento e sua condição de coadjuvante são, no próprio âmbito da militância, reafirmados. Ao ver os fugitivos, Alba supõe que se trata de enviados de Miguel aos quais ela deve, para o bem do movimento, prestar uma assistência; e isso a situa na periferia dos acontecimentos, como quem presta assistência à figura do homem-líder.

Até então observo a atitude da narradora frente ao governo militar recém-instaurado. Suas atividades clandestinas na fuga dos militantes diretamente ameaçados de morte a colocam numa posição de auxiliar. Sua escolha pela resistência se trata, conforme o título do tópico, de um movimento que vai de “condessa” a *lucciola*, mas não uma permanência definitiva nessa última condição; isso porque sua ligação com Esteban Trueba se mantém. Ela se encontra, ao mesmo tempo, na periferia dos acontecimentos e ao lado da figura do avô, não como o político de direita que financiou boa parte do golpe, mas como o homem que a viu crescer.

Em seu reencontro com Miguel, ela ouve deste censuras a Esteban; Miguel o considera um desgraçado a quem alguém, um dia, mataria como ele merece. Alba, no entanto, rebate as ofensas; eis seu diálogo com Miguel:

- Morrerá em sua cama, já está muito velho – disse Alba.
- Quem mata a ferro não pode morrer a golpes de guarda-chuva. Talvez eu mesmo o mate um dia.
- Que Deus não permita, Miguel, porque me obrigarias a fazer o mesmo contigo – tornou Alba ferozmente<sup>68</sup> (ALLENDE, 2006, p. 416).

Trata-se, a meu ver, de uma posição liminar, na qual Alba pende tanto para questões sociais como a situação dos meninos pobres e do país ameaçado, quanto para a figura do avô – peça importante para a família sobre a qual ela escreveria depois. Esse movimento constante entre condessa e *lucciola* marcará a participação de Alba nos acontecimentos em questão.

Antes, porém, de me atentar para o processo de prisão da narradora, observarei (no tópico seguinte) esse acender de luzes dos holofotes e as tentativas tanto de construção de

---

<sup>68</sup> - Morirá en su cama. Ya está muy viejo - dijo Alba.

- El que a hierro mata, no puede morir a sombrerazos. Tal vez yo mismo lo mate un día.

- Ni Dios lo quiera, Miguel, porque me obligarías a hacer lo mismo contigo - repuso Alba ferozmente.

imagens que o novo regime faz de si próprio quanto de destruição do *ethos* do inimigo. Para tanto, mantereí como fundamento as análises de Didi-Huberman (2011).

### 2.2.2 Quando os holofotes se acendem: a *fantasia de uma pacífica primavera*.

Ao se referir à imagem dos conselheiros pérfidos e à dos vaga-lumes, Didi-Huberman (2011, p. 17) observa que:

os ‘conselheiros pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais.

Fica patente aqui a oposição entre as luzes de um poder estabelecido e os frágeis vaga-lumes, que, sobrevivendo, mantêm suas luzes, apesar de tudo. Alba, assim como os membros da guerrilha, são essas figuras que, conforme visto, devem-se fazer discretas para sobreviver. São vaga-lumes imersos na noite trazida por um poder maior que eles próprios e que os tentaria fazer desaparecer. Conforme destacado, Pasolini teoriza o desaparecimento dos vaga-lumes; eles teriam desaparecido “na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17).

O poder firmado pelo golpe militar sempre traz consigo a ideia do perigo iminente do comunismo; essa ideia é transmitida e repetida com recursos praticamente ilimitados (tinham, inclusive, ajuda do senador Esteban Trueba); o controle da mídia faz acender as luzes dos holofotes. Com efeito, para um governo ditatorial, não convém a diferença e a diversidade; a homogeneização deve predominar, como se a sociedade fosse um corpo único. Desta forma, após o estabelecimento do regime, os soldados patrulham a rua; alguns agentes, excitados pela violência daqueles dias, “detinham os homens com cabelo longo ou com barba, signos inequívocos de seu espírito rebelde”<sup>69</sup> (ALLENDE, 2006, p. 392). O mesmo ocorre com mulheres com calças. Tanto os cabelos dos homens quanto as calças das mulheres passam a ser proibidos, fazendo prevalecer o cabelo curto e a saia; isso porque os agentes “se sentiam responsáveis por impor a ordem, a moral e a decência”. Trata-se da homogeneização dos costumes, de forma a unificar ações e aparências de

---

<sup>69</sup> detenían a los hombres con pelo largo o con barba, signos inequívocos de su espíritu rebelde.

acordo com a vontade do novo regime. Ao ir ao congresso felicitar os agentes e perguntar por seu filho Jaime, Esteban Trueba é surpreendido com uma fala autoritária, que lhe ordena a comparecer na manhã seguinte para assistir ao *Te Deum*, “com que a pátria agradecerá a Deus a vitória sobre o comunismo”<sup>70</sup> (ALLENDE, 2006, p. 394).

Didi-Huberman (2011), referindo-se a Pasolini, observa que o verdadeiro fascismo é aquele que se volta para os “valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28-29). Cortar o cabelo, usar saias, comparecer a uma solenidade pública, tudo isso diz respeito a esse “fascismo” cultural que poda toda e qualquer possibilidade de manifestação da diferença; mais do que isso, pretende controlar os corpos dos indivíduos, incutindo-lhes valores que muitas vezes lhes são estranhos, o que impede a possibilidade da escolha. Ao mesmo tempo avesso ao outro, um regime autoritário faz crer que a sociedade existe como um bloco único, com harmonia de pensamentos. É o que se pretende com o *Te Deum*; sua urgência é tão incisiva que o modo como a convocação é feita espanta o senador Trueba, tão pouco acostumado a receber ordens.

O próprio senador, em carona com um soldado, diz que, se os militares não se tivessem adiantado, os comunistas teriam dado o golpe e, àquela hora, os próprios militares estariam mortos. Essa imagem construída pelo poder provoca algo análogo à imagem vista por Pasolini: uma noite que teria “devorado, assujeitado ou reduzido as diferenças” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Noite esta na qual os projetores se acendem com toda força, sobretudo nas notícias transmitidas pela mídia.

Após o golpe, o toque de recolher dura dois dias, que, para Alba, representam uma eternidade; ela chama atenção para a forma como as rádios acolhem o novo regime, transmitindo a imagem dos novos líderes:

as rádios transmitiam ininterruptamente *hinos marciais* e a televisão mostrava apenas *paisagens do território nacional e desenhos animados*. Várias vezes por dia apareciam nas telas os quatro generais da junta, sentados entre o escudo e a bandeira para promulgar seus éditos: *eram os novos heróis da pátria*<sup>71</sup> (ALLENDE, 2006, p. 391, grifos meus).

---

<sup>70</sup> con que la patria agradecería a Dios la victoria sobre el comunismo.

<sup>71</sup> Las radios transmitían ininterrumpidamente himnos guerreros y la televisión mostraba sólo paisajes del territorio nacional y dibujos animados. Varias veces al día aparecían en las pantallas los cuatro generales de la junta, sentados entre el escudo y la bandera, para promulgar sus bandos: eran los nuevos héroes de la patria.

Com base em Pasolini, Didi-Huberman (2011) observa a presença constante dos mecanismos televisuais no cotidiano das pessoas. Como não nos furtar a eles? Os hinos marciais, as paisagens do território nacional, a presença constante dos generais, pintados como “heróis da pátria” chegam às casas para ali se estabelecerem, firmando imagens de poder.

Ao lado da construção da imagem dos vencedores como heróis, tem-se a fabricação de uma imagem negativa do inimigo. Tal processo acontece no início do novo governo, com a orquestração de uma campanha cujo fim era apagar a imagem positiva do “Presidente” para substituí-la por outra, muito conveniente aos novos interesses. Sua casa é aberta para visitas, com o nome de “o palácio do ditador”.

Um exemplo semelhante de fabricação do inimigo é descrito em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, romance ilustrado de Humberto Eco (2005); nele vemos a representação do judeu e do soldado estadunidense por revistas italianas dos anos 40; suas figuras aparecem animais, enfeadas: um macaco com uniforme de soldado aparece burlescamente abraçado à estátua da “Vênus de Milo”, ridicularizada pelo valor de dois dólares nela gravado. A figura feia de um judeu apontando o punho fechado para o expectador traz o feio associado ao violento. Nesse sentido, a ideia do feio e do animal torna-se uma arma de guerra. Tais figuras são construídas como feias exatamente pelo fato de representarem o inimigo.

Na narrativa aqui analisada, nota-se o mesmo trabalho com imagens:

podia-se olhar dentro dos seus armários [os do presidente] e assombrar-se com o número e qualidade dos seus casacos de camurça, registrar os caixotes, vasculhar a despensa para ver o rum cubano e o saco de açúcar que guardava”<sup>72</sup> (ALLENDE, 2006, p. 401).

A indumentária de qualidade e o álcool sugerem um indivíduo dado a prazeres. Além disso, “circularam fotografias grosseiramente manuseadas que o mostravam vestido de Baco, com uma guirlanda de uvas na cabeça, refastelando-se com matronas opulentas e atletas do seu próprio sexo, em uma orgia perpétua [...]”<sup>73</sup> (ALLENDE, 2006, p. 402). As imagens fabricadas, da mesma forma que aquelas referidas por Umberto Eco, dizem

---

<sup>72</sup> Se podía mirar dentro de sus armarios y asombrarse del número y la calidad de sus chaquetas de gamuza, registrar sus cajones, hurgar en su despensa, para ver el ron cubano y el saco de azúcar que guardaba.

<sup>73</sup> Circularon fotografías burdamente trucadas que lo mostraban vestido de Baco, con una guirnalda de uvas en la cabeza, retozando con matronas opulentas y con atletas de su mismo sexo, en una orgía perpetua

respeito à destruição de qualquer admiração pública pela figura do inimigo. Convém ao novo regime que a população entenda o presidente deposto como devasso.

Em *Geografias de Exílio*, Miriam L. Volpe destaca os usos e manipulações da memória levados a cabo pelo poder. No mesmo caminho de Eco (2005), Volpe (2005) observa que “quem manipula a memória manipula, também, o poder”. Nesse sentido, há tanto procedimentos de silenciamento, quanto “a falsificação, o mascaramento e a simulação de fatos para a conformação de uma ordem imposta” (VOLPE, 2005, p. 93).

Falsificação e mascaramento evidenciados no trabalho com as imagens de forma a destruir a imagem do líder adversário. Essa tentativa de manipulação da memória fica também patente no dia do bombardeio do palácio presidencial. Jaime (médico e tio de Alba, que ficara junto do presidente até seus últimos momentos) é retirado à força do edifício. Conduzido até as autoridades, o médico ouve que seria liberado em troca de uma declaração na televisão: “só queremos que apareça na televisão e diga que o Presidente estava bêbado e que se suicidou. Depois o deixo ir para sua casa”<sup>74</sup> (ALLENDE, 2006, p. 390). Trata-se, aqui, da tentativa de forjar acontecimentos a partir de um testemunho, de manipular uma memória através da negociação da liberdade. A imagem do presidente deposto como de um bêbado que se suicidou remeteria à ideia de um homem ao mesmo tempo devasso e fraco. O suicídio, por sua vez, retiraria do regime recém-instalado toda a responsabilidade daquela morte. Assim como o feio e o animalesco se tornam arma de guerra nas descrições de Eco, as figuras do bêbado e do suicida – relatada por um testemunho – serviriam (verdadeira arma ideológica) como estratégia para a destruição da imagem do inimigo.

Trata-se, portanto, de falsificação, mascaramento e manipulação da memória, com vistas à legitimação da nova ordem política em ascensão; a memória, aqui, funcionaria como um registro histórico, para Volpe (2005), um artefato criado pelos narradores da história – os dominadores.

