

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



Dissertação

História, memória, experiência e testemunho em Wendy Guerra

Otávio Botelho Rosa

Pelotas, 2018

Otávio Botelho Rosa

História, memória, experiência e testemunho em Wendy Guerra

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

Orientador: Aulus Mandagará Martins

Pelotas, 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

R788h Rosa, Otávio Botelho

História, memória, experiência e testemunho em
Wendy Guerra / Otávio Botelho Rosa ; Aulus Mandagará
Martins, orientador. — Pelotas, 2018.

108 f.

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

1. História. 2. Memória. 3. Experiência. 4. Testemunho.
5. Wendy Guerra. I. Martins, Aulus Mandagará, orient. II.
Título.

CDD : 809

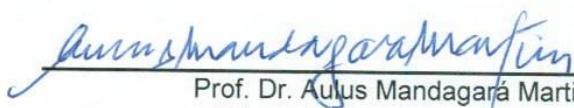
Otávio Botelho Rosa

História, memória, experiência e testemunho em Wendy Guerra

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

27 de Fevereiro de 2018

Banca examinadora:


Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
Orientador/Presidente da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul


Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Membro da Banca
Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo


Profª. Drª. Aline Coelho da Silva
Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho a minha avó, Edy Diniz Silveira.

Agradecimentos

Á deus, por me dar forças nos dias mais intempestivos.

Ao meu orientador, Professor Doutor Aulus Mandagará Martins, que desde as primeiras pedras no meio do caminho me apoiou e motivou-me a seguir em frente com essa dissertação, sendo compreensivo e atencioso durante esse processo. Obrigado pelas demonstrações de amizade, orientações acadêmicas e lições literárias.

Á CAPES/Cnpq pela concessão da bolsa de Demanda social e pelo investimento na formação continuada de educadores.

Aos meus avós que desde a infância demonstram apoio incondicional a minha formação. Obrigado pela confiança, e pela credibilidade depositada em meus devaneios literários.

Gratidão também à pessoa que me aguentou nessa fase transitória e esteve sempre ao meu lado, demonstrando companheirismo, amizade e amor. Grato, Fernanda Pereira, você também participou ativamente desse trabalho.

Á secretaria do PPGL/UFPEL que sempre esteve à disposição para auxiliar e sanar todas as dúvidas de seus discentes. Por fim, obrigado a todos os docentes e colegas que partilharam suas discussões a cerca dos estudos comparatistas.

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa ou em verso (pois se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido.

(Arte poética- Aristóteles)

RESUMO

Rosa, Otávio Botelho. **História, memória, experiência e testemunho em Wendy Guerra.** 2018. 108f. Dissertação (Mestrado em Letras- Literatura Comparada) Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

A ficção latino-americana serviu como sustentação dos *testimonios* dos contextos históricos (SARLO, 2017). No espaço contemporâneo, com a ascensão desconstrucionista, a literatura, através de seus diálogos intertextuais desenvolve uma representação da experiência em situações limites. As narrativas se apropriam de um contra-discurso histórico e o protagonista é um representante dos sujeitos silenciados frente à historiografia (SELIGMANN-SILVA, 2003). Essa dissertação, através dos estudos comparatistas, com ênfase no entrecruzamento entre Literatura e História, procura analisar o processo de revisitação histórica desenvolvido por Wendy Guerra. A fim de reflexionar acerca dos diálogos entre experiência, história e memória, nos deteremos em analisar os romances *Todos se vão* e *Nunca Fui primeira dama*. Nessas narrativas podemos visualizar o lado sombrio de Cuba durante o contexto revolucionário e pós-revolucionário, a ficção reafirma uma posição autodiegética da experimentação individual. Wendy Guerra, enquanto representante de uma geração invisibilizada pela história, produz uma narrativa expoente das tênues relações entre literatura e o contexto histórico, o discurso ficcional tece um posicionamento crítico a historiografia e apresenta um novo olhar a cerca do contexto cubano contemporâneo.

Palavras-Chave: História, memória, experiência, testemunho, Wendy Guerra.

ABSTRACT

Rosa, Otávio Botelho. **The history, memory, experience and testimony according to Wendy Guerra.** 2018. 108p. Dissertation (Master's Degree in Languages - Compared Literature) Postgraduate Program in Languages, Languages and Communication Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2018.

The testimonies of historical contexts were used as a support by Latin American fiction (SARLO, 2017). In contemporary period, with deconstructionist ascension, literature has risen of experience in certain languages through its intertextual dialogues. Narratives hold a historical argument and the protagonist is a representative of the subjects who are silenced in the face of historiography (SELIGMANN-SILVA, 2003). This dissertation, with an emphasis in Literature and History, looks for the process of revisiting developed by Wendy Guerra through comparative studies. In order to think over the dialogues among experience, history and memory, the novels *Todos se vão* and *Nunca Fui primeira dama* will be analyzed. In these narratives the dark side of Cuba during the revolutionary and post-revolutionary context can be visualized, a fictional discourse reaffirms a self-diegetic position of individual experimentation. Wendy Guerra, as a representative of an invisible generation in history, produces an exponential narrative of the discussions between literature and the historical context, fictional discourse is a critical method of historiography and presents a new perspective on a contemporary Cuban context.

Keywords: History, memory, experience, testimony, Wendy Guerra.

Sumário

1 Introdução.....	11
1.1 Bibliografia de Wendy Guerra.....	14
1.2 Metodologia.....	16
1.3 Apresentação da estrutura.....	17
2 História, memória e a configuração do trauma.....	19
2.1 História, memória e esquecimento.....	19
2.2 O trauma histórico.....	23
2.3 O trauma nas entrelinhas da história.....	25
3 Experiência, testemunho e representação.....	30
3.1 Experiência: teorias e reflexões.....	30
3.2 O testemunho e a representação da experiência.....	37
3.3 O <i>testimonio</i> latino-americano.....	40
3.4 A tessitura do <i>testimonio</i> e os diálogos com a ficção.....	49
4 Experiência e trauma em Wendy Guerra.....	58
4.1 <i>Todos se vão</i> : a experiência infantil e a representação do testemunho adolescente.....	58
4.2 <i>Nunca fui primeira dama</i> : a experiência traumática entre as gerações.....	77
5 Considerações finais.....	98
6 Referências bibliográficas.....	104

1 Introdução

A literatura latino-americana profere um discurso ligado a sua condição histórica e social, as rupturas com os princípios do colonizador europeu são visíveis dentro das aberturas estilísticas e intertextuais dessas novas narrativas, provenientes do século XIX e XX. A produção de literatura nas Américas, narra desde 1826, através de *Xicoténcatl*, obra ainda anônima, as relações entre literatura e história. Desde esse contexto do romance histórico até a terceira fase, com o chamado romance histórico contemporâneo de mediação (FLECK,2017), encontramos em nossas vertentes uma polifonia discursiva entre história e ficção. Ainda que, a ficção latino-americana pertença a um princípio artístico, ela acolhe a história como advento necessário para sua afirmação enquanto narrativa.

Entre as gerações contemporâneas, posteriormente ao pós-boom da literatura latino-americana, percebemos que nossa ficção age com criticidade frente ao contexto histórico, o ficcional é considerado um discurso revisionista da historiografia. Através de sua diegese se instauram protagonistas comuns, sem influência histórica e/ou política, que primam por uma narrativa mais voltada para os princípios do *testimonio* latino-americano. Conforme Sarlo (2007), esses sujeitos atuam como porta vozes dos sujeitos latinos, denunciando as arbitrariedades históricas, até então silenciadas.

Esse procedimento de revisitação ao passado se instaura a partir de um processo arqueológico de desvendar a subjetividade discursiva presente na memória. Segundo Benjamin (1991), a memória é o *medium* que encontramos para revigorar a experiência de um passado ainda presente. O ato de testemunhar às possíveis recordações de uma experiência desfaz o silenciamento do passado e revigora o futuro. A condição histórica é um dos fatores determinantes para a ascensão ficcional dos discursos de desencantamentos, nesse embate entre ficção e realidade, a experiência e sua argumentação através do testemunho ganham as entrelinhas e divulgam a condição traumática dos sujeitos inconformados.

O contexto histórico cubano foi palco das arbitrariedades de um sistema político. Desde a chegada de Cristóvão Colombo em 1942, até a condição contemporânea da pós- revolução, presenciamos em sua ordem temporal, sistemas ideológicos divergentes, porém regimentares das mesmas posições autoritárias. O

cubano contemporâneo, assim como o povo ameríndio que habitava essa ilha caribenha, se tornaram sujeitos passivos frente à imposição de regras.

A revolução cubana de 1959 derrubou o então presidente Fulgêncio Batista. Ao cortar o laço umbilical com os Estados Unidos, o movimento 26 de julho, liderado por Fidel Castro, sustentava uma esperança do resgate histórico através dos princípios ideológicos nacionalistas. Contudo, o castrismo ganhou o espaço político e alavancou um sistema autoritário filiado a União Soviética. Nesse contexto, a história colonial e sua independência em 1898 não ganharam tanta expressividade, quanto à função política dos irmãos Castro, que ainda no contexto contemporâneo, estão à frente da ilha caribenha. O segundo mandato de Batista iniciado em 1952 e a fundação do Movimento 26 de julho (M-26-7) em 1954 foram os marcos de uma nova história cubana, Machover (1995) em sua obra *La habana 1952-1961 el final de um mundo, el principio de uma ilusión* nos apresenta os princípios dessa realidade social.

Recriar Havana dos anos cinquenta significa penetrar no fundo de uma memória enterrada. A revolução pretendia acabar com o velho mundo. Em certa medida, conseguiu. Para parafrasear as <Palavras aos intelectuais> de Fidel Castro, se poderia dizer: < Depois da revolução tudo, antes da revolução nada> No inconsciente coletivo, forjado por todos aqueles que foram beber na fonte da juventude que representava, em seus começos, a revolução fundadora. Cuba era em resumo, uma ilha tropical que vivia em baixo das férulas de um ditador chamado Fulgêncio Batista. Tudo era miséria, violência, corrupção, jogo, prostituição, prazeres fáceis, em uma só palavra: prostíbulo dos Estados Unidos. (MACHOVER, 1995, p. 14, tradução nossa)¹

A história da ilha caribenha tem por base o período da revolução, foi nesse contexto, oriundo dos anos cinquenta, que aflorou uma pluralidade discursiva. A experiência adquirida durante esse processo afirma-se enquanto representação ao pioneirismo dos irmãos Castro, contudo o período pós-revolução nos brinda com uma série de narrativas denunciadoras, críticas ao abismo instaurado em Cuba. A

¹ Recrear la Habana de los años cincuenta significa penetrar en el trasfondo de una memoria enterrada. La revolución pretendía acabar con el viejo mundo. En cierta medida, lo logró. Para parafrasear las <Palabras a los intelectuales> de Fidel Castro, se podría decir: <Después de la revolución, todo; antes de la revolución, nada> En el inconsciente colectivo, forjado por todos aquellos que fueran a beber de la fuente de la juventud que representaba, en sus inicios, la revolución fundadora, Cuba era, en resumen, una isla tropical que vivía bajo la férula de un dictador llamado Fulgencio Batista. Todo era miseria, violencia, corrupción, juego, prostitución, placeres fáciles, en una palabra: el prostíbulo de los Estados Unidos. (MACHOVER, 1995, p. 14)

literatura ganhou espaço em meio a estas gerações desencantadas por seu contexto histórico, a ficção atua como base da produção desconstrucionista.

Cuba é um dos berços políticos mais dubitáveis em meio a nossa realidade. Percebemos que os autores, considerados netos da revolução, produzem um discurso contrário ao sistema político, suas denúncias são frutos de uma geração desacreditada, frustrada. A narrativa da cubana Wendy Guerra, nascida no contexto pós-revolução, coloca em diálogo o entrecruzamento da experiência histórica com a literatura. A diegese apresenta uma condição fragmentada do protagonismo feminino cubano em decorrência dos choques promovidos por suas experiências.

A experimentação de Wendy faz dela uma figura representativa do processo de ressignificação de uma memória familiar, que está diluída em meio aos fragmentos históricos. Ao revisitar o passado, a cubana desenvolve uma lapidação dos registros constituintes de sua memória e produz através da ficção, um ato desconstrucionista do contexto histórico. Sua narrativa ganhou representatividade em diferentes contextos, porém em decorrência de sua denúncia, a autora ainda é inédita em sua terra natal. A subjetividade proposta, desenvolve uma representação metafórica da experiência cubana, indissociável a história. A narrativa é embasada em revisitões ao passado, há uma tentativa de procurar respostas para o contemporâneo, tentando “responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2009, p.72). Nessa poética, a literatura não tenta sobrepor-se aos demais relatos, mas se mostra presente em meio às pluralidades de narrar um mesmo fato.