Em suas *Teses sobre o Conceito de História*, Walter Benjamin (1994) questiona exatamente a história que se identifica com os vencedores; mais do que isso, uma história que se coloca como verdade do passado – aquilo que o autor chama de “Historicismo”. Diante de uma história que se firma como verdadeira, ele propõe a apropriação de uma

---

<sup>74</sup> Sólo queremos que aparezca en la televisión y diga que el Presidente estaba borracho y que se suicidó. Después lo dejo irse a su casa.

reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224); perigo que consiste em se entregar, tal como um instrumento, às classes dominantes.

Benjamin pensa ainda num estudo do passado que sirva para se agir no presente, e não como um instrumento justificador das tradições; dessa forma: “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 [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Para Herbert Daniel (1982), a tortura era mais do que uma forma de se retirar a verdade; era uma filosofia, um meio de se *fazer a verdade*. Trata-se do processo tentado com Jaime: a produção da verdade por meio de ameaças e dor. Ora, quando Jaime se nega a fazer as declarações na televisão, é agredido, humilhado e retirado inconsciente do Ministério da Defesa em um ônibus do exército; logo depois, ele recupera a consciência: “através do vidro observou a noite e quando o veículo se pôs em marcha, pode ver as ruas vazias e os edifícios embandeirados. *Compreendeu que os inimigos haviam ganhado e provavelmente pensou em Miguel*”<sup>75</sup> (ALLENDE, 2006 p. 390, grifos meus). Jaime tem consciência da vitória do inimigo; numa conclusão semelhante, Benjamin arremata sua reflexão (presente na última citação do parágrafo anterior): “[...] e esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

A meu ver, as “centelhas de esperança” às quais se refere Benjamin (1994) dialogam com os “vaga-lumes”, essas faíscas momentaneamente ofuscadas pelo esplendor dos holofotes, pelas manipulações e falsificações da memória. Dois dias depois, Jaime é fuzilado após horas sem alimento e sem água. Opta, portanto, por se manter do lado dessas centelhas, com prejuízo de sua própria vida. Apesar de sua recusa em declarar o suicídio do presidente, essa se torna a versão oficial, na qual ninguém acredita.

Os atos de fixação do novo governo prosseguem nas semanas seguintes, marcadas por tentativas de embelezamento da cidade, que vão desde sua limpeza à retirada de mendigos da rua. Revelam-se as belezas, ocultando os marginais, figuras “obscenas” que, sempre fora de cena, não deveriam aparecer aos olhos estrangeiros:

Puseram vedações para cobrir as populações marginais, ocultando-as dos olhos do turismo e dos que não queriam ver. Em uma noite surgiram por encantamento jardins recortados e maciços de flores nas avenidas

---

<sup>75</sup> A través del vidrio observó la noche y cuando el vehículo se puso en marcha, pudo ver las calles vacías y los edificios embanderados. Comprendió que los enemigos habían ganado y probablemente pensó en Miguel.

plantados pelos desempregados para criar a *fantasia de uma pacífica primavera*<sup>76</sup> (ALLENDE, 2006, p. 400, grifos meus).

“Pacífica primavera” que diz respeito a um mundo inventado pelo poder dos projetores que ofusca qualquer manifestação contrária: “qualquer tentativa de escrever mensagens políticas em via pública era castigado com uma rajada de metralhadora no local”<sup>77</sup> (ALLENDE, 2006, p. 400). A cidade se torna bonita como nunca antes; desaparecem os meninos mendigos, os cães vadios e os caixotes de lixo. Tem-se a sensação de um mundo novo – muito admirável – em oposição a uma era de terror marcada pelo medo do comunismo.

As luzes do poder chegam ao âmbito educacional, sobretudo aos materiais de história: “com uma penada, os militares mudaram a história, apagando os episódios, as ideologias e os personagens que o regime desaprovava”<sup>78</sup> (ALLENDE, 2006, p. 402). Há mudanças no mapa, conferindo ao país mais território do que ele de fato dispunha. A censura, a princípio restrita aos meios de comunicação, passa a abarcar os textos escolares, as canções, as temáticas dos filmes e as conversas particulares. Proíbem-se palavras como “sindicado”, “companheiro” ou “liberdade”, que passam a ser ditas com cautela.

Diante de tantas construções marcadas por escolhas e supressões favoráveis ao regime, “Alba se perguntava de onde haviam saído tantos fascistas da noite para o dia”<sup>79</sup> (ALLENDE, 2006, p. 402). Por conta do fechamento da Faculdade de Filosofia a qual frequentava, ela abandona os estudos. Alguns professores são presos, outros desaparecem; um deles (Sebastián Gómez) é morto após a delação de seus próprios alunos. A universidade se enche de espias.

Walter Benjamin (1994), em *Experiência e Pobreza*, traz a ideia da “autoridade do moribundo”, figura emblemática, a qual caberia maior autoridade no ato de transmitir experiência. Didi-Huberman (2011), no entanto, observa que a condição de moribundo não diz respeito apenas ao velho pai agonizante de *Experiência e pobreza* (1994) ou mesmo à

---

<sup>76</sup> Pusieron panderetas para tapar las poblaciones marginales, ocultándolas a los ojos del turismo y de los que no querían ver. En una noche surgieron por encantamiento jardines recortados y macizos de flores en las avenidas, plantados por los cesantes para crear la fantasía de una pacífica primavera.

<sup>77</sup> Cualquier intento de escribir mensajes políticos en la vía pública era penado con una ráfaga de ametralladora en el sitio.

<sup>78</sup> De una plumada, los militares cambiaron la historia, borrando los episodios, las ideologías y los personajes que el régimen desaprobaba.

<sup>79</sup> Alba se preguntaba de dónde habían salido tantos fascistas de la noche a la mañana

figura dos “mulçumanos”, segundo Agamben (2008), mas sim se estende a todos, tanto por afrontarmos nossa condição temporal, quanto pela “extrema fragilidade de nossos ‘lampejos’ de vida”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 139). Fragilidade que fica evidente por conta da impotência desses pequenos lampejos aparentemente desaparecidos diante do foco luminoso do poder.

O ato de Alba de ajudar os meninos pobres (mencionado no tópico anterior) passa a ser visto com desconfiança por todos. Considero esse ato de desconfiar até mesmo da caridade um resultado dessa impotência, desse caráter de moribundo que, de uma forma ou de outra, diz respeito a todos. O medo da prisão, ou mesmo da acusação de traição, paira em todos os lugares.

Até então, Alba, atuando nas sombras, vinha se livrando dos tentáculos do poder; mas não demora muito para que os holofotes cheguem, por fim, à sua residência. No tópico seguinte, explorarei, a partir de Didi-Huberman (2011), os dois sentidos da palavra *lucciola* e como tais sentidos se relacionam tanto com o momento em que Alba auxilia os militantes fugitivos quanto com a situação de sua prisão pelo regime. Trata-se do final do capítulo “O Terror”, que se encerra com a prisão da narradora.

### 2.2.3 Entre “guia” e “prostituta”: a *hora da verdade* para Esteban Trueba e Alba

Derrubar o champanhe da mão do avô, não concordar com sua comemoração, colocar-se na periferia dos acontecimentos, em pleno âmbito dos atos clandestinos, auxiliar, se espantar e se arriscar, mas, ao mesmo tempo, defender a pessoa do idoso, ainda que o considere equivocado; eis a situação cambiante de Alba, as mudanças de seu mundo de espanto, ocasionadas pelo estabelecimento do “terror”. Neste tópico, minha análise se volta para o final do capítulo 13, momento da prisão de Alba e confirmação do encolhimento de Trueba diante de um poder que se volta contra ele próprio.

Susel Oliveira da Rosa (2013, p. 77-78), numa leitura de Deleuze, observa que a vida não é a natureza, mas sim um “local de sucessivos encontros e efeitos”. De uma forma ou de outra, vivemos sempre afetados por encontros com outros corpos; encontros que nos trazem alegria e tristeza, dor e prazer, verdadeiras formas de ascensão e queda, mundos se produzindo e se desfazendo. Os encontros que nos proporcionam alegria são os que “aumentam nossa potência”, ao passo que os de tristeza a diminuem.

Conforme referido, nos momentos em que terminava, com sucesso, suas missões na fuga dos guerrilheiros ameaçados, Alba suspirava aliviada por não ter sido descoberta. Isso indica uma espera pelo seu momento, o de sua captura, o instante desses encontros que diminuiriam sua potência. Tanto que, ao ouvir, numa noite (enquanto Esteban Trueba dormia), as freadas frente a sua casa, os ruídos dos passos e as ordens à meia-voz, tratou de se vestir, pois não duvidou de que era chegada a sua hora.

A entrada dos soldados é violenta, com golpes na porta do quarto de Alba, desorganização da casa, abusos e ofensas. É o momento no qual a influência de Esteban Trueba se vê reduzida a nada, posto que Alba:

Havia suposto que esse momento chegaria algum dia, mas sempre havia tido a esperança irracional de que a influência de seu avô poderia protegê-la. Mas ao vê-lo *encolhido em um sofá, pequeno e miserável* como um ancião enfermo, compreendeu que não podia esperar ajuda<sup>80</sup> (ALLENDE, 2006, p. 421, grifos meus).

No encontro que reduz sua potência a escombros, Trueba tenta ainda resistir no momento em que os soldados exigem que ele assine uma declaração segundo a qual eles teriam entrado com respeito e apresentando uma ordem judicial; diante da negativa do senador, Alba é agredida com uma bofetada. Com isso, “o senador Trueba ficou paralisado de surpresa e espanto, compreendendo por fim que havia chegado a hora da verdade, depois de quase noventa anos vivendo sob sua própria lei”<sup>81</sup> (ALLENDE, 2006, p. 421).

Leio o encolhimento de Trueba (observado no primeiro capítulo) como uma metáfora para a perda de sua própria razão e supremacia frente ao rumo dos acontecimentos, diante do espanto que proporcionam. Do homem que ergue uma fazenda e manda em todos, do fazendeiro que implanta sua própria lei e do senador que estende seus tentáculos de poder ao âmbito público nada resta além de um ser “pequeno e miserável”, impotente perante uma força que ele mesmo ajudara a construir e que, agora, se volta contra ele próprio, confirmando-se em sua incapacidade de proteger a neta.

Ao analisar a situação das mulheres diante da tortura, Rosa (2013) aponta que, se a condição da mulher era, por um lado, suprimida no âmbito da militância, por outro, no

---

<sup>80</sup> Había supuesto que ese momento llegaría algún día, pero siempre había tenido la esperanza irracional de que la influencia de su abuelo podría protegerla. Pero al verlo encogido en un sofá, pequeño y miserable como un anciano enfermo, comprendió que no podía esperar ayuda.

<sup>81</sup> El senador Trueba se quedó paralizado de sorpresa y espanto, comprendiendo al fin que había llegado la hora de la verdad, después de casi noventa años de vivir bajo su propia ley.

contexto da ditadura, a mesma condição se via exacerbada; “desde o momento da prisão até o horror da sala de torturas, estavam nas mãos de agentes masculinos fieis às performances de gênero, que utilizavam a diferença como uma forma a mais para atingir as mulheres” (ROSA, 2013, p. 59).

Performances sob as quais, segundo Butler (2012), o gênero se fundamenta: “uma compreensão mais plena nos levará a considerar o gênero como uma representação que constitui performativamente a aparência de sua própria fixidez interior” (BUTLER, 2012, p. 107). Nesse sentido, o gênero é resultado não de algo natural, mas sim de práticas cotidianas; práticas que, pelo poder da repetição, trazem a impressão de uma identidade fixa.