Uma das marcas autorais recorrentes em Wendy Guerra é a produção de diários, seus romances têm por princípio estilístico narrar “diariamente” a experiência dos personagens em solo cubano. O gênero diário transfere para o discurso ficcional um viés autobiográfico, as marcações ali delineadas versam sobre o que foi capturado pela experiência, marcações individuais e silenciosas. Dentre as suas narrativas, percebemos uma posição controversa a este gênero textual, ele é utilizado para tecer denúncias e ser visualizado enquanto ato narrativo da experiência, violando o seu maior princípio que é a descrição/silenciamento. Experiência, memória e testemunho dialogam entre si ao construírem um arquivo que materializa os três velames de sustentação ao passado. O diário é a ruptura entre o real e a ficção, nele, há um plano narrativo que apresenta o palimpsesto contemporâneo de denúncias históricas-políticas.

Na tentativa de reflexionar sobre a representação ficcional dessas experiências e o seu diálogo com a história e a memória, analisaremos duas narrativas de Wendy Guerra, nesse sentido nosso corpus literário se deterá aos romances *Todos se vão* e *Nunca fui primeira dama*. Nesta investigação nos ateremos em analisar como esses espaços de recordações e suas revisitações ao passado estão dialogando com a ficção e produzindo através da literatura de testemunho, um veículo que transita entre mundo exterior e a narração das experiências traumáticas preservadas pela memória.

Através do discurso de nossas protagonistas Nieve e Nadia Guerra, vamos reflexionar sobre o entrecruzamento da ficção com a história. Tentaremos apresentar os sentimentos de frustrações vivenciados pelas personagens, colocando em evidência os elementos factuais, que por suas cicatrizes traumáticas ficaram aprisionados na memória.

1.1 Bibliografia de Wendy Guerra

A cubana Wendy Guerra é considerada uma neta da revolução, pois sua herança familiar foi adquirida em meio ao contexto revolucionário. Filha da geração dos anos 70, Wendy Guerra Torres é uma romancista, poeta e cineasta desconhecida e inexistente em seu país. Filha da também poetisa cubana Albis Torres Gómez de Cádiz Silva, Wendy sempre esteve rodeada pelo contexto artístico, desde a infância, já era agraciada por participações na condição de atriz em produções cinematográficas e programas de televisão, além das publicações iniciais que se detinham ao gênero poesia. Possui graduação em Direção de cinema pelo Instituto Superior de Artes de Havana, onde teve como mestre e apadrinhamento o escritor colombiano Gabriel García Marquez. Atualmente, contribui como colunista do jornal espanhol *El País*, onde dialoga sobre fatos cotidianos, história cubana, ficção e cinema.

O contexto familiar, e os relatos de sua infância na ilha caribenha são irrepresentáveis em entrevistas, apresentações e etc. Mas através dos alter egos produzidos em um plano ficcional, ela logra narrar sua trajetória em diferentes fases temporais: infantil, adolescência e adulta. Como estratégia para a criação dos registros de uma vivência, em uma possível ordem cronológica, a autora se beneficia do gênero diário. Ao publicar *Todos se vão* (2006), Wendy cria uma

narrativa que reflete a sua condição de resistência ao contexto cubano, desde a infância. Este romance recebeu três prêmios reconhecidos pela crítica, inicialmente o prêmio Bruguera de Novela, logo a seguir foi agraciada pela crítica do Jornal *El País*, com o prêmio de melhor novela do ano de 2006, e em 2009 recebeu Prêmio *Carbet des Lycéens* 2009 na França. Em 2008 lançou o romance *Nunca fui primeira-dama*, onde retrata o contexto revolucionário e pós-revolucionário cubano, reflexionando sobre a realidade da ilha caribenha, além de evidenciar o protagonismo da guerrilheira Célia Sanchez, muitas vezes esquecida frente aos célebres irmãos Castro.

A escritora contemporânea, dedicou uma das suas obras a autora Anaïs Nin, que, assim como Wendy, tem ascendência cubana e dedicou-se a publicação de diários. Sua biografia é retomada ficcionalmente, enquanto tema central do romance *Posar nua em Havana* publicado em 2010. Anaïs é uma das vertentes intertextuais de Wendy, é visível a relação dialógica entre o seu discurso poético e os diários pessoais de Nin. Essa relação fica mais evidente no romance Negra, lançado em 2013, onde o contexto cubano se entrelaça com o erotismo e a sexualidade.

Em seu último romance, intitulado *Domingo de Revolução*, publicado em 2016, Wendy têm como protagonista uma personagem que é acusada pelo governo em decorrência de suas atitudes anti-partidárias. Cleo escreve poemas que apelam metaforicamente para a realidade da vida cubana contemporânea. Dentre as demais obras estão as de poesia: *Platea oscura* (1987), *Cabeza rapada* (1996), *Ropa interior* (2008) e *Poèmes* (2009); participou de três antologias poéticas: *Casa de luciérnagas* (2007), *39º Antología del cuento latinoamericano* (2007) e *Otra Cuba secreta: Antología de poetas cubanas del siglo XIX y XX* (2011).

Publicada em diversos países e ainda inédita em Cuba, a autora se considera uma produtora de diários, busca afirmar-se como uma escritora que não recria o discurso intertextual da história cubana, mas assume o papel de narradora de uma experiência individual.

Quanto à fortuna crítica de Wendy Guerra, não temos nenhum registro de investigações, a não ser pequenas resenhas e resumos sobre os lançamentos das narrativas. Ainda que tenha sido apresentada na Feira Literária Internacional de Paraty em 2010 e tendo sua obra traduzida para o Brasil através da Editora Benvirá, Wendy é ainda desconhecida pela crítica brasileira.

1.2 Metodologia

Nosso trabalho terá por base os pressupostos da Literatura Comparada, amparando-se nos textos fundadores de Carvalhal e Coutinho (1994), onde os organizadores, através de discussões internacionais sobre comparatismo, buscaram dar um panorama teórico, a cerca dos empréstimos adotados pela ficção. O comparatismo, a partir de um viés literário se tornou uma metodologia de investigação, onde o ficcional é colocado em diálogo com as demais áreas do conhecimento; história, cinema, memória e etc. podem ser estudadas enquanto fontes dialógicas com o ficcional. Conforme Carvalhal (2006), o ato comparativo é um elemento inato ao pensamento do homem, por isso “valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente” (CARVALHAL, 2006, p.07).

Diferentemente da crítica literária, que vê no ato de comparar, uma atividade de confronto entre uma ou mais obras, tentando evidenciar suas relações ou distanciamentos, o estudo comparado, conforme Carvalhal (2006) é visto como um método, que se transforma em um elemento fundamental aos campos de análise. Nesse sentido, o comparatismo explora os recursos dialógicos presentes na ficção, na tentativa de interpretar as relações intertextuais.

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim. (CARVALHAL, 2006, p.08)

O estudo comparatista abriu uma possibilidade ao estudo polifônico entre as vozes já representadas. Essa integração entre as demais disciplinas carece uma base intrínseca ao seu estudo, a exploração da intertextualidade é necessária para que haja uma revisitação aos textos já produzidos anteriormente. Kristeva (2005), afirma que o poético não é figurante de um único código, “ele é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois) que se encontram em relação de negação uns com os outros”. (KRISTEVA, 2005,p .185). A ficção exprime um discurso permeado de intertextos, em seus princípios poéticos serão enunciadas as demais referências.

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado do poético vários outros discursos. Cria-se, assim em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos esse espaço de intertextual. Considerando na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos (KRISTEVA, 2005, p.185)

Através das entrelinhas encontraremos as verdades prescritas pela ficção, diante desses diálogos, o verossímil se aproxima do real sem produzir um discurso verdadeiro, mas semelhante a estes. Ainda conforme Kristeva (2005, p.209), o poeta enquanto representante discursivo “perde esse peso de futilidade decorativa ou de anomalia arbitrária com que uma interpretação positivista (e/ou platônica) o havia sobrecarregado e surge em toda sua importância de prática semiótica particular”. Seu posicionamento é provido de uma marcação individual, sua verossimilhança está sempre apta a novas reconfigurações. Samoyault (2008), afirma que esse processo de refiguração “trata-se de se tirar a marca da posição historicista, interessando-se pelas influências para deixar ao literário a possibilidade de refigurar-se constantemente”. (SAMOYAULT, 2008, p.141).

Diante desses princípios, nos deteremos em analisar as relações existentes no entrecruzamento da Literatura com a história, ressaltando o dialogismo existente entre esses discursos. Organizamos nossa releitura da história, através da ficção, sobre os princípios da concepção do romance histórico contemporâneo de mediação, desenvolvido por Fleck (2017), pois consideramos que as ficções em análise, cumprem com um papel mediador entre o contexto histórico e o leitor contemporâneo.

Em decorrência de a memória ser um arquivo falho, onde as reminiscências estão resguardadas pelas profundezas da experiência traumática, nos embasamos nos estudos de Assmann (2011), na tentativa de explorar os espaços de recordação provenientes da experiência e do *testimonio* latino-americano. Através dos pressupostos teóricos de La Capra (2005), desenvolveremos uma reflexão sobre o papel da experiência traumática na escrita da história, ou em sua revisão crítica desenvolvida pela ficção.

1.3 Apresentação da estrutura

Nossa dissertação está dividida em três partes, inicialmente os dois capítulos iniciais versaram sobre os marcos teóricos utilizados para a análise e por fim, em nosso últimos capítulo realizamos a reflexão. Ainda que haja o diálogo intertextual entre História, Memória e Experiência nos preocupamos em elucidar nossos princípios teóricos em dois capítulos distintos, sendo o primeiro intitulado: *História, memória e a configuração do trauma*, onde apresentamos discussões teóricas a cerca do protagonismo da história para a proliferação da experiência traumática. Embasamo-nos no princípio de que as vias discursivas da história deixam em aberto os princípios reprimidos pela memória, criando lacunas entre o narrado e o inenarrável.

No segundo capítulo intitulado: *Experiência, Testemunho e Representação*, buscamos reflexionar sobre o ato improfícuo desenvolvido pela representação de uma experiência traumática. Levando em consideração que a experiência adquirida pelo sujeito em um determinado contexto histórico pode ser descritível pelo ato narrativo ou silenciado/manipulado pelo choque da experiência. Diante de um contexto incrédulo das proporções narrativas, o testemunho individual desenvolve uma possível fidedignidade a experiência, tornando-se uma fonte de representação. Neste capítulo, iremos discutir os princípios teóricos de experiência, testemunho, *testimonio* e suas formas de representação.

No terceiro capítulo colocamos em diálogo os princípios teóricos e o nosso corpus de análise. Subdividimos nossas reflexões em dois espaços, sendo que o primeiro teve por finalidade versar sobre o romance *Todos se vão* e a segunda reflexão tem como base, o desenvolvimento das reflexões sobre romance *Nunca fui primeira dama*.

2 História, memória e a configuração do trauma

2.1 História, memória e esquecimento

Diante de uma concepção positivista, a história procura representar em seus princípios enunciativos, um discurso que desvelará a “verdadeira” linearidade dos fatos. A materialização escrita, dos arquivos oriundos das recordações, irão se tornar representações limitadas, imperfeitas. Conforme aponta Aleida Assmann “a presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da recordação, que é sempre descontínua e incluem necessariamente intervalos de não presença” (2011, p.166), as lacunas deixadas pelas recordações, são elementos representativos da memória. Contrariando os princípios das vias discursivas, onde há uma busca pela linearidade do ato narrativo.

A memória é o resultado dialógico entre presença e ausência, o esquecimento caminha ao lado da recordação, os vestígios compõem a tábula rasa, que em contato com a camada de retenção permanente de informações, transfere ao papiro os pequenos códigos informativos de um ato escavatório, que busca reconstruir a memória a partir de sua fragmentação. A metáfora da “imagem da escavação arqueológica, tal como a do palimpsesto, introduz na teoria da memória a categoria de profundidade” (ASSMANN, 2011, p.175). O esquecimento e a profundidade cognitiva de armazenamento da memória, impossibilitam o fácil acesso, o bloqueio serve como filtro de acessibilidade ao que não ganhou expressividade em decorrência do esquecimento, ou das experiências traumáticas. O processo de regressão ao arquivo deve ter por princípios a incansável busca, independente da necessidade de retorno aos espaços que não lhe possibilitem o encontro com a recordação. Neste sentido, é visível a árdua tarefa de revisar o passado através das vias discursivas. Narrar o passado consiste em buscar estratégias de representar uma experiência ausente, a “memória no homem faz intervir não só na ordenação de vestígios, mas também na releitura desses vestígios” (LE GOFF, 1990, p. 424), recriando a experimentação através da via discursiva e reproduzindo uma extensão do arquivo. As memórias tendem a privilegiar uma única perspectiva, aquela que quem detém a experiência. No entanto, como salienta Didi-Huberman (1988), devemos desconfiar do olhar do testemunho “O que vemos só vale – só vive – em

“nossos olhos pelo que nos olha” (p. 29), delimitando a ordenação de uma projeção individual de um passado/presente.

A narrativa contempladora de um testemunho, de uma experiência, possibilita o reconhecimento e a aproximação do real, a memória como *medium* de acessibilidade aos vestígios mais resguardados, serve para relacionar o passado com presente, através da rememoração da experiência do indivíduo. Os encontros com as recordações e as impossibilidades do lembrar estarão sendo experimentadas novamente e transcritas em vias discursivas.

A memória, e especialmente a memória usada na narração, não é simplesmente um nascer póstumo da experiência, uma formação secundária: ela possibilita a experiência, permite que aquilo que chamamos de o real penetre na consciência e na apresentação das palavras, para tornar-se algo mais do que só o trauma seguido por um apagamento. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.223)

A cisão da experiência fragmentada impossibilita a linearidade dos fatos, pois, a “verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Impossibilitando a acessibilidade linear das experiências retidas pela memória, a história alimenta um ideal narrativo que não representa a experiência, os múltiplos testemunhos possibilitam narrar o conhecido, mas não o experimentado. Há uma passividade na escrita, o autor é autônomo de sua produção histórica, ele possui a “liberdade de escrever o que quiser” (BENJAMIN, 1994, p.120), deixando a margem os espaços de não presença da memória e realocando possíveis situações discursivas para o preenchimento desses espaços do esquecimento.

Conforme Le Goof (1990), a História ocidental inicialmente consistiu em afirmar-se como representação de uma testemunha ocular. Desse modo, o documento histórico era o relato de um testemunho de quem viu e sentiu, em suma, uma narrativa que se centrava no ato de “ver”. Os espaços de não presença, não foram questionados pelos discursos históricos. Sua irrepresentabilidade era desconhecida aos olhos de quem considerava a história como narrativa do factual. Os processos seletivos e preenchedores desses discursos inferiorizavam o protagonismo da memória. Contudo, esses elementos indizíveis são tão relevantes quanto ao representado, é na memória silenciada que encontramos as vertentes de

uma experiência, neste sentido a produção discursiva da História é figurativa se comparada com a memória.

A Historiografia – ou seja, a história como narração, disciplina ou gênero possuindo as suas regras, suas instituições e os seus procedimentos – não pode [...] substituir-se à memória coletiva nem criar uma tradição alternativa que possa ser partilhada (SELIGMANN- SILVA, 2003, p.62)

Em decorrência da pluralidade discursiva, não há como confrontar Historiografia e memória coletiva. Percebemos que a memória, sob uma perspectiva historiográfica, está sendo violada pela fluidez de discursos vazios que não assumem um princípio ético com a representação do passado/presente. O choque da experimentação impossibilita o narrar, sua presença isolada ressalta as possibilidades de preservação, onde a memória busca estratégias de resistência. Conforme Seligmann-Silva (2003), a irrepresentabilidade fortifica e conserva determinadas imagens que se solidificaram na involuntariedade da memória. O desvelar dessas fragmentações é interminável e os comportamentos da memória possibilitam o anseio escavatório de uma investigação que vai encontrar na recordação

novos membros, novas varinhas, nenhuma imagem o satisfaz, pois ele reconheceu que ela se deixa desdobrar; o próprio encontra-se nas dobras: aquela imagem, aquele gosto, aquele tatear pelo qual nos separámos e desdobramos tudo; e então recordação vai do pequeno ao menor e do menor ao mais diminuto e sempre se torna mais violento aquilo com o que ela se defronta nesses microcosmos. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.408)

As ruínas são preservadas no presente. Ao mantermos os princípios dessa memória debilitada pelo esquecimento, estaremos sendo reféns dos flashes de luz do passado, pois eles servirão como guias de uma história futura que está comprometida com o real da experiência passada. Lyotard em *A condição Pós-Moderna*, afirma que o irrepresentável existe, os efeitos rizomáticos de um apagamento involuntário ou passivo de uma memória centrada na experiência, reflete a necessidade de buscar o discurso por trás desse esquecimento, onde a lembrança é tão significativa e opressora que se tornou inviável a um plano narrativo. O sublime viola as possibilidades narrativas, o esquecimento passivo por parte do indivíduo é uma das estratégias de defesa contra a rememoração dos “excessos” da experiência.

As marcas de um contexto histórico são fontes da pobreza de representação, há a necessidade de buscar estratégias para narrar o que venha ser a experiência traumática de origem histórica. O esquecimento é considerado como um dos efeitos fragmentados do sublime, pois “a verdade do trauma é a falha da representação” (CARUTH, 2000, p. 253), seu silenciamento não desvela somente o esquecimento, mas um discurso que nos remeterá as profundezas de uma memória dissolvida pela porosidade do irrepresentável.

Conforme Seligmann-Silva (2003), o registro histórico e sua instabilidade frente às demais representações do tempo, possibilitaram uma possível reinvenção da historiografia. A memória foi conquistando um maior espaço narrativo após a segunda guerra, quando esses discursos procuravam registrar a “veracidade”. Houve então a “ascensão do registro da memória- que é fragmentário calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado.” (SELIGMANN-SILVA, 2003 p.65). A partir de uma historiografia embasada na memória e no discurso do testemunho, teremos uma reinserção das experiências passadas. O tempo é considerado como um repositório e é nele que consiste o arquivo e suas ruínas.

A involuntariedade da memória definida por Proust (1989), apresenta uma fuga ao esquecimento, desse modo os efeitos de um determinado contexto histórico, marcam, ferem e recriam prisioneiros de uma experiência, “a memória involuntária é o campo fertilizado pelos choques de onde brotam essas imagens do inconsciente ótico, vale dizer do *real*.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 407).

A tradução do passado para o presente necessita de algumas estratégias pelas quais o entrelaçamento teórico servirá como aproximação. Os efeitos da catástrofe ao realocarem-se na experiência, faz da memória um tabuleiro, onde os arquivos remanescentes da experimentação e também do trauma organizam-se em pequenos quadros, limitados e precisos.

Diante das discussões ilimitadas sobre as definições de trauma, cabe salientar que essas experiências transbordantes afetam diretamente o princípio psicológico, suas vertentes ferem o cognitivo, que fica impossibilitado de tecer uma narrativa linear. Contudo, essas situações ocorrem a partir de um choque vivenciado em um determinado espaço histórico-social, no próximo subcapítulo iremos apresentar a definição de trauma histórico, evidenciando o protagonismo da história para a consolidação de uma experiência traumática.

2.2 O trauma histórico

A identificação da origem traumática, ou experiência transbordante que perpassa a capacidade de expressão, pode adquirir significação ao pensarmos sua inter-relação com a experimentação histórica e as marcas deixadas por ela. As marcas do real agem como elementos corrosivos da experiência, conforme Winnicott (1970), o abalo é tão forte que o sujeito nunca estará com suas defesas ajustadas para receber a sobrecarga do choque.

O conceito de trauma histórico (TH) foi discutido inicialmente por Brave Heart em 1995, quando se dedicou a estudar os nativos americanos predominantes nos Estados Unidos. A autora conceituou (TH) como uma experiência traumática coletiva, onde os efeitos da História afetaram diretamente um determinado grupo social. Nessa perspectiva, a experiência não afeta somente a testemunha primária da catástrofe, mas também seus sucessores que adquirem esse legado e vão repassando de geração em geração os efeitos sociais e psicológicos da experiência traumática.

Conforme Brave Heart (2000), o trauma coletivo é a resposta histórica da experiência que cria “uma constelação de características” peculiares a um determinado grupo massivo. A autora considera que os agravos dos traumas históricos não resolvidos vão passando por um movimento cíclico. A ordem dessa sucessão estaria fragmentada da seguinte forma: (1) Enfrentamento do trauma histórico e aceitação da história individual; (2) A compreensão do trauma; (3) A liberação da dor; e o vetor desse processo seria intitulado ‘volta para o caminho sagrado’. Percebe-se que o sujeito transita pela memória e ao encontrar as feridas instaladas em seu íntimo, tende a desenvolver estratégias de inibição da sobrecarga dos traumas históricos, a fim de ausentar-se do desprazer psicológico.

As implicações da experiência histórica estão presentes no cerne da concepção de trauma histórico, os efeitos transbordantes não se limitam ao narrar, nessa discussão não há transparência, pois o sujeito muitas vezes não possui capacidade de expor suas experiências. A relação entre trauma psíquico e histórico é o entrecruzamento com a temporalidade, ambos necessitam desse diálogo para identificar a ordem segmentada de fatos que originaram o trauma. A representação do trauma histórico não dispõe de ferramentas discursivas capazes de elucidar a

experiência, não há uma representação da totalidade, a memória e os seus apagamentos configuram os atos falhos de uma experimentação traumática, pois ela não disponibilizará dos efeitos representativos da realidade vivenciada em ordem linear.

O TH prevalece confundido com os efeitos rizomáticos das narrativas de experiências transmissíveis, cabe salientar que o plano da representação coletiva, que tem com marco inicial as investigações sobre (TH) de *Brave Heart* (1995), diferem da experiência histórica de um trauma histórico individual. O trauma é inenarrável, pois ainda que haja as estratégias de representação do indizível, não é possível acessar as rugas da experiência e violar o estado de exceção da experimentação histórica. Porém, há uma criação simbólica de narrativas que libertam parte das reminiscências e possibilitam o *continuum* da representação.

A acessibilidade ao testemunho do trauma histórico só é provida a quem foi “testemunha primária” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84), ou seja, o *superstes*, que não traz consigo somente a representação, mas a experiência em si e faz do ato narrativo uma ferramenta de sobrevivência. Sob uma perspectiva freudiana, ainda que o sujeito tenha participado de uma experiência traumática individual ou coletiva, se torna complexa a narração de sua experiência em decorrência da sobrecarga de excitações externas que impossibilitam o ato de representação.

O narrador de experiências traumáticas, que logra identificar o cerne de seu trauma, traz em seu ato discursivo a necessidade de sobrevivência/permanência do registro, sem representação em uma ordem linear dos fatos, mas com o objetivo de suprir a urgência da libertação, não hierarquizando os acontecimentos, mas registrando-os para que não sejam perdidos em meios a outros discursos. Conforme Benjamin (1940), a inteireza da representação só é possível ao “cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história.” (BENJAMIN, 1940, p.54).

O compromisso de um testemunho deve considerar as vulnerabilidades da memória, já que os acontecimentos e as suas narrações sempre transitaram entre o passado e o presente. As reminiscências de um trauma e a representação da experiência transferem para o plano discursivo, uma recriação histórica. O indivíduo ao “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi” (BENJAMIN, 1940, p.224).

Dentre os testemunhos que buscaram narrar o trauma, encontra-se o discurso memorável de Primo Levi, que faz da representação discursiva uma libertação interior de todas as experiências vivenciadas nos campos de concentração. A condição de *superstes* possibilitou uma escrita da dor que transfigura-se em liberdade e livre arbítrio.

A necessidade de contar "aos outros", de tornar "os outros" participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. Daí, seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência. O trabalho de ligação e fusão foi planejado posteriormente. Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação.(LEVI, 1988, p.07)

Em *É isso um homem?* percebe-se a tentativa de Primo Levi em narrar o trauma histórico, sem preocupação com as demais necessidades do contexto exterior. A fragmentação da linearidade é resultado da urgência de narrar toda a experiência, para que nada fique a margem da história. O autor ressalta que a imaginação não ganhou espaço em seu ato narrativo, reafirmando o compromisso com um discurso embasado na experiência e na sobrevivência a esse contexto hostil.