Tal repetição que sugere o espaço relegado à mulher ecoa, com toda sua violência (e agora transformada em arma de guerra), na fala do soldado a Esteban Trueba, logo após a bofetada em Alba: “sabia que sua neta é a puta de um guerrilheiro?”<sup>82</sup> (ALLENDE, 2006, p. 421). Se os militantes ganham o status de culpados, as mulheres (sejam militantes, sejam, como no caso em questão, apoiadoras do movimento) tornam-se, segundo Rosa (2013), duplamente culpadas, duplamente transgressoras: *por serem militantes e por serem mulheres*.

Toda essa culpa ganha dimensões enormes, dominando de toda a vizinhança, que se cala. No momento em que é levada à caminhoneta, Alba se dá conta do silêncio da rua; apesar de todo o escândalo provocado pela chegada e saída dos agentes, nenhum vizinho tinha saído para ver; Alba supõe que os mesmos “[...] haviam tapado a cabeça com a almofada para não saber”<sup>83</sup> (ALLENDE, 2006, p. 422).

Em *Passagem para o próximo Sonho*, Herbert Daniel lembra que, na verdade, a grande questão reside naqueles que permanecem indiferentes: “o X da questão não é encontrar na vida de alguns as causas de serem diferentes, mas na vida de todos a permanência assombrosa da indiferença” (DANIEL, 1982, p. 45-46). Ou seja, trata-se de entender o porquê da indiferença da maioria, a razão de tantos silêncios, ou mesmo esse “não querer saber”; explicam-se os motivos para as rebeliões, mas não se explicam os silêncios.

Entendo que o ato de tapar a cabeça dialoga com a ideia de Didi-Humberman (2011), referida no tópico anterior, sobre o fato de sermos todos, em nossos frágeis

---

<sup>82</sup> -¿Sabías que tu nieta es la puta de un guerrillero?

<sup>83</sup> [...] se habían tapado la cabeza con la almohada para no saber.

lampejos, moribundos. Não querer saber, ou mesmo silenciar, significa apagar as próprias luzes diante dos holofotes do poder. Evidentemente, há também o componente do medo, típico dos regimes totalitários. Olhar para o outro que entra no pesadelo (situação de Alba) deixa os sentidos alerta para uma possibilidade que roça nossa porta; uma possibilidade que gera medo – a de também tornar-se parte deste pesadelo. No fundo, quer-se sobreviver. Por se tratar de uma mulher, a repressão adquire ares ainda mais duros, potencializando a culpabilidade, exacerbando o processo da prisão com o escândalo que, paradoxalmente, silencia a vizinhança toda.

No âmbito da repressão, as atividades da mulher, segundo Colling (1997, p. 97 *apud* ROSA, 2013, P. 61), aparecem em segundo plano; as mulheres não dispõem de uma autonomia. Os agentes repressivos colocam em evidência o envolvimento da mulher com homens tidos como subversivos. Ao mesmo tempo caracterizada como prostituta, a imagem de Alba é associada à de Miguel, o líder guerrilheiro. Fica claro que os agentes masculinos, ao definir a prisioneira como “a puta de um guerrilheiro”, colocam-na à sombra do militante homem, do “terrorista” e, ao mesmo tempo, degradam a imagem feminina, numa combinação (mulher e suporte do guerrilheiro) infame para a repressão.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman (2011) lembra a ambiguidade do termo *lucciola*:

lucciola, em italiano popular, significa justamente *a prostituta*; mas também essa misteriosa *presença feminina* nas antigas salas de cinema (...) evidentemente: a “lanterninha” que, no escuro, munida de sua pequena lanterna-tocha, *guiava o espectador entre as fileiras de poltronas* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 18-19, grifos meus).

Ambiguidade que se aplica à Alba, pois, ao mesmo tempo em que guia para a fuga os guerrilheiros condenados pelo regime, ela é designada como “prostituta” no momento de sua prisão. Ao mesmo tempo a presença feminina que conduz num contexto de escuridão, Alba será tratada como prostituta pelo regime que não pretende poupá-la. Ainda que a figura da guia feminina se apague por algum tempo, ela não deixa de ser *lucciola*, agora no sentido de prostituta, atribuído por agentes de um regime que irá tratá-la como coisa.

O que pretendo demonstrar adiante é que, apesar do sentido de “puta de um guerrilheiro” fixado pelos torturadores (e isso determina o tratamento dado à narradora na prisão), o sentido da *presença feminina que guia* irá prevalecer posteriormente, por conta

do ato de Alba de escrever; trata-se, portanto, da presença do seu testemunho, um guia para o olhar daqueles que estão do lado de fora.

Nos dizeres de Adrián Cangi (2013) a respeito do holocausto, o testemunho se torna indício da existência do sofrimento; “estes testemunhos em voz alquebrada de *Shoah* mostram os fulgores alucinados da memória que emerge da greta e sua irrupção presente como palavra” (CANGI, 2013, p. 146). Irrupção que será iniciada por Alba no espaço da prisão. Considero o testemunho do horror como uma forma de guia. Conforme se verá adiante, é em seu encontro com o espírito de Clara que a narradora se dá conta da necessidade de sobreviver para, via escrita, testemunhar.

### **2.3 O “Canil” e nenhum esquecimento: encontros e despedidas no *furacão dos acontecimentos*.**

Encolhida na escuridão, Alba, imersa no medo, sente seus olhos envoltos por uma venda preta. Seu corpo treme por conta dos ruídos advindos de fora. Assim tem início o capítulo 14: *A Hora da Verdade*. Interessam-me aqui o processo da tortura, os atores e motivos envolvidos, bem como os encontros ocorridos no contexto da prisão e o impacto dos mesmos na percepção da narradora a respeito dos eventos em curso. Eventos que permitem o cruzamento entre a história da família Trueba e aquilo que Benjamin (1994) considera como a *história natural*, ou seja, a história do país, de dimensões coletivas. Trata-se, portanto, da história individual que nos remete a outra mais ampla. Em pleno *furacão dos acontecimentos*, ambas as dimensões se interpenetram e se influenciam. Ao mesmo tempo, por exemplo, em que o golpe deflagrado tem financiamento de Trueba, o movimento em curso se volta contra a família do senador, confirmado pela prisão de Alba.

Didi-Huberman (2011), lendo Pasolini, observa os *luciole* na imagem dos jovens felizes e apaixonados no meio da noite, corpos líricos pela alegria do amor; “mergulhados na grande noite culpada, os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como *lampejos de inocência*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20). É a exaltação das gargalhadas e dos risos da amizade, comparados aos lampejos dos pirilampos, verdadeiras “pérolas verdes”.

Todos esses desejos dentro da noite de tempos sombrios despontam no pensamento de Alba, que, prevendo o que lhe fariam, ouve os gritos vindos de fora. Com os olhos vendados e consciente do que enfrentaria, ela recorda passagens ao lado do namorado; momentos que remetem a uma era de ouro:

Buscou em sua memória um passeio com Miguel pela costa, no outono, muito antes que o furacão dos acontecimentos pusesse o mundo de pernas para o ar, na época em que as coisas ainda se chamavam por nomes conhecidos e as palavras tinham um significado único, quando povo, liberdade e companheiro eram só isso, povo, liberdade e companheiro e ainda não eram contrassenhas. Tratou de tornar a viver esse momento, na terra vermelha e úmida, o cheiro intenso dos bosques de pinheiros e eucaliptos onde o tapete de folhas secas apodrecia, depois do longo e cálido verão, e onde a luz acobreada do sol se filtrava entre as copas das árvores. Tratou de recordar o frio, o silêncio e essa preciosa sensação de serem os donos da terra, de ter vinte anos e a vida por diante, de se amarem tranquilos, ébrios do cheiro do bosque e do amor, sem passado sem suspeitar do futuro, com a única e incrível riqueza desse instante presente, em que se olhavam, se cheiravam, se beijavam, se exploravam, envolvidos pelo murmúrio do vento entre as árvores e pelo rumor próximo das ondas rebentando contra as rochas ao pé da falésia, estalando em um fragor de espuma cheirosa, e eles dois, abraçados dentro do mesmo poncho como siameses dentro da mesma pele, rindo e jurando que seria para sempre, convencidos de eram os únicos a descobrir o amor em todo o universo<sup>84</sup> (ALLENDE, 2006, p. 425-426).

Liberdade, comunhão com a natureza, sensação de eternidade, risos, partilha, desejos, tudo isso compõe o cenário de uma era de ouro na qual tanto a vida privada quanto a pública são considerados ideias: predomina a liberdade, e senhas não são necessárias. Trata-se da mesma liberdade referida por Didi-Huberman (2011); nela, Alba exalta um estado de comunhão com a natureza, no qual o amor acontece livremente. Aqui, a *lucciola*, lançando seus lampejos de inocência, suas “perolas verdes”, se sente dona da terra e goza o

---

<sup>84</sup> Buscó en su memoria un paseo con Miguel a la costa, en otoño, mucho antes que el huracán de los acontecimientos pusiera el mundo patas arriba, en la época en que todavía las cosas se llamaban por nombres conocidos y las palabras tenían un significado único, cuando pueblo, libertad y compañero eran sólo eso, pueblo, libertad y compañero, y no eran todavía contraseñas. Trató de volver a vivir ese momento, la tierra roja y húmeda, el intenso olor de los bosques de pinos y eucaliptos, donde el tapiz de hojas secas se maceraba, después del largo y cálido verano, y donde la luz cobriza del sol se filtraba entre las copas de los árboles. Trató de recordar el frío, el silencio y esa preciosa sensación de ser los dueños de la tierra, de tener veinte años y la vida por delante, de amarse tranquilos, ebrios de olor a bosque y de amor, sin pasado, sin sospechar el futuro, con la única increíble riqueza de ese instante presente, en que se miraban, se olían, se besaban, se exploraban, envueltos en el murmullo del viento entre los árboles y el rumor cercano de las olas reventando contra las rocas al pie del acantilado, estallando en un fragor de espuma olorosa, y ellos dos, abrazados dentro del mismo poncho como siameses en un mismo pellejo, riéndose y jurando que sería para siempre, convencidos de que eran los únicos en todo el universo en haber descubierto el amor.

instante presente como se fosse para sempre. Antes de qualquer coisa, celebra a amizade na cumplicidade e o amor na partilha dos corpos.

Toda essa exaltação da alegria, todos os lampejos de desejo que retornam para fazer companhia à Alba no tempo presente aparecem como estratégias para lidar com o horror; em Didi-Huberman:

o essencial na comparação estabelecida entre os lampejos do desejo animal e as gargalhadas ou os gritos da amizade humana reside nessa alegria inocente e poderosa que aparece como uma *alternativa aos tempos muito sombrios* ou muito iluminados do fascismo triunfante (HUBERMAN, 2011, p. 20, grifos meus).

Alternativa a qual Alba se agarra como caminho para encontrar forças e, retomando Rosa (2013), aumentar sua potência há pouco encolhida: “procurou evocar os momentos felizes com Miguel, buscando ajuda para enganar o tempo e encontrar forças para o que aconteceria”<sup>85</sup> (ALLENDE, 2006, p. 425-426). A meu ver, trata-se, aqui, de uma forma de encontro estabelecido pela narradora com um passado colorido no qual o amor deve ser para sempre. Com auxílio da imaginação, Alba presentifica o passado para se aproximar dele e, tornando-se mais forte, enganar o tempo e escapar do momento de horror. A busca por forças se dá no aumento de sua potência.