No próximo subcapítulo, apresentaremos o entrecruzamento entre o trauma e o discurso histórico. Partindo dos princípios de La Capra (2005), que afirma que, ao escrevermos a história, estaremos escrevendo o trauma. Mostraremos que em meio a uma produção histórica, há uma série de experiências fomentadoras do ato traumático.

2.3 O trauma nas entrelinhas da história

O trauma histórico desvela-se a partir da experiência em contextos catastróficos; guerras civis, conflitos coloniais e pós-coloniais, desastres naturais e etc. O diálogo é intrínseco a uma ordem temporal que ficará prescrita pela história. Os testemunhos pós-traumáticos têm por base os registros históricos que foram capazes de transformar a experiência em um arquivo debilitado pela nocividade de suas feridas. "O historicista apresenta a imagem 'eterna' do passado, o materialista

histórico faz desse passado uma experiência única." (BENJAMIN, 1940, p. 230), contrariando os princípios da experiência traumática, onde o discurso de uma testemunha oclusiva dos fatos é fragmentado. Ao materializar o discurso histórico, estamos configurando uma retroalimentação da experiência, seu ato narrativo é incapaz de registrar a densidade das feridas provocadas pela experiência, conforme LaCapra (2005), há uma tentativa de reparação, porém ao escrevermos a história, também escrevemos o trauma. O passado é um circuito,

ao modo que nos vemos encravados na repetição compulsiva de cenas traumáticas, cenas em que o passado retorna e o futuro fica bloqueado ou encravado em um círculo melancólico que se retroalimenta." (LACAPRA, 2005, p.46)

O trauma é um fator extralinguístico que rompe com o discurso intertextual e se oculta em meio ao narrar, fazendo com que os *flashbacks* careçam de irrealidade. A História busca atingir a visualidade da experiência através do recurso linguístico, usando a língua como ferramenta para impor em "nossos olhares a inelutável modalidade do visível" (DIDI-HUBERMAN, 1988, p.29), na tentativa de narrar o outro em si, através de identidades narrativas que não são capazes de narrar à totalidade da experimentação. A fragmentação da memória e a subjetividade da narrativa apresentam múltiplas versões de uma experiência, dificultando a fidelidade ao contexto, ainda que seja desenvolvido um compromisso ético com os indivíduos que participaram da mesma experiência coletiva. LaCapra (2005), afirma que as pessoas

traumatizadas por sucessos limitados, assim como as que manifestam empatia com elas, podem resistir a elaboração por algo que poderíamos chamar de fidelidade ao trauma, desvelando o sentimento de que de algum modo haja fidelidade. Talvez parte dessa sensação provenga do sentimento melancólico de que, elaborar o passado é uma forma de sobreviver ou participar novamente da vida, o sujeito irá trair aos que ficaram aniquilados ou destruídos pelo passado traumático. O laço que nos une aos mortos, especialmente aos mortos que sentimos falta. (LACAPRA, 2005, p.60, tradução nossa)²

² traumatizadas por sucesos límite, así como las que manifiestan empatía con ellas, pueden resistirse a la elaboración por algo que podríamos calificar de fidelidad al trauma, el sentimiento de que uno debe serle fiel de algún modo. Quizá parte de esta sensación provenga del sentimiento melancólico de que, elaborando el pasado para poder sobrevivir o participar nuevamente en la vida, uno traiciona a los que quedaron aniquilados o destruidos por el pasado traumático. El lazo que nos une a los muertos, especialmente a los muertos extrañables. (LACAPRA, 2005, p.60)

As reminiscências da ausência se debruçam sobre a História, a “historiografia encerra um elemento de objetificação e este talvez esteja relacionado com esse fenômeno do intumescimento frente ao trauma” (LACAPRA, 2005, p.62, tradução nossa)³, a história traz em seu cerne o acréscimo do trauma, que faz da historiografia um discurso mais denso e inenarrável aos olhos da experimentação.

A memória como um ato falho, transcreve para a representação narrativa do testemunho a possibilidade de tecer um “suporte para contar histórias” (DERRIDA, 2001, p.19) que vai além do carácter informativo. Promovendo um testemunho primário que deixa as feridas traumáticas organizadas em um ato discursivo, na tentativa de traduzir ao novo leitor o emudecimento interior de uma experimentação do contexto histórico. A rememoração da dor, ressignifica os princípios do leitor e o torna uma testemunha secundária. Ainda que a acessibilidade a estas experiências estejam presentes entre os princípios da representação e do real, as testemunhas não serão atingidas pelo *choque* da vivência.

A esperança é, então que o trauma secundário, ligado a imagens violentas tornadas cotidianas, não ferirá nem a testemunha, que rememora os eventos, nem jovens adultos e outros observadores à distância, aos quais são mostrados trechos dos testemunhos. (HARTMAN, 2000, p.213)

A leitura de uma experiência histórica é um testemunho passivo de um leitor, que experimenta a representação dos fatos através da transmissão. O ato narrativo do sublime não deve ser questionado pelos princípios das incapacidades de narração, porém há a necessidade de entender quais são os limites e os desejos dessa representação do “trabalho do trauma”. Conforme Seligmann-Silva (2008), a impossibilidade do ato narrativo, configurou o chamado “evento sem testemunha” proposto pelo ensaio *Truth and testimony: the Process and the struggle*, de Dori Laub (1995).

Neste trabalho ele destacou a impossibilidade daquele que esteve no Lager (o que se passou com o próprio Laub quando criança) de ter condições de se afastar de um evento tão contaminante para poder gerar um testemunho lúcido e íntegro. O próprio grau de violência impediu que o testemunho pudesse ocorrer. Sem testemunho, evidentemente, não se constitui a figura da testemunha. Para ele a principal tarefa que coube aos sobreviventes foi a de construir a posteriori este testemunho. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.67)

³“historiografía encierra un elemento de objetificación y que esta tal vez esté relacionada con ese fenómeno de entumecimiento frente al trauma” (LACAPRA, 2005, p.62)

A experiência traumática adquirida no instante das violências, torna incapaz qualquer representação gráfica em decorrência do não processo de assimilação. O trauma transforma e distancia-se de uma ordem temporal em que a violação cronológica responde os questionamentos do presente e auxilia em uma construção do futuro.

O trauma é uma experiência que transtorna, desarticula e gera buracos na existência, tem efeitos tardios impossíveis de controlar, ainda com dificuldades e talvez impossíveis de dominar plenamente. O estudo de acontecimentos traumáticos apresenta problemas particularmente espinhosos de representação e escrita, para a investigação e qualquer intercambio dialógico com o passado que reconheça as demandas que este impõe aos indivíduos e os vincule com o presente e o futuro. (LACAPRA, 2005, p.63, tradução nossa)⁴

História e trauma possuem um diálogo intrínseco, onde as coordenadas gráficas são orientadas pelos flashes de uma memória debilitada pelo esquecimento, o papel do narrador é assumir o carácter informativo, ele “retira da experiência o que ela conta; sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1974, p. 201), priorizando um discurso que não assume o papel reparatório em decorrência da incapacidade de acesso a experimentação, mas busca narrá-lo, em um efeito rizomático de recontar histórias, pois

contar histórias sempre foi a arte de conta-las de novo, e ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quanto mais o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. (BENJAMIN, 1974, p.205)

O recontar deixa em meio as entrelinhas a representação de uma experiência, o ouvinte assume o papel de reproduutor de um testemunho. Conforme Seligmann-Silva (2000), a transferência informativa de uma memória não traça um compromisso com a sua amplitude social. A narração deve consistir de experiência, o testemunho é uma estratégia de representação que fragmenta ainda mais o inenarrável da memória.

⁴ El trauma es una experiencia que transtorna, desarticula y genera huecos en la existencia; tiene efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y, tal vez, imposibles de dominar plenamente. El estudio de acontecimientos traumáticos plantea problemas particularmente espinosos de representación y escritura, para la investigación y para cualquier intercambio dialógico con el pasado que reconozca las demandas que éste impone a los individuos y los vincule con el presente y el futuro (LACAPRA, 2005, p.63)

Em *Conto e Cura*, Benjamin apresenta a função curativa proposta pela narrativa, reafirmando que a representação do conto pode trazer o alívio desejado pelo paciente, ainda que o mesmo se questione se todas as enfermidades poderiam ser curadas, nesse viés, a memória não é suprida pela história. Os excessos necessitam figuração, ao tempo em que não há representação em virtude do espaço limítrofe. O sublime complementa-se em si mesmo, seus efeitos tardios fogem ao que poderíamos chamar de arquivo, a completude do choque impede a reprodução dessa experiência, esse efeito escurecedor ofusca até mesmo a contemplação.

Memória, experiência e trauma, buscam criar possibilidades de acesso aos acúmulos das ruínas de uma ordem temporal, a procura por “coisas do passado” (RICOEUR, 2007, p. 170) transfere para a investigação, uma necessidade de limitar-se ao arquivo, visível, representável, já que o esquecimento e a involuntariedade/voluntariedade no apagamento das experiências históricas desfavorecem os suportes de contar histórias (DERRIDA, 2001, p.19). O trauma acessível ganha viabilidade e afirmação nas entrelinhas da história, porém o silenciamento dessas rugas fica a margem discursiva. Conforme Assmann (2011), a meta é a incansável procura pelos vestígios, o achado de uma das partes serve como fragmento de uma lembrança maior, que no *continuum* poderá ser revitalizada.

O presente da narração difere da ausência da memória, o “comportamento narrativo” (LE GOFF, 1990 p.421) atua a serviço da informação. Para resgatar o arquivo presente na memória, Assmann (2011), afirma que é necessário o desaparecimento temporário da memória, para que seja possível o resgate de um outro depósito, a fragmentação fica arquivada, enquanto o elemento preservado considera-se inviolável pelo social. Neste sentido, percebe-se que há uma libertação do passado por intermédio do historiador, pois a consistência do seu testemunho recria o “real” da experiência. Não devemos hierarquizar os recursos de acessibilidade ao passado, já que “para transmitir a “experiência terrível”, precisamos de todas as nossas instituições de memória: da escrita histórica, tanto quanto do testemunho, do testemunho tanto quanto da arte” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.215). As dificuldades em encontrar suportes que sirvam como representação de uma experiência, será tema de discussão do nosso próximo capítulo. Inicialmente nos limitaremos a reflexionar sobre as definições de experiência em seu sentido amplo, logo a seguir nos deteremos em apresentar as realidades de uma experiência oriunda do contexto latino-americano.

3 Experiência, testemunho e representação

3.1 Experiência: teorias e reflexões

A palavra “experiência”, segundo o dicionário Caldas Aulete (1958), pode ser considerada o ato ou efeito de experimentar e/ou conhecimento obtido ao longo da vida, sabedoria. Conhecimento específico advindo de uma determinada prática, a experimentação é o ato de submeter-se a uma experiência e a sua prova. Conforme Bondía (2002), em língua espanhola o termo experiência é definido como “o que nos passa”, o ato sucedido a um sujeito que se desloca à experimentação, desenvolvendo a capacidade metafórica de reflexionar sobre a experiência como ato único e individual, “em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert” (p.21). Experimentar, é além de tudo participar de uma determinada situação, a multiplicidade de informação na contemporaneidade facilita a ramificação de conhecimentos, mas não incorpora a experiência, tornando-a uma figura pobre e inexistente.

Para Hegel, “a experiência e saber empírico” deriva da origem grega “*Empirie* (experiência) *empirisch* (empírico/empiricamente) e *Empirismus* (empirismo), mas as palavras do vernáculo alemão para “experimentar” e “experiência” são *erfahren* e *Erfahrung*” (INWOOD, 1992 p. 130) em que o termo *erfahren* consiste em aprender através da cisão do ver e viajar na busca de exploração e conhecimento, enquanto *erfahrung* é o resultado desse processo, no caso a experiência que foi adquirida. A origem latina de “experiência” é *experiri*, que significa experimentar.

A experiência é individual, mas carece de exterioridade, o prefixo (ex-) empregada à palavra dialoga com o ex-terno e também com ex-istênciia, experiência é o compêndio de relações que alternam a interioridade do sujeito e sua inter-relação com o mundo. A experimentação dos acontecimentos transforma a experiência, os *Geschehen*⁵, do espaço exterior desinibem a participação em eventos. No alemão perigos significa *Gefahr*, estar em perigo em meio aos acontecimentos e superá-los é lograr novas experiências, transmissíveis ou não, em decorrência dos choques ocorridos durante a exposição ao externo. A travessia é a

⁵ Tradução do alemão para o português: acontecimentos.

conquista de uma experimentação, a narração é o efeito de registro aos leitores, enquanto experimentar é um evento uno, sem partilha com o coletivo. O sujeito que experimenta é um sujeito exposto, pois o relevante, “não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos)” (BONDÍA, 2002, p.24), mas a maneira pela qual o sujeito se expõe frente às vulnerabilidades do perigo da experiência.

Os vestígios da experiência são rememorados através dos sujeitos que foram afetados pelos acontecimentos. Há indivíduos que assumem o papel da alteridade, em que outro “eu” narra o que aconteceu na passagem de uma existência temporal. Os efeitos da experiência são arrebatadores, “fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma.” (HEIDEGGER, 1987 *apud* BONDÍA, 2002, p. 25). Há probabilidade que isso ocorra em um curso mínimo de tempo, pois a experiência não carece de um grande número de horas para que seja criado o processo de tombamento do sujeito, a condição em que ele se insere é de busca pela passagem, a experiência o transformará não somente durante curso temporal, mas consequentemente no espaço pós-experiência. O sujeito estará em transe, dissolvido em meio a uma ordem temporal que já está ausente, mas que marcou uma experiência e é retroalimentada cotidianamente.

Benjamin em seu ensaio “Experiência e pobreza” (1987), mostra o quanto a transmissão de experiências está se perdendo, a experiência em baixa é o reflexo das atividades informativas. Os discursos limítrofes de uma experiência reproduzem um caráter informativo não centrado no íntimo da experiência, pois os discursos pairam entre o real e o irreal, fomentando uma pobreza que consolidará no presente a concepção de barbárie, conforme Benjamin “ela o impede de partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com o pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (1987, p. 116), constituindo uma “*tabula rasa*” que aceita os princípios do atual e reclusa a experiência anterior.

As narrações das experiências se limitam ao informativo, a produção em massa, dificulta o conhecimento da narração acessível, mas propicia o aprendizado de vertentes rizomáticas do periodismo. A crise da experiência não se resume a não existência, mas talvez ao não contato direto e possível a aquelas que estão mais preservadas na memória e no íntimo das experiências.

Entre os anos de 1914-1918, “já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1987, p.115), como se os rastros fossem apagados, diluídos em meio ao instante da experiência. A pobreza neste caso não se resumia ao fato de não ter experiências para narrar, mas sim pelas incapacidades de narração desenvolvidas pelos choques desses efeitos que são considerados irrepresentáveis.

Essas lacunas do silenciamento possibilitam a reprodução de informações, o ato de representação mostra a alteridade do autor, que assume a posição de sujeito da experiência, desvelando um sistema de reprodução informativa que não está em diálogo com a definição de experiência/experimentação. A produção de informação é uma das responsáveis pela crise da experiência, o tomar conhecimento sobre determinada situação, forma um indivíduo informado, passivo da situação, mas que não adquire a capacidade de experimentar e aprender com a circunstância, neste sentido, “a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. O sujeito moderno é informado, além disso, opina” (BONDÍA, 2002, p.22), cria conclusões e se baseia no discurso do periodismo.

Ao experimentar uma catástrofe não temos um acréscimo na experiência, pois ela se fomentará após a passagem temporal do ato da experimentação. Segundo Agamben (2008), o homem contemporâneo passa por uma série de transformações, ele já foi privado de sua biografia e na atualidade ele é “expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si.” (AGAMBEN, 2008, p. 68). As transmissões das experiências são insuficientes, pobres. Benjamin (1987), se questiona sobre os contadores de histórias “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?” (p.114). Não há uma capacidade de transmissão de experiências em decorrência das poucas experimentações, a perda do arquivo e a destruição da experiência advêm do contato rotineiro com as informações diárias, “o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência.” (AGAMBEN, 2005, p.21), retratando uma vivência pobre e não cabível aos olhos da experiência.

Sob uma perspectiva fenomenológica, enquanto houver o eu-no-mundo, haverá sempre algo a ser vivenciado, experimentado, ainda que a experiência não seja desenvolvida, Nietzsche (2003), afirma que na passagem da experiência o

indivíduo gera a suposição de ter sido o primeiro a enfrentá-la, crendo que a incapacidade da passagem, faz com que o sujeito se torne um elemento único de representação da vivência. Durante os anos 70, Foucault, apoiado nas teorias iniciais de Bataille e Blanchot, apresenta uma nova definição de experiência, que seria a “experiência-limite”, onde o sujeito é um indivíduo representativo da alteridade, o mesmo é inexistente.

A experiência quando “tomada como origem do conhecimento, a visão do sujeito (a pessoa que teve a experiência ou o historiador que a reconta) torna-se o suporte da evidência sobre a qual a explicação é elaborada.” (SCOTT, 1998, p.5). Nesta condição, sujeito e narrador transferem a carga de relevância para um mesmo tom de veracidade, onde a experiência ali representada pode fortificar alguns equívocos sobre o ato da experimentação, pois o recontar tem por pressuposto o testemunho distanciado e não figurativo do indivíduo que transitou entre a experiência e logra uma sobrecarga de histórias a contar.

O testemunho serve como um elo entre os vestígios da experiência e os recursos da narrativa oral e escrita, ainda que a linguagem esteja impossibilitada de reconstruir o vivido pelo real. A representação da experiência transita entre o imaginário e o factual, pois “essa linguagem entravada, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.47), a posterioridade recria estratégias para narrar uma experiência ausente. Os narradores buscam o diálogo entre possíveis experiências para o registro escrito. Neste sentido a experiência é o:

que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1987, p. 198)

Na representação da oralidade encontra-se uma maior fidelidade ao ato da experimentação, há um compromisso ético com os indivíduos que estão impossibilitados de narrar sua própria experiência. As marcas adquiridas durante o processo inviabilizam um discurso reparatório, a irrepresentabilidade de uma experiência traumática que advém de um choque da catástrofe, não se submeterá aos princípios do discurso linear, as pulsões dos ferimentos transferem para a

experiência uma condição traumática que inviabilizará sua representação em decorrência da resistência ao rememorar e narrar à onipresença da barbárie.

A experimentação possibilita o arquivamento de vivências que registram o social e são rememoradas através da subjetividade do narrar. A experiência em diálogo com a não linearidade dos efeitos da memória e do “mal de arquivo” favorecem a afirmação de que o ato de experimentar é algo único, intransmissível aos demais indivíduos envolvidos.

No decurso da experiência, o indivíduo pode ficar à margem de sua vivência, os embates de uma experiência podem se tornar traumática, o choque fragmenta a memória e dilui a experiência pelas impossibilidades de representação. Benjamin (1987), mostra o quanto à pobreza, não era gerada pela não experiência, mas pelo transbordamento de vivências resultantes dos combates de guerra.

As marcas de uma experiência advêm da instabilidade pela qual o sujeito se vê no espaço temporal moderno, conforme Benjamin (1987), as interrupções são elementos constituintes do cotidiano, que no espaço moderno se remetem ao passado. A catástrofe é o evento potencializador de uma experiência traumática, uma vivência que foi abalada pelo desastre. Conforme Seligmann-Silva (2000):

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata+strophé*). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos “friccionar, trituras, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.08)

As feridas ocasionadas pela catástrofe são restritas ao trauma e irrepresentáveis pelo discurso. Freud (1974), afirmou que durante o processo da experiência traumática, não há uma assimilação do quanto às vivencias vão alterar a realidade do indivíduo, o evento catastrófico intensifica a experiência, deixando marcas irreparáveis no sujeito. A lembrança e o ato de rememoração dos vestígios recriam e impõem novas experiências pela insuficiência de simbolizar o choque.

A representação da experiência traumática é possibilitada através da linguagem, entre os danos físicos e psicológicos do trauma, “a língua permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve que atravessar as suas próprias

ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores”(CELAN, 1999, p.497). Esse apagamento dos vestígios de uma experiência é momentâneo, até que fossem criadas estratégias para conquista de sua narração, o discurso rígido e enriquecido de uma origem traumática que transfere para a linguagem os efeitos da catástrofe.

No imbricamento temporal que torna o presente, um movimento cíclico de retorno ao passado, a experiência traumática pode ser considerada como “o instante eterno” (MAFESSOLI, 2003) em que as sociedades pós-modernas se instauraram, ou a “memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2007) que nos remete ao eterno retorno ao passado, um ato de rememoração que sustentará a experiência no espaço presente, neste sentido “catástrofe, trauma e memória traduzem-se uns aos outros nessas histórias que não se deixam capturar pelo pensamento, pelo discurso” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.09), o espaço a posteriori é que elucidará as ruínas dessas experiências que estavam aprisionadas no inconsciente.

O tempo do ato narrativo traumático requer uma presentificação, é através da experiência e do seu contato com o presente que há a consistência em manifestar-se. O passado é ainda presente entre o discurso da catástrofe

No imemorável do trauma, se o tempo passado é “cristalizado” no tempo presente, então, como bem observou Lisovsky (2007), o futuro, para “o narrador” de uma catástrofe, não é o futuro do presente, mas um futuro do pretérito, no qual aquilo que “será” é substituído pelo que “poderia ter sido”. Essa ruptura entre dois tempos é efeito de uma vivência extrema que tenderia a cindir a vida em duas partes: antes do trauma e depois do trauma. (MALDONADO, 2009, p.54)

O retorno ao passado delimita uma ausência no espaço moderno, dissolvendo a experiência em duas partes, a em que o sujeito não havia experimentado o trauma e a segunda que seria os efeitos da experiência traumática, havendo um limbo entre a possível representação e o irrepresentável, “quem tiver olhos para ver, saberá não ver o que há para ser não visto” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.08), apresentando uma incompletude da experiência, pois como afirmou Lyotard (1979), o irrepresentável existe, impossibilidade que se expande quando “o real está todo ele impregnado por essa catástrofe” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.75), consistindo uma limitação na representação.

As limitações de um sujeito que passou por uma experiência traumática é expansiva, a dificuldade de expressão demonstra o horror das vivências experimentadas e demonstra o irreparável dano que sofreu em sua trajetória, Caruth (2000) afirma que “a experiência traumática sugere um paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo” (p.11). A reparação dessa trajetória e a busca de melhorias, vem sendo alvo de estudos pós-traumáticos, em que o sujeito consiste em aprender e tirar algum proveito das situações adversas da experiência traumática arquivada em seu inconsciente.

Os eventos que transbordam a experiência rompem com o experimentar e com as representações do acontecido, experiência e trauma são sucessivos a qualquer sujeito que busca aventurar-se pelo ato da experimentação. Os rastros deixados são fontes em que a memória se situa ao descrever a experiência individual, esse apagamento oriundo do trauma, recria o cenário de uma involuntariedade ao esquecimento.

Ao ser vista como catástrofe, a história, desvela as incapacidades de viver, ou passar por outra situação de igual teor. Na obra “*O narrador*” Benjamin (1974) afirma que o narrar das experiências deve ter por princípios a experimentação. O cotidiano impõe a necessidade de um distanciamento informativo.

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. [...] Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. (BENJAMIN, 1974, p.198)

As incapacidades de narrar à experiência traumática e a necessidade de uma representação da catástrofe, fazem do testemunho uma estratégia de rememoração dos eventos. A narração via testemunho primário cria uma aproximação com os rastros do real. Ainda que os vestígios traumáticos fujam ao caráter representacional, os discursos da experiência via testemunho coloca em evidência o palimpsesto entre: a história, memória e trauma.

3.2 O testemunho e a representação da experiência

A leitura de uma representação catastrófica nos torna apreciadores e testemunhas do sublime, “o testemunho é, via de regra, fruto de uma contemplação: a testemunha é sempre testemunha ocular.” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.82). A cena que se toma conhecimento é oriunda de uma literalidade, em que não há somente personagens, mas receptores que utilizaram o conhecimento adquirido como fonte de realidade.

A fragmentação do ato de representação da catástrofe, faz da linguagem um recurso de não pertencimento, onde o texto serve como ausência da experiência, o recurso linguístico não serve como “presença originária” (DERRIDA, *apud* SELIGMAN-SILVA, 2000, p.76), constatando que haverá limites entre a representação e o real. A língua é sobrevivente à catástrofe, suas possibilidades tendem a comunicar, porém ela está indisposta ao constatar a experiência, seu plano narrativo configura um testemunho, em que as informações contidas servem como representação, dando significado a uma experiência através da arte do narrar.