Esse encontro promovido com o pensamento logo se perde “no túnel profundo de seu terror”<sup>86</sup> (ALLENDE, 2006, p. 426). Após passar toda a noite e parte do dia seguinte numa cela, Alba é levada diante de Esteban García<sup>87</sup>, neto não reconhecido de Esteban Trueba, que chegara ao posto de coronel. Durante toda sua vida, García observa o luxo da família, lamentando por não partilhar daquilo que considerava seu. O ódio acumulado durante anos alimenta ressentimentos, e sua aparição esporádica ao longo da vida de Alba faz com que ela guarde a sensação daquele sujeito de ódio, a ponto de reconhecê-lo mesmo vendada: “conduziram-na entre insultos e ameaças à presença do coronel García, a quem

---

<sup>85</sup> Procuró evocar los momentos felices con Miguel, buscando ayuda para engañar al tiempo y encontrar fuerzas para lo que iba a pasar.

<sup>86</sup> En el túnel profundo de su terror.

<sup>87</sup> Trata-se do mesmo personagem que, conforme tratado no capítulo anterior, revela a Esteban Trueba o paradeiro de Pedro Segundo.

ela podia reconhecer a cegas, pelo hábito de sua maldade, mesmo antes de ouvir sua voz”<sup>88</sup> (ALLENDE, 2006, p. 426).

Desenvolvendo melhor a noção de encontro, Rosa (2013, p. 74) destaca que “são os homens de ressentimento, insuportáveis a si mesmos, aqueles que nos oferecem os encontros que diminuem nossa potência de viver, que constroem a vida”. A potência de viver de Alba diminuirá no encontro com a figura de poder potencializada pelo ressentimento. O combate travado é evidentemente desigual. Esteban García dá as primeiras cartadas do jogo querendo saber onde se encontra Miguel. A pergunta alivia Alba, por saber que o namorado permanece livre. Durante os vários estágios dos tantos interrogatórios, a frase: “quero ir ao banheiro” é repetida por Alba; frase que, em minha leitura, se constitui em símbolo da resistência diante das várias violências:

- Agora vais dizer-me onde está teu amante. Isso evitará muitos incômodos aos dois.

Alba suspirou aliviada. Então, não haviam detido Miguel!

- *Quero ir ao banheiro* – respondeu Alba com a voz mais firme que pode articular.

- Vejo que não vai cooperar, Alba. É uma pena – suspirou García – os rapazes terão que cumprir com seu dever, eu não posso impedir.

[...] Uma bofetada brutal a jogou ao chão, mãos violentas tornaram a colocá-la de pé, dedos ferozes se incrustaram em seus peitos, triturando-lhe os mamilos e o medo a venceu por completo. Vozes desconhecidas a pressionavam, entendia o nome de Miguel, mas não sabia o que lhe perguntavam e só repetia incansavelmente que não e não, calculando quanto poderia resistir antes que se esgotassem todas as suas forças, sem saber que isso era só o começo, até que se sentiu desvanecer e os homens a deixaram tranquila, estendida no solo, por um tempo que lhe pareceu muito curto<sup>89</sup> (ALLENDE, 2006, p. 427, grifos meus).

---

<sup>88</sup> La condujeron entre insultos y amenazas a la presencia del coronel García, a quien ella podía reconocer a ciegas, por el hábito de su maldad, aun antes de oírle la voz.

<sup>89</sup> - Ahora vas a decirme dónde está tu amante -le dijo-. Eso nos evitará muchas molestias a los dos.

Alba respiró aliviada. ¡Entonces no habían detenido a Miguel!

-Quiero ir al baño -respondió Alba con la voz más firme que pudo articular.

-Veo que no vas a cooperar, Alba. Es una lástima -suspiró García-. Los muchachos tendrán que cumplir con su deber, yo no puedo impedirlo.

[...] Un bofetón brutal la tiró al suelo, manos violentas la volvieron a poner de pie, dedos feroces se incrustaron en sus pechos triturándole los pezones y el miedo la venció por completo. Voces desconocidas la presionaban, entendía el nombre de Miguel, pero no sabía lo que le preguntaban y sólo repetía incansablemente un no monumental mientras la golpeaban, la manoseaban, le arrancaban la blusa, y ella ya no podía pensar, sólo repetir no y no y no, calculando cuánto podría resistir antes que se le agotaran las fuerzas, sin saber que eso era sólo el comienzo, hasta que se sintió desvanecer y los hombres la dejaron tranquila, tirada en el suelo, por un tiempo que le pareció muy corto.

Tendo em conta as reflexões de Nilce Cardoso<sup>90</sup>, Rosa (2013) destaca que os torturadores atingem um limite que, uma vez rompido, conduz à imobilização do corpo. Naquele que era “só o começo”, Alba já sente, na proximidade desse limite, o esgotamento de suas forças. Agredida e humilhada, se deixa cair, incerta dos limites de sua resistência. Numa encenação de amizade, Esteban García demonstra pena pelo que os homens lhe haviam feito e lhe oferece um cigarro. Novamente a frase “quero ir ao banheiro” constrange a investida do inimigo que, agora, recorre não à estratégia da violência ou da ira, mas da aparente condescendência, empatia e companheirismo:

- Claro, Alba. Vão levar-te ao banheiro e depois poderás descansar. Sou teu amigo, compreendo perfeitamente tua situação. *Estás apaixonada e por isso o proteges*. Eu sei que *não tens nada a ver com a guerrilha*. Mas os rapazes não creem quando lhes digo, e não se conformarão até que lhes diga onde está Miguel. Diz-lhes o que querem saber e então eu mesmo te levarei a casa. Vais dizer a eles, não é?<sup>91</sup> (ALLENDE, 2006, p. 427, grifos meus).

Aqui, o coronel nega a participação de Alba na guerrilha, colocando-a, mais uma vez, à sombra do líder homem. Estereótipos de gênero são outra vez levados a cabo tanto na definição da prisioneira como uma “mulher apaixonada” que protege o amante quanto na crença de que um trato mais brando será capaz de romper sua resistência. A promessa de liberdade, no entanto, não é acreditada por Alba, posto que ela não confirma sua suposta “cooperação” com os agentes. Mais uma vez, reitera seu desejo de ir ao banheiro, frustrando as expectativas daqueles que a têm em mãos.

Alba é, de fato, conduzida ao banheiro, depois à cela. Fica ali por dias; vez ou outra, sente que é retirada e levada a um banheiro no qual não se pode lavar. Durante a infância, seu tio Nicolás a submete a diversas provas físicas, para fazê-la suportar a dor. No contexto da prisão, ela lamenta a falta de um treinamento para suportar a humilhação, que lhe parece ainda pior que a própria dor física.

---

<sup>90</sup> Nilce Cardoso foi estudante da USP e militante durante a Ditadura Militar no Brasil. Torturada pelo regime, ela é entrevistada por Susel Oliveira da Rosa para a construção de parte seu livro *Mulheres, Ditaduras e Memórias*.

<sup>91</sup> Por supuesto, Alba. Te llevarán al baño y después podrás descansar. Yo soy tu amigo, comprendo perfectamente tu situación. Estás enamorada y por eso lo proteges. Yo sé que tú no tienes nada que ver con la guerrilla. Pero los muchachos no me creen cuando se lo digo, no se van a conformar hasta que no les digas dónde está Miguel [...] Diles lo que quieren saber y entonces yo mismo te llevaré a tu casa. ¿Se lo dirás, verdad?

Para Rosa (2013), há um “novo direito de punir” diretamente associado à tortura. Na Idade Média, a tortura era associada à verdade no corpo do indivíduo, sendo esta buscada a partir do suplício e do interrogatório. Sobre o corpo do supliciado, estava a figura do soberano, que implicava em medo e coerção. Na modernidade, o novo direito de punir “passou a ser concebido como defesa da sociedade” (ROSA, 2013, p. 65), sem, no entanto, abandonar as práticas de tortura, apesar de condenadas em nome da humanidade do criminoso. Essa “arte de fazer sofrer”, tornou-se mais discreta e, por isso, mais sofisticada.

Suprimida no processo do sofrimento, a humanidade de Alba é atingida não apenas pelas práticas de tortura que lhe infligem dor física, mas também pela humilhação que não passa necessariamente pela agressão de golpes ou feridas na pele. Muito piores que as dores dos golpes é a sensação de sujeira, que a acompanha durante toda sua trajetória, rebaixando-a.

Inge Genefke (médica e ativista contra a tortura) explica um componente relevante da tortura que não se relaciona tanto com o desejo de buscar informação, mas sim de “quebrar a pessoa” (ROSA, 2013, p. 66). Quebra que não se refere ao físico, mas sim à destruição permanente de qualquer vontade ideológica do indivíduo. Uma vez solto, o sujeito submetido ao horror não manifestaria desejos de continuar a se opor ao poder.

Percebe-se que, desde o momento em que é capturada na casa do avô, qualificada como prostituta e associada ao líder guerrilheiro, Alba é inserida nessa lógica de “quebra da pessoa”. As encenações dos agentes pretendem reduzir a humanidade da narradora; assustadoras desde o início, as feridas físicas, acopladas às dores da humilhação e potencializadas pelas encenações de gênero (acrescenta-se que o estupro também compõe o processo de tortura) são o cenário propício para a quebra a qual a maquinaria do regime se propõe.

É no encontro seguinte com Esteban García e seus agentes que o grau de violência atinge níveis mais elevados. Diante da nova recusa de Alba de fornecer informações sobre Miguel, o coronel ordena que ela tire a roupa. A violência dos golpes é seguida pelo manejo de uma máquina de tortura que a leva à perda dos sentidos: “ela sentiu aquela dor atroz que lhe percorreu o corpo e a ocupou completamente e que nunca, nos dias de sua vida, poderia chegar a esquecer. Fundiu-se na escuridão”<sup>92</sup> (ALLENDE, 2006, p. 429).

---

<sup>92</sup> Y entonces ella sintió aquel dolor atroz que le recorrió el cuerpo y la ocupó completamente y que nunca, en los días de su vida, podría llegar a olvidar. Se hundió en la oscuridad.

Nos encontros com Esteban García, há, no entanto, um componente extra, para além das estratégias de guerra, das ideologias que justificam a tortura, ou mesmo da busca de informações: trata-se da vingança pessoal. Posteriormente, Alba se dá conta de que todo o processo ao qual está submetida é resultado da necessidade do coronel de se vingar de toda uma vida retirada dele:

Alba compreendeu que [Esteban García] não estava tratando de averiguar o paradeiro de Miguel, mas sim se vingando dos agravos que lhe haviam imposto desde o nascimento, e que nada que pudesse confessar modificaria sua sorte como prisioneira particular do coronel García<sup>93</sup> (ALLENDE, 2006, p. 431).

Em *Tropical sol da Liberdade*, de Ana Maria Machado (1988), Amália, mãe da personagem principal, se espanta por ver a vida de seus familiares entrelaçados com o tempo de todo o país. Pensa numa espécie de maldição que liga os eventos de sua família aos fatos políticos, de forma que a própria personagem entende os acontecimentos como parte dela própria.

O mesmo processo acontece na relação entre Alba e Esteban García. A sucessão de eventos leva os fatos particulares da família Trueba a se entrelaçarem com o contexto político do país. A prática da tortura, própria do regime que se estabelece, se torna instrumento nas mãos de um particular que dele lança mão para concretizar uma vingança particular, fruto de circunstâncias que são parte da família Trueba. A história familiar encontra-se, portanto, atrelada a história de todo o país; eventos familiares estão ligados a situações políticas, numa “maldição” que se volta contra Alba com toda a força, no intuito de quebrá-la, tudo num misto de vingança pessoal imposta pelo coronel e “cumprimento do dever” por parte do regime.

No momento das agressões, Alba invoca os espíritos compreensivos para ajudá-la a morrer. Nada lhe responde, mas o simples ato de invocá-los aponta para a queda, um fraquejamento que a faz esmorecer. Ela deseja a morte, mas a morte não vem, assim como não vêm os espíritos; um encontro que não acontecerá.