O testemunho implica no compromisso ético com os indivíduos que já não tem essa capacidade, a experiência como elemento individual, dificulta a proliferação de um testemunho que representará o coletivo. A catástrofe atua em ordem plural e os discursos são atos curativos, o testemunho não apresenta um material totalizador do ato, pois no testemunho “a linguagem está em processo e em julgamento, ela não possui em si mesma uma conclusão, como constatação de um veredicto ou como saber em si transparente” (FELMAN, 2000, p.18), não se voltando para os choques e suas experiências, mas para o ato reparatório através da linguagem, na tentativa de prestar informações e testemunhar o que foi vivenciado. A definição de testemunha pode ser vista sob dois termos que derivam do latim, *testis* e *superstes*.

O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põem como terceiro (*tertis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso. (AGAMBEN, 2008, p.27)

A materialização de uma experiência traumática através do testemunho tem por princípio a ideia de *superstes*, onde há uma manifestação do narrador que superou o trajeto da passagem pela experiência e ao final tece narrativas individuais sobre a experimentação, já os *testis* são os contempladores de um acontecimento que criam um testemunho embasado no distanciamento em que se insere. O

testemunho consolida-se como uma crise de verdade entre o real e o imaginário. A representação serve para dar limites ao inatingível, possibilitando visibilidade ao que não pode ser visto, gerando uma verdade em linhas discursivas. A função de um narrador é como, lembra Camus (1972 Apud Felman, 2000), dizer:

Isso é o que aconteceu, quando ele sabe que aquilo de fato ocorreu e que afetou de perto a vida de toda uma população e que existem milhares de testemunhas oculares que podem avaliar em seus corações as verdades que ele escreve. (CAMUS, 1972, p.6 Apud Felman 2000, p.21)

Enquanto o narrador compromete-se em narrar o acontecido, o testemunho pode ser embasado pela avaliação que foi feita sobre um ato narrativo. Benjamin (1974), afirma que o narrador retira da própria experiência o que vai ser narrado, o ato de testemunhar é incentivado pelos acontecimentos. A pobreza de experiência dissemina o testemunho e amplia a onipresença dos choques que estão impossibilitados de integrarem o plano narrativo.

A irrepresentabilidade e os excessos ausentes de uma narrativa oferecem novos testemunhos, onde o representar atua sob uma realidade não condizente com o passado. Agamben em “O que resta de Auschwitz”, apresenta uma experiência ocorrida durante um campo de concentração da Segunda Guerra Mundial e a necessidade de sobrevivência do indivíduo para a manutenção da preservação do arquivo.

De minha parte, tinha decidido firme que, independente do que e viesse a acontecer, não me teria tirado a vida. Queria ver tudo, viver tudo, fazer experiência de tudo, conservar tudo dentro de mim. Com que objetivo, dado que nunca teria tido a possibilidade de gritar ao mundo aquilo que sabia? Simplesmente porque não queria sair de cena, não queria suprimir a testemunha que podia me tornar (LEWENTHAL, 1972 apud AGAMBEN, 2008, p.23)

Tornar-se testemunha em condições de experimentação é criar uma narrativa que busca o real através do narrar, o *superstes* do ato narrativo mostra as possibilidades discursivas de uma experiência. Conforme LaCapra (2005), as impossibilidades de narrar, não se restringem ao fato da não experimentação, trauma e narrativa apresentam diferentes formas de transmissão, já que o trauma se volta para a repulsão repetitiva de uma experiência, em um ato compulsório, fazendo do tempo, um instante eterno em que o narrar se torna impossibilitado.

O testemunho se faz necessário ao tempo em que o sublime o torna impossibilitado de representação, o “conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.47). A linguagem empregada ao testemunho é o eixo norteador entre testemunho e o tempo ausente, a busca pela narração do trauma consiste em vincular-se a língua, pois é possível desfazer “os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.48) Conforme Seligmann-Silva (2003), há uma considerável tentativa em traduzir o passado para o presente, porém o processo de utilização da linguagem é um ato falho, incapaz de traduzir de forma literal, havendo uma infidelidade ao compromisso ético com a experiência.

A representação da experiência através do testemunho, é uma estratégia contra ao apagamento da memória, a materialização da escrita atua como ferramenta contra o silenciar e a narração é um ato distanciado, pois o próprio “narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais.” (BENJAMIN, 1996, p. 197). Mas o distanciamento não impede a busca de uma aproximação entre o presente e o ausente, através de um discurso idealizado por uma identidade testemunhal que recria a base do sujeito através da sua exterioridade subjetiva.

O narrador cumpre a finalidade de *superstes*, sua experiência adquirida durante a trajetória de vida é comparada a um mestre ou sábio.

Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é conta-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 1974, p.221)

O acervo adquirido potencializa sua experimentação e as lembranças surgem como raios de luzes capazes de conservar as imagens de uma experiência, como o efeito metafórico da “placa fotográfica da recordação” que possui a capacidade de arquivar as imagens e os recursos visuais conservados pela imposição temporal, “a memória involuntária é o campo fertilizado pelos choques de onde brotam essas

imagens do inconsciente ótico, vale dizer, do real” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.407) que buscam afirmação, representação pelo testemunho. O plano narrativo se distancia e complementa-se, o ato de narrar ou testemunhar, busca representar os efeitos catastróficos que permaneceram na experiência.

Em decorrência dos processos históricos, o contexto latino-americano produziu distintas vertentes teóricas. Onde os embasamentos dialogam com a nossa realidade, para produzir teorias e fundamentações críticas. Em nosso próximo excerto, iremos discutir os princípios teóricos da formação do *testimonio* latino-americano, mostrando suas distinções entre as demais definições e salientando seu protagonismo em meio ao ficcional.

3.3 O *Testimonio* latino-americano

O passado latino-americano também apresenta as incapacidades do indizível, conforme Sarlo (2007), não há credibilidade entre os discursos da memória e da história, “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente.” (SARLO, 2007, p.09). As ruínas da catástrofe latino-americana se enfatizaram em decorrência dos fatos históricos, o passado e o choque da violência do estado se mantêm vivos no presente subjetivo do testemunho.

A identidade latina se perdeu em meio a um contexto de exterioridade que levou consigo a experiência, “quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de estado.” (SARLO, 2007, p.45). A memória de uma repressão histórica gerou um discurso inviolável que contém a experiência traumática latino-americana. O testemunho carrega consigo a consistência de manter-se ao lado da experiência, o retrocesso temporal legitimasse pela necessidade de rememoração para captar o trauma e transformá-lo em um ato comunicável.

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a-de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a

experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer. (SARLO, 2007, p.24)

No contexto latino-americano, o testemunho oral era dotado da mesma credibilidade que a documentação histórica. Porém, conforme Angel Rama, a potencialidade do *testimonio* é voltada para a expressão literária. Contrariando os princípios sobre a representação do testemunho alemão, francês e estadunidense, na “Hispano-América passa-se da reflexão sobre a função testemunhal da literatura para uma conceitualização de um novo gênero literário, a saber, a literatura de *testimonio*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.32) a concepção de testemunho se volta para o carácter de criação ficcional, onde através do *testimonio* era possível representar as vozes dos revolucionários oprimidos pela história. A ilha caribenha foi berço desses princípios.

Cuba teve um papel-chave na institucionalização desse gênero. Esse país assumiu a liderança de um movimento de revisão da história, que passou a ser recontada a partir do ponto de vista dos excluídos do poder e explorados economicamente. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.32)

O *testimonio* busca uma afirmação dentro dos gêneros literários, em uma perspectiva contrária ao discurso histórico e tem como objetivo narrar às experiências da injustiça latino-americana. Enquanto o historiador alegorista se volta para as ruínas como fonte de narrar à catástrofe, o narrador latino se dirige aos subalternos que ficaram a margem da história, dando ênfase a um *testimonio* individual que representa o coletivo.

Poderíamos, ainda, desenvolver certas categorias mais ou menos constantes dentro da teoria do testimonio, tais como a ideia do testimonio como uma modalidade de contra-história; a ideia de que o testimonio representa a vida não de uma pessoa em particular, mas sim de alguém exemplar (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.34)

Conforme Sarlo (2007), “as narrações testemunhais são a fonte principal do saber sobre crimes das ditaduras”. A única estratégia para converter um discurso testemunhal militante, era a fetichização. A ficção e o gênero literário *testimonio* busca sobrepor um discurso histórico e fazer da literatura um pastiche inverso de seu plano, expondo a história ao plano ridicularizado pela contraposição de ideologias políticas. O contra-discurso alimenta uma experiência pobre, as vozes marginalizadas estão em evidência e ganham espaço em uma representação transversal sobre o que passou o latino-americano durante a trajetória de sua

existência. “A importância do testemunho na América Latina espanhola está ligada à possibilidade de dar expressão a culturas com uma inserção precária no universo escrito” (PENNA, 2003, p.305). O transcritor reorganiza a experiência transmitida através das vias discursivas. “O sujeito coletivo não é um mero veículo transparente, uma simples sinédoque da comunidade que representa; o testemunho não é um simples registro referencial de práticas sem qualquer resíduo” (PENNA, 2003, p.322) há nele um compromisso com o real da experiência, o testemunho possibilita o entrecruzamento entre linguagem e a forma dada pelo discurso ao que seria o real. Conforme Agamben (2008), o dialeto do testemunho “é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não-significar, avança no sem-língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar”(p.48), traduzindo a experiência através de códigos linguísticos representados pelo testemunho.

As ditaduras e os conflitos políticos latino-americanos não davam credibilidade aos discursos testemunhais (SARLO, 2007), em decorrência dos apagamentos políticos, que buscavam encobrir a memória dos crimes ocorridos durante as guerrilhas e demais experiências catastróficas. O *testimonio* busca recriar a história, recriar a verdade através da ficção, por acreditar em sua potencialidade discursiva intertextual.

Algumas vezes, a ficção pode conformar uma verdade mais viva e real que ao que denominamos “verdadeiro”. Um exemplo disso se encontra no magnífico livro testemunhal de Waldo Frank sobre Simón Bolívar, *Nascimento de um mundo*. Seu profundo conhecimento da época, da história e de seus personagens principais, capacita Frank para que ele escrevesse “conversaciones” entre Bolívar e seus contemporâneos, que não podem ser “reais”, exatas no sentido convencional do conceito, porém esse tema tratado faz viver o libertador de um modo que a história “da verdade absoluta” não poderia aproximar. O testemunho é também isso, a possibilidade de reconstruir a verdade. (RANDALL, 2002, p.39, tradução nossa)⁶

⁶ Algunas veces, la "ficción" puede conformar una verdad más viva y real que lo que llamamos "la verdad". Un ejemplo de esto se encuentra en el magnífico libro testimonial de Waldo Frank sobre Simón Bolívar, Nacimiento de un mundo. Su profundo conocimiento de la época, de la historia y de sus personajes principales, capacitó a Frank para que escribiera "conversaciones" entre Bolívar y sus contemporáneos, que no pueden ser "reales", exactas en el sentido convencional del concepto. Sin embargo, este tratamiento del tema hace vivir al Libertador de un modo que la historia "de la verdad absoluta" no podría aproximar. El testimonio es también esto: la posibilidad de reconstruir la verdad. (RANDALL, 2002, p.39)

O *testimonio* enquanto afirmação de resistência e criação discursiva ganhou o cenário da experiência, o reconhecimento da ficção como forma de autocrítica ao imposto pela história, desvela as possibilidades de realidades propostas pelo discursivo, onde o julgamento de suas peripécias não são questionados. As divergências entre *testimonio* e testemunho são evidentes nas formas discursivas do narrar, contudo, encontramos em ambos, a tentativa de registrar os efeitos traumáticos de uma experiência irrepresentável.

A possibilidade de usar a ficção como representação de uma experiência, fomenta a discussão sobre a permeabilidade da presença do não real, em meio a esses discursos. Ao definir *testimonio*, estamos limitando um gênero cujo efeito rizomático transfere uma sentença distinta a cada uma de suas ramificações, Barnet e Randall como referências para tal definição, concluíram que não há uma concepção definida. Conforme Barnet (1969), o autor no processo de criação artística, produz um discurso que vai além da reportagem, o autor posiciona-se através da imaginação artística e coloca em diálogo as fusões sociológicas e históricas, formando um texto unificado. Para Randall (1992), o *testimonio* é considerado um discurso ativo que busca afirmar-se por sua capacidade popular de testemunhar ou transcrever a realidade do contexto latino-americano.