Segundo Rosa (2013, p. 75), “em meio à ditadura, os tiranos não apenas fomentaram a angústia, mas reprimiram duramente aqueles que se insurgiram, eliminando-

---

<sup>93</sup> Alba comprendió que no estaba tratando de averiguar el paradero de Miguel, sino vengándose de agravios que le habían infligido desde su nacimiento, y que nada que pudiera confesar modificaría su suerte como prisionera particular del coronel García.

os diretamente ou aos poucos, através da tortura”. Cada sessão a qual Alba é submetida constitui-se numa forma de eliminá-la; agressões físicas e humilhações reduzem sua potência e, portanto, sua vida. Mas muito mais do que apenas descobrir o paradeiro do líder guerrilheiro, muito além de uma vingança particular que entrelaça a história da família à história nacional, temos a tentativa de se destruir esse “corpo-testemunha”. Com sua pessoa quebrada, Alba (saindo da prisão) se tornaria massa amorfa, na qual se cumpriria a percepção de Benjamin (1994) a respeito do silêncio dos soldados que retornavam da Primeira Guerra Mundial. Apagado o vaga-lume, predominam os holofotes, triunfam os conselheiros pérfidos, confirmando-se o temor de Benjamin (1994) nas *Teses sobre o Conceito de História* a respeito dos inimigos que não cessam de vencer.

Nua, suja, molhada e dolorida, Alba abre os olhos e pede por água. Ouve uma voz de alguém ao seu lado: “aguenta, companheira [...] aguenta até amanhã. Se tomas água, vêm as convulsões e podes morrer”<sup>94</sup> (ALLENDE, 2006, p. 430). Trata-se de Ana Díaz, colega de universidade de Alba. De fato, conheciam-se apenas, sem aprofundar qualquer amizade. Ao observar a situação de Nilce Cardoso, Rosa (2013, p. 78) ressalta que:

se a perversidade dos torturadores gerou encontros que minavam a potência de Nilce, produzindo dor e impotência, ela encontrou alegria e acolhimento na troca com outros presos políticos com os quais dividia o espaço do DOPS/RS”.

O mesmo acontece com Alba em seu contato com Ana Díaz. Desde o princípio, esta faz sugestões no sentido de preservar a vida da companheira. Diante da dor de Alba, de sua incapacidade de se mover, de seu desejo de morte, há um encontro que lhe traz nova força: “Ana Díaz a ajudou a resistir durante o tempo que estiveram juntas. Era uma mulher inquebrantável”<sup>95</sup> (ALLENDE, 2006, p. 432). A potência de Ana Díaz parecia aumentar na medida dos sofrimentos impostos.

Segundo Rosa (2013), a filosofia clássica possui uma tendência a excluir a amizade entre mulheres, no fundo, uma forma de reafirmar a preponderância masculina; protegidos pelo companheirismo e pela amizade, os homens têm assegurada a liberdade para ir ao espaço público; com tal possibilidade negada às mulheres (e tendo em mente a suposta rivalidade das figuras femininas), resta a elas o espaço privado como forma de proteção.

---

<sup>94</sup> -Aguanta, compañera [...] Aguanta hasta mañana. Si tomas agua, te vienen convulsiones y puedes morir.

<sup>95</sup> Ana Díaz la ayudó a resistir durante el tiempo que estuvieron juntas. Era una mujer inquebrantable.

Lendo Derrida, Rosa afirma que “reconhecer a capacidade das mulheres para a amizade seria uma das maneiras de minar as bases do edifício falocêntrico de nossa cultura e suas propostas de gestão das populações” (ROSA, 2013, p. 79).

Lendo o encontro entre Alba e Ana Díaz, é possível observar a construção da amizade. A própria Ana Díaz afirma que, nos tempos de universidade, ambas não eram muito amigas, mas que “nunca é tarde para começar” (ALLENDE, 2006, p. 430). Começo que se dá em meio à dor e ao risco de morte. Desse começo de amizade, ocorre a retomada da potência perdida; é a mesma lógica observada por Rosa (2013) a respeito dos encontros de Nilce Cardoso, nos quais: “a potência aumentativa de um encontro que produzia alegria permitia a ambas visualizarem possibilidades de vida, de cuidado com o mundo em meio à perseguição política, da qual eram alvo no momento” (ROSA, 2013, p. 82).

Perseguição política que, no caso de Alba (conforme observado), se ajunta à vingança pessoal, que se confirma de fato no momento em que o coronel se surpreende acariciando a prisioneira como um apaixonado e:

falando-lhe de sua infância no campo, quando a via passar de longe, de mãos dadas com seu avô, com seus bibes engomados e o halo verde das suas trança, enquanto ele, descalço no barro, jurava que algum dia a faria pagar caro por sua arrogância e se vingaria de seu maldito destino de bastardo<sup>96</sup> (ALLENDE, 2006, p. 433).

É a partir desse momento que Alba é lançada ao “canil” (*la perrera*), “uma cela pequena e hermética como um túmulo sem ar, escura e gelada”<sup>97</sup> (ALLENDE, 2006, p. 433). A prisão no “canil” representa o afastamento de Ana Díaz, junto à qual Alba havia encontrado sentido para suportar o furacão de todos aqueles acontecimentos. Afastada daquela amizade muito nova e capaz de aumentar sua potencialidade para suportar o insuportável, Alba se vê dentro de uma cela que parecia um túmulo. Era um lugar destinado a castigos, e os presos ali ficavam por poucos dias, “antes de começar a divagar, perder a noção das coisas, o significado das palavras, a angústia do tempo ou,

---

<sup>96</sup> Un día el coronel García se sorprendió acariciando a Alba como un enamorado y hablándole de su infancia en el campo, cuando la veía pasar a lo lejos, de la mano de su abuelo, con sus delantales almidonados y el halo verde de sus trenzas, mientras él, descalzo en el barro, se juraba que algún día le haría pagar cara su arrogancia y se vengaría de su maldito destino de bastardo.

<sup>97</sup> una celda pequeña y hermética como una tumba sin aire, oscura y helada.

simplesmente, começar a morrer”<sup>98</sup> (ALLENDE, 2006, p. 433). A princípio, Alba tenta se defender contra a loucura, mas é a solidão que a faz compreender o quanto necessitava de Ana Díaz.

Consciente dessa ausência, ela passa a se abandonar, numa decisão de morte que poria fim ao seu suplício:

Abandonou-se, decidida a terminar seu suplício de uma vez, deixou de comer e só quando era vencida por sua própria fraqueza, bebia um gole de água. Tratou de não respirar, de não se mover e se pôs a esperar a morte com impaciência<sup>99</sup> (ALLENDE, 2006, p. 434).

Trata-se, aqui, da chegada àquilo que Rosa (2013) considera como “o limiar do insuportável”. Em entrevista com Nilce Cardoso, esta diz que o sofrimento extremo demandava a morte: “será que não é melhor morrer de uma vez... tranquei a circulação... tentei parar de respirar” (p. 75). O mesmo gesto de nossa narradora, no sentido de negar a vida em prol da cessação do sofrimento. Rosa (2013, p. 76) argumenta que o ato de parar de respirar não corresponde exatamente a um abandono da vida, mas sim “um último nível travado pelo combatente, no limite de sua resistência”. O mesmo diz Lapoujade: “cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência” (LAPOUJADE, 2002, p. 89 *apud* ROSA, 2013, p. 76). O mesmo ato expresso por Alba ao ficar imóvel no chão, recusando ao máximo a comida e deixando de respirar.

Nesse sentido, não respirar representa um ato de resistência diante do suplício. Tanto Alba quanto Ana Díaz são, de forma horrível, expostas ao fora de seus corpos, cujo objetivo é de tornar o interior de ambas um universo frágil, inacessível à fala, para sempre quebrado, praticamente morto. Ato extremo de resistência à dor, abdicar das funções corporais, depositar no chão da cela o corpo fragilizado é conceder a ele, em plena iminência da morte, o repouso demandado pela própria vida. Sem as carícias de Ana Díaz, sem a memória dos bons momentos com Miguel, nas mãos de um regime que não poupa esforços para “quebrá-la”, entregue às mãos de uma figura vingadora e apartada da proteção de um avô encolhido e impotente, resta à narradora este último gesto, no momento liminar entre viver e morrer.

---

<sup>98</sup> antes de empezar a divagar, perder la noción de las cosas, el significado de las palabras, la angustia del tiempo o, simplemente, empezar a morir.

<sup>99</sup> Se abandonó, decidida a terminar su suplicio de una vez dejó de comer y sólo cuando la vencía su propia flaqueza bebía un sorbo de agua. Trató de no respirar, de no moverse, y se puso a esperar la muerte con impaciencia.

O grande problema aqui (retomando o duplo sentido da palavra *lucciola*) é que, com a morte de Alba, permaneceria o sentido de “prostituta” a ela atribuído pelos agentes, desde o momento da prisão até seu abandono no canil, posto que, morto o sujeito, morre, com ele, a possibilidade de testemunhar (basta recordar a passagem em que Salvador Allende ordena ao seu assessor Joan Garcés que saia do palácio em chamas para contar aquela história ao mundo).

Em “Os Abusos da Memória”, Tzvetan Todorov (2000) destaca que, desde o surgimento dos primeiros regimes totalitários, a memória passou a ser vista com bons olhos pelos que lutavam contra a tirania. Para o autor: “todo ato de reminiscência, por humilde que fosse, foi associado à resistência antiautoritária” (TODOROV, 2000, p. 14). A partir daí, é possível arriscar que a morte perante o insuportável elimina a possibilidade de resistência ao totalitarismo por intermédio da memória (tal fato dialoga também com a tentativa de apagamento da memória das vítimas dos campos de concentração). Ainda na reflexão de Todorov (2000), se a vida sucumbe em face da morte, a memória sobrevive perante o nada. Se Alba não pode falar, sua memória desaparece, apaga-se o vaga-lume, mantém-se o sentido da *lucciola* enquanto prostituta, permanecendo as luzes dos holofotes, tudo aquilo que o poder vigente deseja transmitir.

Se a força de Alba é retirada com sua despedida de Ana Díaz, é no encontro com o espírito de sua avó Clara que ela encontrará um novo sentido para continuar vivendo. O espírito aparece no momento em que Alba está prestes a atingir seu objetivo de morte. Muitas vezes, a narradora a havia evocado para que a ajudasse a morrer, mas, com sua aparição, Alba se depara com a ideia de que “a graça não era morrer, já que isso aconteceria de toda maneira, mas sim sobreviver, que era um milagre”<sup>100</sup> (ALLENDE, 2006, p. 434).

Conforme observado no capítulo precedente, Clara tinha o hábito de anotar os fatos tanto excepcionais quanto triviais em seus “cadernos de anotar a vida”. Verdadeiros diários, tornam-se a base para a construção que Alba fará a respeito da família Trueba. A ideia da escrita é apresentada por Clara à neta como chave para a vida; é em pleno âmbito do “canil” que o espírito da avó sugere (uma “ideia salvadora”) que Alba escreva com o pensamento; nesse sentido, o processo da escrita dessa história familiar tem seu ponto de partida na prisão, “sem lápis nem papel, para manter a mente ocupada, evadir-se do canil e

---

<sup>100</sup> la gracia no era morirse, puesto que eso llegaba de todos modos, sino sobrevivir, que era un milagro.

viver”<sup>101</sup> (ALLENDE, 2006, p. 434). Evasão que representa a fuga à situação de sofrimento extremo e, ao mesmo tempo, um motivo para continuar a viver; mas mais do que apenas garantir sua sobrevivência física, Clara se refere à possibilidade de escrever um testemunho:

sugeriu-lhe, além disso, que *escrevesse um testemunho* que algum dia poderia servir para *trazer à luz o terrível segredo que estava vivendo*, para que o mundo se enteirasse do horror que ocorria paralelamente à existência apazível e ordenada dos que não queriam saber, dos que podiam ter a ilusão de uma vida normal [...] ignorando, apesar de todas as evidências, que a poucas quadras de seu mundo feliz estavam os outros, os que sobrevivem ou morrem no lado escuro<sup>102</sup> (ALLENDE, 2006, p. 434, grifos meus).