Elzbieta Skłodowska, ao introduzir sua obra “*Testimonio hispano-americano: historia, teoria, poética*”, apresenta a concepção de *testimonio* a partir da perspectiva de Barnet, na qual acreditamos que seja a concepção mais viável para um discurso híbrido e plural. A autora afirma que “A palavra que define, que pretende concluir, que limita, é uma *trampa*⁷” (BARNET, 1969, s/p, tradução nossa)⁸ onde o sujeito que limita o conceito, está transferindo a ele uma sobrecarga de princípios equivocados. Conforme Skłodowska (1991), o *testimonio* foi canonizado dentro de um princípio dominante da literatura hispano-americana, durante o chamado pós-bomm e “funcionou com um guarda-chuva que supostamente englobava, porém na realidade encobria as diversas ramificações da narrativa não fictícia.” (p.04, tradução nossa)⁹. Possibilitando que as rugas intertextuais inibissem a finalidade não ficcional que o *testimonio* latino-americano prescrevia.

⁷Tradução da língua espanhola para o português: Armadilha.

⁸La palabra que define, que pretende concluir, que limita, es una trampa. (BARNET, 1969, s/p,)

⁹se lo hizo funcionar con un término-paraguas que supuestamente englobaba- pero en realidad encubría- las diversas ramificaciones de la narrativa no ficticia (SŁODOWSKA, 1991,p.04)."

O não seguimento a uma pré-disposição textual, ramifica as possibilidades de escrita de um *testimonio*, ainda que haja um engajamento social e político no ato discursivo, ele pode transitar entre os mais diversos gêneros, pois “não se trata da modalidade discursiva nitidamente explícita, assim que os textos apresentados como testemunhais vão desde autobiografias até romances pseudofactuais”. (SKLODOWSKA, 1992, p.179, tradução nossa)¹⁰, não por acaso, aumentou suscetivelmente a produção de novelas durante os anos 60-80, conforme Reis (2007, p.78) “nunca se escreveram tantas novelas históricas, escrituras da memória, confissões, diários, biografias, autobiografias e testemunhos como hoje.” A não conceituação plurificou os discursos sobre determinadas experiências e fez da novela-*testimonio* um discurso em aberto, retilíneo que pode absorver o contemporâneo, porém seu mastro estará ancorado no arquivo memorialístico do passado.

O *testimonio* surge em um contexto incerto da História, conforme Sklodowska (1992, p.55, tradução nossa), sua incorporação ao sistema literário latino-americano é fruto de uma série de fatores, dentre os quais podemos mencionar dois: sendo que o primeiro foi em decorrência das forças ““espontâneas” de evolução literária, descritas pelos formalistas russos e também pelo fato de que o discurso testemunhal está coadjuvado por mecanismos institucionais, e neste caso fortemente politizados”¹¹. A revolução cubana, enquanto evento marcante da história caribenha, desencadeou um novo gênero literário, reconhecido por um dos maiores prêmios latino-americanos de produção literária, o *testimonio* é a transcrição de uma linguagem silenciada.

Mediante a proliferação desses discursos de *testimonio*, em 1970 o Concurso Casa de las Américas o institucionalizou como categoria de premiação e durante um posicionamento crítico consensual, elaborou um esboço sobre quais livros poderiam ser considerados *testimonios* latino-americanos, a partir dos princípios de Haydée Santamaría¹² e aos demais representantes da Casa de las Américas.

¹⁰“no se trata de na modalidad discursiva nítidamente escindida, así que textos aducidos como testimoniales van desde autobiografías hasta novelas pseudofactuales” (SKLODOWSKA, 1992, p.179)

¹¹“las fuerzas “espontaneas” de evolución literaria, descritas por los formalistas rusos” e também pelo fato de que discurso testemunhal “está coadyuvada por los mecanismos institucionales, en este caso fuertemente politizados. (SKLODOWSKA 1992, p.55)

¹²Presidente até 1980

Documentará, de fonte direta, um aspecto da realidade. Entende-se por fonte direta, o conhecimento dos feitos pelo autor, ou a recopilação, feita por este, de relatos ou registros obtidos pelos protagonistas ou de testemunhos idôneos. Em ambos os casos, é indispensável a documentação fidedigna, que pode ser escrita e/ou gráfica. A forma fica a critério do autor, mas a qualidade literária é indispensável. (SKLODOWSKA, 1992 p.56, tradução nossa)¹³

É visível a necessidade de idoneidade do autor/transcrito sobre a realidade do que lhe foi testemunhado, seu envolvimento deve ser direto com as fontes de onde provém seu *testimonio*, porém a ficção e sua qualidade são indispensáveis para o gênero. Neste sentido, não existem limitações para as produções, contudo há a necessidade do diálogo entre a ficção e o real. Ainda conforme Sklodowska (1992), a posição de reconhecimento, por parte da *Casa de las Américas* e o esboço conceitual de *testimonio*, contribuiu para concepção de Barnet.

A convocatória ao prêmio dos anos 70, não deixa explícito a tipologia textual ou gênero em evidência, mas apresentava em suas entrelinhas as exigências discursivas para que possivelmente houvesse o recebimento da premiação. Neste sentido, a retratação de fatos verídicos da sociedade latino-americana e caribenha não seria apenas a manifestação de um *testimonio*, mas a promulgação de um texto ideológico político que se manifestasse em contrariedade com a realidade. Em entrevista sobre a premiação, Victoria García (2015) afirma que

A convocatória ao prêmio Casa de 1970 pautava que: “Os *testimonio* documentarão de forma direta, um aspecto da realidade da América-latina e caribenha”. Essa destinação não aludia somente a um tipo textual más, mais profundamente, delimitava um modo de fazer literatura e até uma maneira de viver: era necessários aos escritores –ao menos ao de *testimonio* – que participaram diretamente do processo histórico latino-americano e que mostrasse essa participação em sua obra. Assim a criação do gênero promovia, por um lado, uma assimilação da tarefa do escritor, a do intelectual, já que na obra literária testemunhal se deve desdobrar um certo olhar (político) da realidade latino-americana. (BLANES, 2015, p.197, tradução nossa)¹⁴

¹³ Documentarán, de fuente directa, un aspecto de la realidad... Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación, por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o de testigo idóneos. En ambos casos, es indispensable la documentación fidedigna, que puede ser escrita y/o gráfica. La forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria es también indispensable. (SKLODOWSKA, 1991 p.56)

¹⁴ La convocatoria al premio Casa de 1970 pautaba que: “Los testimonios documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña”. Esa prescripción no aludía solo a un tipo textual sino, más profundamente, delimitaba un modo de hacer literatura y hasta una manera de vivir: se requería a los escritores -al menos a los de testimonio- que participaran directamente del proceso histórico latinoamericano y que dieran cuenta de dicha participación en su obra. Así, la creación del género promovía, por un lado, una asimilación de la tarea del escritor a la del intelectual,

O viés político que a obra deveria assumir desvelava não somente a produção literária, mas o carácter testemunhal de um período histórico que a narrativa deveria absorver e transmitir, fomentando um compromisso social e político, onde o papel do escritor é voltado para a intelectualidade esquerdista latino-americana, neste sentido, o *testimonio* carecia da onipresença do seu ator/transcritor, para que suas experiências narradas estivessem em conformidade com as denúncias prescritas em seu *testimonio*.

Jaume Peris Blanes em “Literatura y testimonio: um debate” apresenta três linhas básicas¹⁵ para a concepção de *testimonio*: Primeiramente salienta para a necessidade de expor um acontecimento violento, político ou não, que haja ocorrido. Procurando afirmação enquanto ato denunciador ou que haja a necessidade de registro como arquivo da memória. Para isso, é necessário um transcritor que dê garantias ao que foi exposto e apresente uma credibilidade ao ato narrativo, por fim seu discurso deve ter por princípio uma construção que difere das versões das narrativas históricas. Margareth Randall (1992) e Blanes(2015) viram no *testimonio* a possibilidade de recriar a nossa história contemporânea, que até então havia sido “conduzida por historiadores italianos como Giambattista Vico (1668-1744) e Benedetto Croce (1866-1952)”.¹⁶ A autora se vê com a responsabilidade de “ escrever a verdadeira história do nosso tempo.” (RANDALL, 1992, p.26, tradução nossa)¹⁷.

A história é um dos fatores mais relevantes para o *testimonio*, há uma preocupação por parte do transcritor em tornar o seu ato narrativo uma fonte documental, que retrate uma experiência silenciada. Apresentando um compromisso com a “verdade”, da narrativa testemunhal através de “artifícios e mecanismos do

ya que en la obra literaria testimonial se debía desplegar una cierta mirada (política) de la realidad latinoamericana. (BLANES, 2015, p.197)

¹⁵ No hay, desde luego, una definición totalmente satisfactoria de lo testimonial, pero el modo en que se ha usado en las últimas décadas permite localizar tres líneas de sentido básicas a las que ha sido asociado. En primer lugar, la representación de un acontecimiento o proceso violento (político o no) realmente ocurrido, del cual el texto desea dar cuenta y, en la mayoría de los casos, denunciar, hacer visible o construir su memoria. En segundo lugar, la presencia de una voz subjetiva que garantiza la veracidad de lo ocurrido, y que vincula la narración del acontecimiento con su circunstancia y su punto de vista. En tercer lugar, la construcción de una versión diferente, cuando no opuesta, a las narrativas institucionales y oficiales sobre el pasado reciente. . En ese sentido, muchos de los analistas culturales han vinculado la emergencia de la literatura testimonial a la búsqueda de canales nuevos de expresión para las comunidades subalternas.(BLANES, 2014, s/p)

¹⁶ fue manejada por historiadores italianos como Giambattista Vico (1668-1744) y Benedetto Croce (1866-1952)” (RANDALL, 1992, p.26)

¹⁷ “escribir la verdadera historia de nuestro tiempo.” (RANDALL, 1992, p.26)

discurso ficcional" (MORAÑA, 1995, p. 488), dificultando as limitações entre os discursos do "real" e sua contemplação ficcional. A indefinição conceptiva de *testimonio* permite uma ramificação de sentidos, "O *testimonio* é e não é uma forma 'autêntica' da cultura subalterna; é e não é 'narrativa oral'; é e não é documental; é e não é literatura." (BEVERLEY, 1992, p.10, tradução nossa)¹⁸. Criando uma ruptura com as propostas conceituais e afirmando-se enquanto discurso único, mediante a história latino-americana e o seu contexto artístico e cultural.

A narração do *testimonio* que não tem por princípio o carácter autobiográfico, deve apresentar o autor como representante do projeto discursivo, a quem o sujeito provido de experiência cederá seus arquivos, informando sua trajetória e o mesmo manifestará sua produção. Teóricos que versam sobre a temática, desacreditam no conceito de autor, pois a narrativa proposta não desdém da ficção, mas de relatos pessoais de indivíduos providos de uma experiência sócio-política, há uma atuação mais voltada para a organização discursiva. O indivíduo que realiza o processo narrativo é considerado por Barnet e Beverley como um copilador/gestor do ato narrativo, Alós (2008), investe no termo Transcritor/editor, em consonância com as possibilidades de escritura e transcrição do gênero, discutindo a respeito da distinta configuração entre os testemunhos mediados e não mediados.

Conforme Beverley (1987), a literatura relaciona-se com a marcação autoral desde o renascimento, mas o *testimonio* latino-americano não veio romper somente com as concepções de testemunho advindas da tradição oral, mas consolidar-se enquanto um novo gênero novelístico, sua capacidade intertextual e estrutural não condiz com as concepções pré-existentes sobre o gênero novela. A morte do autor ou o seu silenciamento frente ao narrado possibilita que este discurso seja visto em ordem plural, pois seu sentido está em conformidade com muitas vozes silenciadas.