Segundo Didi-Huberman (2011), o desaparecimento dos vaga-lumes não é algo efetivo, conforme preconizava Pasolini; o que ocorre é que a posição do espectador não enseja uma observação favorável: “eles [os vaga-lumes] desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47). Temos, aqui, a questão da perspectiva do observador. Ao trazer a ideia da escrita com o pensamento que, depois, se tornaria a escrita de um testemunho, Clara sugere o brilho do vaga-lume capaz de atrair o olhar daqueles observadores que, segundo ela, “não querem saber”. Sobreviver para testemunhar; Alba compreende que a ideia vai muito além daquele lugar fechado ao qual ninguém tem acesso; diz respeito aos que estão do lado de fora, os mesmos que tapam os ouvidos para não saber e que creem num mundo ordenado, no qual impera a normalidade. Trata-se, aqui, de retomar o sentido de guia do termo *luciccola*; guia que se dá através do testemunho.

De acordo com Todorov (2000), “quando os acontecimentos vividos pelo indivíduo ou pelo grupo são de natureza excepcional ou trágica, o direito se converte em um dever: o de se recordar, o de testemunhar” (TODOROV, 2000, p. 18). Dever recordado pelo espírito de Clara e que seria cumprido por Alba no ato da escrita. Nenhum esquecimento; eis o que o “canil” demanda desse corpo-testemunha, que, a partir de então, se propõe a sobreviver.

---

<sup>101</sup> sin lápiz ni papel, para mantener la mente ocupada, evadirse de la perrera y vivir.

<sup>102</sup> Le sugirió, además, que escribiera un testimonio que algún día podría servir para sacar a la luz. el terrible secreto que estaba viviendo, para que el mundo se enterara del horror que ocurría paralelamente a la existencia apacible y ordenada de los que no querían saber, de los que podían tener la ilusión de una vida normal [...] ignorando, a pesar de todas las evidencias, que a pocas cuerdas de su mundo feliz estaban los otros, los que sobreviven o mueren en el lado oscuro.

Segundo Didi-Huberman (2011, p. 52), é preciso, para conhecer os vaga-lumes, observá-los no “presente de sua sobrevivência”. O presente de Alba, o instante de sua “escrita com o pensamento”, é, a princípio, marcada por dificuldades. No momento em que começa a fazer apontamentos com o pensamento, o “canil” se enche com os personagens da história da narradora; surgem anedotas, todos os vícios e virtudes das pessoas que conheceu, o que esmaga seus propósitos documentais. Tudo o que ela pensa é apagado, na medida em que surgem novos pensamentos. Essa mesma atividade, no calor do sofrimento, nos meandros de suas próprias dificuldades, confere-lhe um novo sentido, levando-a a afundar-se em seu relato, chegando a vencer “[...] uma por uma, suas inumeráveis dores”<sup>103</sup> (ALLENDE, 2006, p. 435). Trata-se, de fato, de uma luta contra o esquecimento. Sua vida e a de sua família se veem imiscuídas com todo o contexto nacional; toda tortura sofrida diz respeito não apenas ao contexto político, mas também a questões familiares, traduzidas tanto pela postura política do avô, quando pelo posto de mando assumido por Esteban García. O “canil” é nenhum esquecimento; eis o que, em síntese, pode-se extrair da exortação do espírito amado, que, imerso na morte, oferece ferramentas para a continuidade da vida. Ferramentas que se traduzem no ato de lembrar continuamente, inscrever no pensamento o evento que não pode ser deixado para trás.

Nos dizeres de Gagnebin:

é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade (GAGNEBIN, 2006, p. 99).

Alba procede essa elaboração simbólica do trauma no exato momento em que ele é constituído. Elaborando-o com o pensamento, ela encontra um meio de continuar a viver. Num contexto de quase-morte, cuidar da vida (tal como sempre se lembrar) torna-se prioridade.

Em sua leitura sobre “O Narrador”, Didi-Huberman (2011) aponta que Walter Benjamin soube organizar o seu pessimismo, num exercício que lhe permitiu produzir lampejos de esperança; nesse sentido:

---

<sup>103</sup> [...] uno por uno, sus innumerables dolores.

o pessimismo foi, às vezes, ‘organizado’ até produzir, em seu próprio exercício, o lampejo e a esperança intermitentes dos vaga-lumes. Lampejo para fazer livremente aparecerem palavras quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 130).

É o exercício ao qual Alba recorre, no exato momento em que a vida parece não ter mais saída. Ao escrever com o pensamento por conselho do espírito da avó, a narradora se reorganiza, encontra razões para sobreviver, produz seus próprios lampejos no interior do canil; produz suas imagens que são também imagens de sobrevivência.

Percebe-se ainda que tanto a atitude de cuidado de Ana Díaz quanto o aparecimento do espírito de Clara alertando para a urgência da sobrevivência apontam para aquilo que Rosa (2013) considera como o desenvolvimento de uma cultura voltada para os cuidados com a vida. Esse tipo de amizade e cuidado entre as mulheres é uma forma de manter, ainda que minimamente, algum traço de humanidade; no fundo, uma forma de resistência. Resistência que conhecerá seu paroxismo no momento em que Alba começa a agonizar. Retirada do “canil” pelos guardas e novamente levada diante de Esteban García, ela não mais o reconhece.

Tornando ao duplo sentido da palavra *lucciola*, percebo que, apesar dos atos de tortura destacarem ao extremo o sentido de “prostituta” (além de espancada e humilhada, Alba é também violentada), o seu gesto de “escrever com o pensamento” e conceber a ideia de um testemunho a respeito do horror faz com que o sentido de “guia” prevaleça; aquilo que, retomando Gagnebin (2006), consiste em dizer o indizível, de forma que tal testemunho não se apague da consciência da humanidade. A meu ver, o testemunho deixado pela narradora funcionaria como esse guia, não no sentido de uma verdade absoluta, mas como algo que, fornecendo possíveis caminhos de significação, se contrapõe ao esplendor dos holofotes; uma tentativa, por fim, de reparar as injustiças, por meio do relato daquilo que nunca mais deve repetir-se.

Abro, adiante, um último subtópico (por ter ainda em vista outros encontros pelos quais passa Alba, dessa vez com outras mulheres presas, inclusive Ana Díaz). Volto-me para o Epílogo da narrativa, de forma a explorar um pouco mais a ideia de *testemunho*, bem como pensar, a partir de Gagebin (2006), numa possível ampliação deste conceito.

### 2.3.1 Sobreviver apesar de tudo: “se queres, te conto o meu caso, para que o escrevas”.

Retirada do canil, Alba é levada à enfermaria, recebe curativos, sabe, por um enfermeiro, que Miguel não tinha sido capturado. Não é mais levada à presença do Coronel García. Sobre isso, Alba supõe que concorreu o que ainda restava da influência do avô. Depois de curada, é coduzida a uma cela, para, no dia seguinte, chegar a um campo de concentração para mulheres: “jamais esquecerei quando me tiraram a venda dos olhos e me encontrei em um pátio quadrado e luminoso, rodeada de mulheres que cantavam para mim o ‘hino à alegria’”<sup>104</sup> (ALLENDE, 2006, p. 446). Ali reencontra Ana Díaz e trava conhecimento com outras mulheres. Acostumada à brutalidade, a menor palavra de carinho lhe provoca crises de choro.

Naquele momento, no entanto, as mesmas recordações de que lançaria mão para sua escrita são motivo de tormento, sobretudo quando pensa no Coronel Esteban García. Conforme lembra Rosa (2013), as sensações passadas podem permanecer no tempo presente, moldando nossas percepções: “a percepção atual, impregnada das imagens passadas, faz aflorar as sessões anteriores de tortura, mesmo que a tortura tenha acontecido, cronologicamente, há muito tempo” (ROSA, 2013, p. 85).

Mesmo pensando em Miguel, Alba sente vontade de chorar. É nesse momento que o conselho das companheiras surge, oportuno: “não pense em Miguel [...] não se deve pensar nos seres queridos nem no mundo que há no outro lado desses muros. *É a única maneira de sobreviver*”<sup>105</sup> (ALLENDE, 2006, p. 447, grifos meus). Com efeito, era preciso sobreviver; sobreviver apesar de tudo. Alba tenta seguir o conselho das amigas e mantém consigo o conselho da avó – o de erigir um testemunho para levar aos demais o terrível segredo que se escondia por detrás daqueles muros.

Analisando o caso da Argentina, Beatriz Sarlo (2007) frisa que a memória torna-se um dever não apenas de seu país, mas de toda a América Latina, por conta dos cenários de horror e tortura, no sentido de gerar alertas a respeito desses eventos que não mais devem retornar: “a ideia do ‘nunca mais’ se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita” (SARLO, 2007, p. 20). Além disso, as

---

<sup>104</sup> Jamás olvidaré cuando me quitaron la venda de los ojos y me encontré en un patio cuadrado y luminoso, rodeada de mujeres que cantaban para mí el Himno a la Alegría.

<sup>105</sup> -No pienses en Miguel [...] No hay que pensar en los seres queridos ni en el mundo que hay al otro lado de estos muros. Es la única manera de sobrevivir.

condenações dos responsáveis, segundo a autora, se tornaram possíveis por conta dos relatos de testemunhas e vítimas; são estas que impedem o esquecimento de tais eventos.

Para Seligmann-Silva (2003), os eventos da Segunda Guerra Mundial eliminaram os “universais eternos”, a ideia de um passado que poderia ser acessado tal e qual ocorreu, em favor da ascensão do registro da memória, que, por sua vez: “é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego aos locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 65). Essa ascensão do subjetivo, aliás, é o que provocará embates entre a História e a Memória, sendo que a primeira se preocupa com a objetividade, ao passo que a segunda é subjetiva e marcada por negociações que, muitas vezes, passam pelo trauma e pela dificuldade de falar.

No campo de concentração, Ana Díaz presenteia Alba com um caderno escolar: “é para escreveres, para ver se tiras de dentro de ti o que está podre, se melhoras de uma vez e cantas conosco e nos ajudas a coser”<sup>106</sup> (ALLENDE, 2006, p. 447).

Trata-se, aqui, da ideia da memória como cura, postura que, segundo Sarlo (2007), é negada por Primo Levi, para o qual o seu testemunho não representa uma “epifania do conhecimento nem tem poder de cura da identidade” (SARLO, 2007, p. 36). O otimismo em relação à memória é próprio da segunda metade do século 20. Trata-se da “guinada subjetiva”; são os direitos da primeira pessoa, que se apresentam como “direitos reprimidos que devem se libertar” (SARLO, 2007, p. 39).

Se, por um lado, já não se é possível sustentar uma verdade, esses direitos aparecem como “verdades subjetivas”, possíveis versões advindas de sujeitos cognoscíveis; desta forma: “esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970” (SARLO, 2007, p. 18). Submetidas a situações-limite, tendo seus corpos expostos à humilhação e aos extremos da dor, essas mulheres são corpos-testemunhas, exatamente num momento em que a história do cotidiano ganha força, ganhando também lugar um quadro de costumes a partir de relatos de memória.

Ao sugerir a atividade da escrita como algo que depuraria Alba daquilo que estava podre, Ana Díaz demonstra confiança no poder de cura da memória; mais do que isso: abre

---

<sup>106</sup> -Para que escribas, a ver si sacas de dentro lo que te está pudriendo, te mejoras de una vez y cantas con nosotras y nos ayudas a coser.

a possibilidade para esse “reordenamento ideológico”. Não se lembrar dos seres queridos (uma atitude aparentemente estratégica) e, ao mesmo tempo, promover um enfrentamento com cenas terríveis via escrita são, a meu ver, atos de sobrevivência e formas de ressignificar o sofrimento.

Ana Díaz recorda que Alba não tinha sido a única violada “e que isso, como muitas outras coisas, deviam se esqueceras”<sup>107</sup> (ALLENDE, 2006, p. 448). Percebe-se, aqui, não do ato de ignorar definitivamente os acontecimentos – segundo Gagnebin (2006), uma outra forma de esquecimento (a mesma levado a cabo pelas pessoas num ato de indiferença movido pelo medo) –, mas sim de um esquecimento estratégico, a serviço da sobrevivência, no momento em que a vida ainda se encontra ameaçada. A sugestão é que a superação da violação passa, em partes, por seu esquecimento, ainda que momentâneo.

Alba sabe que é preciso – e isso vai ao encontro das análises de Didi-Huberman (2011) – “sobreviver apesar de tudo”; nesse sentido, “aconteceu até mesmo de as palavras mais sombrias não serem as palavras do desaparecimento absoluto, mas a de uma sobrevivência *apesar de tudo*, quando escritas do fundo do inferno” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 131). É exatamente “do fundo do inferno” do canil que Alba começa a escrever com o pensamento. A lembrança do espírito da avó permanece presente, instigando-lhe à vida. Vida que diz respeito também à conservação da memória, de eventos que não podem ser esquecidos, por mais afastado que se esteja no tempo.

É o que destaca Sarlo (2007), ao dizer que o passado recordado está sempre demasiado perto e desempenha funções políticas no presente; são essas mesmas funções às quais o “Presidente” se refere no momento do bombardeio do palácio presidencial, ao dizer aos sobreviventes que se retirassem, pois todos “(...) tinham uma família e *teriam que realizar uma importante tarefa depois*”<sup>108</sup> (ALLENDE, 2009, p. 388 grifos meus). Considero que essa importante tarefa diz respeito ao testemunho, de forma a não deixar prevalecer, a respeito de eventos tão marcantes, o ponto de vista dos vencedores, os discursos do poder.

Assim como Todorov (2000) e Sarlo (2007), Gagnebin (2006) reflete sobre esse imperativo da lembrança como forma de combate à repetição do horror; imperativo que, a seu ver, não foi cumprido, dadas as tantas ruínas que – numa imagem de Benjamin (1994) nas teses *Sobre o Conceito de História* – continuam crescendo até o céu.

---

<sup>107</sup> y que eso, como muchas otras cosas, había que olvidarlo.

<sup>108</sup> [...] tenían una familia y tendrían que realizar una importante tarea después

Alba trata de reordenar a história que havia começado no canil. As companheiras a ajudam em momentos de fraqueza. Quando acorda triste, elas a animam, a sacodem, obrigando-a a trabalhar e a contar histórias para as crianças. É comum colocarem o papel em sua frente. Essa insistência com a escrita dialoga com a percepção de Seligmann-Silva (2003), segundo o qual a língua sobrevive à catástrofe, podendo, de alguma forma, trazer o ocorrido para o presente. É graças à língua que se pode reelaborar o passado sob uma determinada perspectiva, repensar a catástrofe; trazer o ocorrido para o presente diz respeito a essa reelaboração; é o testemunho emergindo como palavra.

Reordenar a história iniciada no canil é lançar mão dos recursos da linguagem, de forma a lidar com a catástrofe, um corte que gera espanto; mais do que isso, entendo que esse ato de recordar (conforme referido no primeiro capítulo) se dá no âmbito coletivo. Em dado momento, as companheiras de Alba sugerem: “se queres, te conto meu caso, para que o escrevas”<sup>109</sup> (ALLENDE, 2006, p. 447).

Em sua leitura de Benjamin, Gagnebin (2006) observa que a figura do historiador aparece bem mais humilde nas teses *Sobre o Conceito de História* (1994). De uma figura atenta aos grandes ícones do passado, aos feitos memoráveis, o historiador passa a ocupar o lugar do sucateiro, aquele que passa a recolher “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). O que fazer com tantos eventos cujo objetivo fundamental é o de fazer calar? Quase quebrada por tantas torturas, Alba ordena suas histórias com o apoio dos encontros ocorridos na prisão.

Ainda nos dizeres de Gagnebin (2006), a memória é dificultosa; no caso em questão, torna-se uma tarefa ainda mais árdua assimilar em palavras o sofrimento imposto. Conforme já referido, Benjamin (1994) já tinha localizado o início desse processo nos combatentes da Primeira Guerra Mundial que voltavam mudos do conflito. Em uma situação avessa ao idoso no leito de morte, descrito em *Experiência e Pobreza*, a dificuldade de “transmitir” experiência advém da dor do trauma. Desde o princípio da narrativa de *La Casa de los Espíritus*, temos a referência ao ato de “sobreviver ao próprio espanto”. Ao escrever sua *História*, Heródoto pretendia que os feitos dos homens não caíssem no esquecimento. Para nossa narradora, não cair no esquecimento, retomar os diários da avó, bem como suas memórias pessoais, é uma forma de sobreviver a esse

---

<sup>109</sup> - Si quieres te cuento mi caso, para que lo escribas.

espanto instaurado desde muito tempo numa vida que lida com as transformações de seu século.

Viver, no entanto, não é suficiente. Gagnebin (2006) destaca que de nada adiantaria a Ulisses – ao longo de *A Odisseia* – ter vivido tantas aventuras se ele não fosse capaz de narrá-las. Testemunhar um evento, ouvir o canto das sereias ou, no caso de Alba, chegar ao limite do insuportável demanda a possibilidade de narrar tais eventos; e é nessa narração, segundo Benjamin (1994), que se encontra a “transmissão da experiência”.

Seligmann-Silva (2003) chama atenção para o sentido de *superstes* do testemunho, ou seja, “a pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 374). Tal concepção se associa à ideia de mártir, cuja sobrevivência torna-se um atestado de credibilidade. Ao mesmo tempo, no sonho de Primo Levi (GAGNEBIN, 2006), a narrativa do horror torna-se tão inacreditável que a atitude do ouvinte é a de se levantar e ir embora.

Se lidar com a dor *a posteriori* torna-se um problema no século 20, se falar sobre o aparentemente impossível torna-se tão distante do ouvinte corriqueiro (e mais ainda daqueles que *não querem saber*), considero fundamental, ainda na pista de Gagnebin (2006), uma ampliação da ideia de testemunha que vá além da própria vivência; em outras palavras, a testemunha seria não apenas aquele que passou pelo evento horrível, mas também:

*aquele que não vai embora*, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro:... não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a *transmissão simbólica*, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente *essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo novamente*, mas a ousar esboçar uma outra história, a *inventar o presente* (GAGNEBIN, 2006, p. 57, grifos meus).

Ouvir a história do outro sem a repulsa da descrença, levá-la adiante numa transmissão simbólica assumida por conta do sofrimento indizível; eis uma sugestão que nos permite tratar do passado não aos moldes da produção histórica – ou historicista – do século 19, mas como uma forma de reflexão, que, segundo Benjamin (1994), nos permita atuar no presente ou mesmo reinventá-lo.

A sugestão das amigas de Alba (contar à narradora suas histórias para que ela – Alba – as escrevesse) vai ao encontro dessa perspectiva de ampliação da ideia de

testemunha. Por mais que elas digam (e dizem) que as histórias são iguais, as assimilações das experiências serão diferentes. Referindo-se ao narrador, Benjamin (1994, p. 220) indaga se: “não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?”

Produto que, no caso em questão, coincide com aquilo que Didi-Huberman (2011) entende como experiências clandestinas (exatamente por terem sido, a princípio, coibidas) que se dirigem para “povos que poderão ou estarão dispostos, em determinado momento, a ouvi-las” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 150). Produto sólido, útil e único, essa experiência assimilada e a duras penas escrita pode constituir-se num guia, fazendo emergir, nas teias da subjetividade do indivíduo que escreve, pequenos lampejos.

Experiência em baixa não implica em experiência aniquilada. É nesses termos que Didi-Huberman (2011) lê Walter Benjamin (1994), destacando que não se pode dizer que a experiência tenha sido, em qualquer momento da história, destruída; pelo contrário, cabe afirmar que: “*a experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148, grifos meus).

Sobrevivências e lampejos que guiam não apenas aqueles olhos atentos, mas também o próprio sujeito capaz de trabalhar essa matéria-prima da experiência; isso porque, depois de libertada, Alba, retomando o processo de escrita que havia começado na prisão, tenta encontrar o seu ódio, mas duvida dele: “em poucas semanas, desde que estou nesta casa, parece ter-se diluído, perdido seus nítidos contornos”<sup>110</sup> (ALLENDE, 2006, p. 452).

Grávida por conta dos sucessivos estupros, Alba decide amar a criança e criá-la. Teria essa matéria-prima da experiência concorrido para a diluição do ódio? Mais do que isso, entendo que tal matéria-prima permite a retomada do sentido primeiro de *lucciola* (guia), abandonado no espaço da prisão e substituído pelo de “prostituta”. Com sua versão dos eventos, com sua narrativa de caráter testemunhal, o sentido de guia prevalece e funciona tanto como um roteiro para que Alba sobreviva ao seu próprio espanto como para que a “transmissão simbólica” (sua e dos outros) seja essa “retomada reflexiva do passado” ao qual se refere Gagnebin (2006). Seu caráter testemunhal prevalece como vaga-lume dentro da noite, com uma luz que aponta caminhos, sugere reflexões, age, enfim, como

---

<sup>110</sup> En pocas semanas, desde que estoy en esta casa, parece haberse diluido, haber perdido sus nítidos contornos.

guia; representam aquilo que Huberman (2011) considera como *ressurgências inesperadas*, palavras-vaga-lumes, que são termos de uma sobrevivência apesar de tudo; um testemunho que – nos dizeres de Seligmann-Silva (2003) – deve emergir como palavras, em plena densidade da noite, quando a própria noite parece não ter mais fim.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 85), “as cicatrizes e feridas deixadas expostas na América Latina são as marcas de um trauma”. Traços que, segundo o autor, podem ainda ser lidos por nós, desde que não nos deixemos ofuscar pelos holofotes de uma sociedade encantada pela mídia. Com efeito, as tantas feridas ainda por cicatrizar na América Latina constituem-se em nosso legado. Brasileiros e hispanos partilham desse legado deixado pelo século 20 e marcado pelas violências das tantas ditaduras que deixaram feridos, mortos, exilados e desaparecidos.

Este trabalho constituiu-se numa tentativa de contribuição para se pensar nessas feridas, ressaltando, via objeto literário, o caráter imprescindível da memória. Desde o princípio espantada com seu próprio mundo e compreendendo a necessidade de sobreviver a ele, a narradora de *La Casa de los Espíritus* se lança numa empreitada que diz respeito a todos nós, no sentido de pensar o passado para ressignificar o presente.

Conforme destacado no primeiro capítulo, Alba vai em busca de fontes para construir a história da família Trueba. Retoma as memórias do avô Esteban, bem como os antigos diários da avó Clara e as fotos há tanto tempo guardadas. Procede um trabalho que lembra o ofício do historiador; parece presa aos documentos, necessita deles como forma de comprovação da existência dos personagens de que fala. Perpassa o primeiro capítulo deste trabalho a ideia de que tais fontes se constituem em suplemento para a própria memória de Alba, na medida em que ela pertence a uma geração posterior e não presenciou os eventos dos tempos iniciais do século 20. O suplemento, tendo como base Derrida (2005a), foi aqui entendido como “adição exterior”, ou algo que se agrega a uma falta, uma forma de se agir por procuração, permitindo, ainda, a ausência.

Com base em Derrida (2005a), alertei para o risco de se confundir o suplemento com a realidade, daí tantas ressalvas ao se pensar num suposto “resgate” do passado, ou mesmo a possibilidade de se “levar as raízes” via escrita, conforme sugerido por Trueba. Tanto a noção de “resgate” quanto a ideia de raízes apontam, a meu ver, para a ideia de algo fixo, uma verdade, que se confunde com aquilo que se constitui como suplemento. Talvez o trato mais sensato ao suplemento seria o de uma possibilidade interpretativa. Ao nos colocarmos diante de um texto de memória, é preciso não o confundir com algo definitivo, mas estar alerta para as construções que ele edifica, o caminho que pretende

seguir, os valores aos quais se atrela. Esteban Trueba, por exemplo, ao construir suas memórias (conforme visto), promove uma *aventura do olhar*, que consiste na organização dos eventos de forma a satisfazer um *ethos* particular. Nesse sentido, noto que a construção de memórias tem muito que dizer a respeito do presente daquele que fala.

Alba é a figura-chave de todo o texto; apenas ao final do romance, ela se revela como narradora. Ela é a mola mestra que organiza os eventos familiares e escolhe as palavras para elaborá-los. Escrevendo sobre o espaço no qual viveram seus avós e vive ela própria, discorre também sobre seu país. O particular e o coletivo se cruzam, marcando a vida dos personagens, abrindo feridas, edificando e modificando mundos.

Na organização deste trabalho, segui os passos da própria narrativa de *La Casa de los Espíritus*. Durante a maioria dos capítulos do romance, ficou claro esse trabalho de uma Alba concentrada nas fontes, atenta à escrita de seus avós e às fotos familiares; uma narradora que interpreta aquilo que, com base em Le Goff (2005), considere também como documentos, por serem resultado de escolhas. Escolhas, recortes, interpretações são caminhos que representam nossa própria forma de ver o mundo, posto que nossos olhares são também marcados por tantas seleções; o que as determina são nossas vivências.

Observei também que o uso de fotos para a escrita da narrativa sugere uma ampliação da ideia de documento, que, para a escrita da História, se dá no século 20; tal ampliação vai do restrito uso de documentos escritos e oficiais para os diários, cartas, objetos, artefatos e fotos. Interessou-me, sobretudo, a imagem da narradora diante das fontes. Essa ampliação é relevante, pois permite também uma ampliação temática, abarcando não apenas os eventos políticos (ou os feitos dos grandes homens), mas também histórias familiares, bem como a presença de grupos antes anônimos.

Narrativa concentrada numa duração relativamente longa (perpassa três gerações ao longo do século 20), a leitura de *La Casa de los Espíritus* nos conduz a um momento no qual a principal fonte de Alba (os diários da avó) chega ao fim. Esse momento coincide com o acirramento das tensões políticas; o mesmo momento elegido como fundamento para o segundo capítulo do presente trabalho. Agora, estamos diante não mais de uma narrativa baseada em documentos, que não recorre mais a este *perigoso suplemento*, mas sim diante das memórias individuais da narradora. Envolvida pelas convulsões políticas, colocada entre grupos rivais, vítima de torturas e enfrentando situações em que sua vida se vê por um fio, o texto de Alba assume um caráter de testemunho diante do horror; horror diante do qual é preciso sobreviver.

Considero que a narrativa de *La Casa de los Espíritus* apresenta um caráter híbrido, que vai da memória fundamentada em documentos ao testemunho pessoal. A voz de Alba convive e se alterna com a do avô, os textos de ambos se cruzam; o espírito de Clara é uma presença constante; as lembranças dos dias de tortura permanecem marcadas no corpo dessa voz que, no ato da escrita, não é capaz de encontrar o seu ódio. Os direitos da verdade e da subjetividade, destacados por Beatriz Sarlo (2007), permeiam o momento em que o texto adquire esse caráter testemunhal. O duplo sentido do termo *lucciola* (guia e prostituta), enfatizado por Didi-Huberman (2011), permite pensarmos tanto na postura tomada por Alba ao apoiar os militantes e guiá-los em sua fuga diante dos holofotes do poder, quanto no trato a ela dispendido durante o processo de tortura; trato que dialoga com questões de gênero, na medida em que recai sobre a mulher uma dupla culpa.

Defendi, ao longo do segundo capítulo, a ideia de que o sentido de guia, suprimido durante o período de prisão da narradora, é retomado ao final, quando a mesma, seguindo o conselho do espírito da avó e instigada pelas colegas de prisão, dá início ao exercício de escrita. Exercício que ativa a memória, que, a despeito de suas dificuldades, representa uma força e leva adiante seu processo de sobrevivência. É Didi-Huberman (2011) quem ressalta que a memória deve ser uma força e não um fardo; que a vitalidade das sobrevivências e da memória deve ser reconhecida ao encontrar “as formas justas de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 153). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que escreve, Alba sobrevive; compreende – a partir dos conselhos do espírito de Clara – que é preciso escrever, dar um testemunho, levar para aqueles que estão do lado de fora dos muros uma luz, um entendimento do que acontece longe dos olhos de um mundo supostamente ordenado. Escrever, assim como viver, é preciso. E é de posse desse motor inicial que será possível retomar o sentido de guia do termo *lucciola*.

Apesar de a escrita se constituir como um *perigoso suplemento*, esse *pharmakón* de que fala Derrida (2005b), ela pode se tornar, em contextos de extrema tensão, um caminho possível de significação, uma forma de sobrevivência; no caso apresentado, coincide com o testemunho, bem como com a ideia de verdade testemunhal como forma de se contrapor com as outras tantas verdades violentamente impostas pelos holofotes do poder. Ressaltei o risco de se confundir a escrita com a verdade (ao longo do primeiro capítulo) como uma ressalva para termos como “raízes”, “coisas em sua dimensão real” etc. Não se pode, com efeito, condenar a escrita como impossibilidade diante da tarefa da transmissão simbólica da experiência; transmissão que Benjamin (1994) considera como algo que se dá na

narrativa; nesse sentido, no que tange ao caráter testemunhal em contextos de dominação política, a escrita é o elemento de que dispomos para a sobrevivência do testemunho. É através dessa sobrevivência que, conforme ressaltado por Sarlo (2007), muitos culpados de crimes da ditadura puderam ser punidos. Impedir que eventos terríveis caíam no esquecimento é uma forma de evitar um segundo terror – o de se dizer que eles nunca aconteceram.

Alba sobrevive ao próprio espanto; com a ajuda de terceiros que aumentam sua potencialidade para a vida, consegue lidar com a lembrança do ocorrido junto aos agentes do poder, cria para si novos sentidos em momentos extremos, tudo para suportá-los. Reencontra um avô destruído, reduzido, cujo encolhimento simboliza a perda de sua hegemonia, tão fulgurante ao longo de toda a narrativa. Narrar é preciso – compartilho da leitura de Didi-Huberman (2011) a respeito de Benjamin (1994), ao afirmar que *baixa da experiência* não implica em seu esgotamento absoluto –, da mesma forma que não silenciar nosso testemunho e estar atento à palavra do outro permite a criação de discursos a respeito do horror. Se o perigo do texto, o *perigoso suplemento* nos ronda, mais perigosa é a repetição do horror, contra a qual é preciso lutar.

É nesse sentido que ressaltei a sugestão de Gagnebin (2006) a respeito da ampliação da ideia de testemunha; não se trata, apenas, de testemunhar aquilo que se viveu diretamente, mas sim de ser capaz de ouvir a palavra alheia sem ir embora, levando adiante a história do outro, não por mera compaixão, mas porque essa transmissão simbólica, essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo. No fundo, o presente trabalho é também essa forma de ouvir a história do outro e testemunhar o sofrimento que, ainda que posto em termos ficcionais, representa o sofrimento de muitos.

Numa democracia ainda não constituída como a nossa (não construída por ter sido pouco praticada), numa época de incertezas e tensões políticas, aparentes amnésias coletivas que desembocam em clamores pela volta daquilo que exatamente se deve evitar, falar sobre esses sofrimentos é uma forma de testemunhar; mais do que isso, é um gesto de resistência, um lampejo de sobrevivência. As cicatrizes e feridas do corpo de Alba representam as cicatrizes da América Latina; talvez ver o próprio ódio diluído (ou mesmo não o encontrar) seja uma forma de lidar com elas. Manter viva a memória, reinterpretar o passado e ressignificar o presente constitui-se em caminhos para se pensar e atuar (a nossa maneira) neste mundo em transformação, que, de fato, espanta a todos nós.

#### 4 BIBLIOGRAFIA

- ALLENDE, Isabel. **La casa de los Espíritus**. 7ª Ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Paula**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o Arquivo e a Testemunha** (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Obras escolhidas (vol. 1). Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERND, Zilá. “A Literatura Comparada e as Literaturas periféricas”. In: BITTENCOURT, Gilda Neves; MARQUES, Reinaldo (Org.). **Limiares Críticos: Ensaio de Literatura Comparada**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BONFIM, Manuel. A América Latina. In: **Intérpretes do Brasil**. Coordenação, seleção de livros e prefácio de Silviano Santiago. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BOSI, Alfredo. **Entre a Literatura e a História**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CANGI, Ádrian. “Imagens do Horror. Paixões tristes”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. 1ª Edição. Coimbra, 2001.

COENGA, Rosemar Eurico. **Infância e Leitura na Memória de Escritores**. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

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

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques e Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005a.

\_\_\_\_\_. **A Farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Trad. Vera casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBY, Georges; Guy, Lardreau. **Diálogos sobre a Nova História**. Publicações Dom Quixote, 1989.

ECO, Umberto. **A Misteriosa Chama da Rainha Loana: romance ilustrado**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice (org). **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2ª Edição. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Joge; ZENHA, Celeste (org.). **O Século XX, o tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações (Vol. 3)**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

FRANCO, Renato. "Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GOMES, Ângela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso. **Memórias e narrativas autobiográficas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Trad. Beatriz de Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 2ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1998.

HOBBSBAWM, Erick. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_; RANGER, Terence. **A Invenção das tradições**. Trad: Celina Cardim Cavalcante. 6ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira borges. 5ª Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LORIGA, Sabrina. **O pequeno X: da biografia à história**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 1 Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MACHADO, Ana Maria. **Tropical Sol da Liberdade: a história dos anos de repressão e da juventude brasileira pós-64 na visão de uma mulher**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

MENDES, Clécio Ferreira. **Ideologia e Poder no Chile: A DINA e a repressão na ditadura do general Augusto Pinochet**. XXVII Simpósio Nacional de História, Conhecimento histórico e diálogo social. Anpuh, Natal-RN. 22 a 26 de julho de 2012. Acesso em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371325378\\_ARQUIVO\\_IDEOLOGIA\\_EPODERNADITADURACHILENAANPUH.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371325378_ARQUIVO_IDEOLOGIA_EPODERNADITADURACHILENAANPUH.pdf) em 22/09/2017.

MUÑOZ, Heraldo. **A Sombra do Ditador: Memórias políticas do Chile sob Pinochet**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PENNA, João Camillo. “Este Corpo, esta Dor, esta Fome: Notas sobre o Testemunho Hispano-americano”. in SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.: Ed 34, 2005.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Trad. Alain François [et. al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, Susel Oliveira da. **Mulheres, Ditaduras e Memórias**: não imagine que precise ser triste para ser militante. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História Memória Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Trad. Tomaz Tadeu. 3ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

VINCENT, Gérard. “Guerras ditas, Guerras silenciadas e o Enigma identitário” In DUBY, Georges; ARRIÈS, Philippe (org.). **História da Vida privada**: da primeira guerra aos nossos dias 5. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VOLPE, Miriam L. **Geografias de Exílio**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.