Conforme o autor, um *testimonio* não possui autoria, pois "o autor foi substituído pela função de compilador ou gestor." (BEVERLEY, 1987, p.12 tradução nossa)¹⁹. As editoras ou bibliotecas que possuem tais obras colocavam como autores, o nome do interlocutor, do narrador ou o nome de ambos, neste contexto a referência metafórica ao escritor como materialidade própria é destinada ao "condutor de povos" do americanismo literário" (BEVERLEY, 1987, p.13, tradução

¹⁸ el testimonio es y no es una forma 'autentica' de cultura subalterna; es y no es 'narrativa oral'; es y no es documental; es y no es literatura" (BEVERLEY, 1992, p.10)

¹⁹ el autor ha sido reemplazado por la función de un compilador o gestor" (BEVERLEY, 1987,p.12).

nossa)²⁰. O sujeito dotado de experiência, em determinados, casos não logra produzir um *testimonio* em decorrência do seu não conhecimento ao gênero, se tornando um sujeito “excluído dos circuitos institucionais da produção periodística ou literária” (BEVERLEY, 1987,p.9, tradução nossa)²¹, indo a procura de um transcritor, ou se tornará fonte de estudos dos compiladores, que tentam transmitir a experiência desse indivíduo. Pelo viés do testemunho latino-americano, é a partir da pobreza das palavras que emergem os testemunhos mais dotados de atos verídicos, seus enunciadores não pertencem a burguesia, mas a uma classe proletária que

Incluem campesinos despejados, moradores de vilas miseráveis, invasores e etc. que aumentam suas vozes na comunidade de base local, que dão fé de suas experiências nas oficinas populares de poesia em Nicarágua nos anos 80, que fazem publicidade testemunhal em panfletos, como os ativistas do movimento negro no Brasil, ou que colaboram com etnógrafos e escritores profissionais para dar a luz suas demandas de justiça. (YUDICE, 1992, p. 238, tradução nossa)²²

As reivindicações e as denúncias proferidas pela voz da simplicidade careceram um espaço no meio artístico, a ficção não apresenta uma clareza factual, mas faz do discurso, um relato marcante do contexto social dos anos 60-80 em solo latino-americano. O narrador dos *testimonios*, conforme Beverley (1987), “é uma pessoa real que continua vivendo e atuando em uma história que também é real e também continua” (p.14, tradução nossa),²³ podendo desenvolver uma provável interação com a história, atuando em seus princípios. Já o *testimonio* traz em sua essência uma ““obra aberta” que afirma o poder da literatura como uma forma de ação social, más também por sua radical insuficiência, (BEVERLEY, 1987, p.14, tradução nossa)²⁴ que busca fortalecer-se enquanto ferramenta social de denúncia, porém a sua inexistência mediante as concepções dos discursos do “real” a colocam em uma posição insignificante.

²⁰ conductor de pueblos” del americanismo literário” (BEVERLEY, 1987,p.13)

²¹ excluido de los circuitos institucionales de produccion periodistica o literária” (BEVERLEY, 1987,p.09)

²² Incluyen campesinos desahuciados, moradores de villas miseria, squatters e etc. que alzan sus voces en la comunidad de base local, que dan fe de sus experiencias en los talleres populares de poesía en la Nicaragua de los años 80, que hacen publicidad testimonial en panfletos, como los activistas del movimiento negro en Brasil, o que colaboran con etnógrafos y escritores profesionales para dar a luz sus demandas de justicia. (YUDICE, 1992,p. 238)

²³ “es una persona real que continua viviendo y actuando en una historia que también es real y también continua” (p.14)

²⁴ “obra abierta” que afirma el poder de la literatura como una forma de accion social, pero tambien su radical insuficiencia.” (BEVERLEY, 1987, p.14)

O protagonista do *testimonio*, sempre mantém uma urgência em desenvolver seu ato narrativo, seja através de relatos, diários, como se o arquivo de tais experiências “vivenciais de repressão, pobreza, exploração, marginalização, crime, luta.” (BEVERLEY, 1987, p.9, tradução nossa)²⁵ necessitasse de uma representação gráfica comunicável sobre a experimentação. As chamadas “letras de emergência” primam pelo ato comunicativo e pelo espaço de difusão ante a concepção de testemunho tradicional.

Enquanto uma narrativa pós-moderna usa os nomes de indivíduos marcantes do contexto histórico para representar o pastiche entre o contemporâneo e sua relação com o passado, o *testimonio* apresenta os personagens e sua relação com o contexto político, beneficiando-se da ficcionalidade. Ainda que haja esse diálogo, o objetivo do *testimonio* não é narrar uma ficção, mas “retratar seca e simplesmente o que aconteceu” (SANCHEZ, 1990 p.455, tradução nossa)²⁶. O gênero não tem por finalidade o desenvolvimento de uma narrativa descritiva do coletivo, há uma interferência direta do narrador, “além do acontecimento histórico ou violento, o que representa é o próprio “eu” autoral em sua vivência pessoal desse acontecimento” (BLANES, 2015, p.13, tradução nossa)²⁷, caracterizando o discurso de uma violência imposta a mim, diferindo dos atos heroicos narrados pelos arquivos históricos.

No discurso proposto pelo *testimonio*, há uma escrita adversa aos relatos históricos, conforme Blanes (2015), a produção de diários e autobiografias que contém possíveis recordações, coloca o sujeito como vítima e personagem coadjuvante do contexto histórico e político, na tentativa de afirmar-se enquanto sujeito coagido pelo sistema.

Em nossa última reflexão sobre o *testimonio*, iremos discutir sobre o hibridismo existente entre o *testimonio* e a ficção, mostrando que as vertentes desse princípio teórico, tem por fundamentação uma representação do imaginário.

3.4 A tessitura do *testimonio* e os diálogos com a ficção

²⁵ “vivenciales de represión, pobreza, explotacion, marginalizacion, crimen, lucha.” (BEVERLEY, 1987, p.9)”

²⁶ retratando seca y escuetamente lo que ocurrió. (SANCHEZ, s/a p.455)

²⁷ además del acontecimiento histórico o violento, lo que se representa es el propio “yo” autoral en su vivencia personal de ese acontecimiento (BLANES, 2015, p.13)

O discurso do *testimonio*, assim como sua concepção, é visto a partir de um diálogo intertextual entre: história, experiência e ficção. Em meio a essa pluralidade não conceituada, podemos visualizar duas vertentes: a experiência e a ficção. A comprovação desta relação é a intitulada: literatura de *testimonio* e a busca por sua definição inicial “é datada de 02 de março de 1969. Realizada por Manuel Galich no *Boletín de la Casa de las Américas*, esse texto parte do pressuposto de que uma narrativa-testemunho se caracteriza, principalmente, por tratar de um aspecto social da América Latina” (ALÓS, 2008, s/p). O *testimonio* rompe as barreiras propostas pelo ato de não explicitar-se publicamente em solo latino durante os anos 70, em meio à proibição do contexto histórico-político e a necessidade de manifestar-se, a literatura cumpriu com o seu papel social e transitou entre as experiências e o ato narrativo.

A voz do *testimonio* latino-americano é a herança de uma experiência marcada pelas arbitrariedades históricas e políticas de seu contexto. A experiência fortaleceu a proliferação de um discurso que involucrava a História e o testemunho dos que foram improvidos de narrar e que ganharam afirmação, através da ficção. A literatura de *testimonio* adquiriu repercussão e propriedade durante o ano de 1970, foi em solo cubano, diante do contexto revolucionário, que ela reafirmou-se enquanto gênero literário. A *Casa de las Américas* promoveu neste ano, a premiação de autores que versassem sobre este novo gênero. Na oportunidade, María Esther Gilio foi agraciada com o prêmio pela obra *Guerrilla tupamaro*, que versava sobre o movimento esquerdistas uruguaios. Enquanto havia a promulgação do boom da literatura latino-americana em solo europeu, a ilha caribenha triunfava não somente a conquista do movimento guerrilheiro 26 de julho, mas a institucionalização do testemunho latino, através da ficção.

É, pois, junto ao turbulento momento do triunfo da Revolução Cubana, marcada por ações revolucionárias que essa prática discursiva se substancializa como veículo difusor de experiências relacionadas a esse importante momento da história de Cuba. Sua consolidação enquanto gênero literário independente ocorre já em 1970, quando a instituição Casa de las Américas inclui essa categoria no concurso literário promovido com o fim de premiar categorias canonizadas, incentivando, com essa atitude, sua produção. Junto à oficialização por meio do concurso, o crescente interesse em investigá-lo também vai contribuir para sua estabilização e sua relevância no campo literário (PEREIRA, 2008, p.213-214)

Há uma ruptura entre o testemunho histórico, autobiográfico e a pluralidade de concepções do *testimonio*, contudo conforme Serrão (2014), a representação gráfica em língua espanhola serviu como recurso metafórico para representar a identidade dessas narrativas, que primam pelo narrar da barbárie dos contextos ditoriais na América-latina, diferenciando-se de um discurso inviolável da experiência pós-segunda guerra. Formando duas vertentes do princípio de testemunho, onde o caráter mimético é a natureza de seu discurso, porém “desenvolvem indagações bastante diversas sobre as possibilidades de a palavra representar a realidade, formulando, no limite, hipóteses antagônicas de interpretação da produção literária.” (DE MARCO, 2004, p. 01).

Diante das possibilidades do narrar, o escritor assume uma proposta legítima em defesa das múltiplas vozes esquecidas, marginalizadas pela história e pelos discursos de oposição. O *testimonio* não assume somente um papel narrativo, mas um posicionamento político ideológico que faz da literatura uma reprodução da pluralidade silenciada. A exposição ao contexto histórico confere a este gênero literário uma representação dos “efeitos de realidade” vivenciados pela experiência, não há somente um discurso político, mas uma trama, onde a ficção e a experimentação do social são postas em diálogo e ambas se tornam frutos de uma nova narração. O plano narrativo dessa diegese se volta para um princípio crítico e desconstrucionista dos discursos históricos. Conforme Pereira (2008), essa produção desvela o caráter heterogêneo da representação narrativa contemporânea, que transmite ao ficcional a pluralidade de vozes que obtiveram a mesma experiência, mas ficaram privados do narrar.

Tal fenômeno seria desencadeado, conforme assinala Blanka Vavakova por mudanças advindas da suposta passagem da modernidade para a pós-modernidade, as quais extrapolariam as fronteiras do domínio privilegiado da palavra, permitindo a emergência, entre outras coisas, de práticas e manifestações culturais provenientes de grupos subalternos, por meio das quais apresentam a sua versão da história. (PEREIRA, 2008, p.213)

Em um espaço heterogêneo, também se torna possível limitar a concepção de *testimonio*, Randall (1992), afirma que “se consultamos textos ou manuais de teoria ou os preceitos literários não encontraremos nenhuma referência a um gênero ou função denominada “*testimonio*”, simplesmente não existe.” (p.23, tradução

nossa)²⁸Ainda conforme o autor, podemos considerar *testimonio*, a literatura que fornece um testemunho referencial de um determinado contexto histórico-político, há a existência de novelas voltadas para o contexto testemunhal, peças teatrais, poesias, periódicos, discursos políticos, fotografias e relatos cinematográficos. Diante dessas expansivas possibilidades há itens que mostram o porquê da diferenciação entre o gênero *testimonio* e os demais discursos:

O uso das fontes diretas; -a entrega de uma história, não através das generalizações que caracterizavam aos textos convencionais, senão que através das particularidades da voz ou das vozes do povo protagonizador de um feito; - a imediatez (um informante relata um feito que viveu, um sobrevivente nos entrega uma experiência que ninguém mais nos pode oferecer e etc.); - O uso de material secundário (uma introdução, outras entrevistas de apoio, documentos, material gráfico, cronologias e materiais adicionais que ajudam a conformar um quadro vivo); -Uma alta qualidade estética (RANDALL, 1992, p.24-25, tradução nossa)²⁹

Ainda que a partir da preservação de um ideal positivista, o *testimonio* deve estar relacionado diretamente a fontes de contextos históricos, os autores deste gênero agem como testemunhas oculares de um determinado período, sua experiência é a base do seu ato narrativo, ou os efeitos da história fazem dele um tradutor, que procura descrever através das palavras. Esse protagonista subalterno narra sua experiência, sua imediatez reintegra uma leitura que tem por finalidade mostrar os efeitos da realidade de um contexto, a fim de fornecer uma maior credibilidade ao que está sendo exposto.

Não cabe ressaltar e colocar em evidência qual dos discursos provém de maior intencionalidade verídica ou ficcional, mas sim de mostrar que o *testimonio* surgido entre os anos 1960-1980 na América-latina foi eixo norteador das denúncias aos regimes instaurados, esse gênero foi fundamental para a difusão da experiência silenciada pela história. Neste contexto, ficção e experiência fundem-se com o objetivo de relatar através da arte, contrariando os princípios fundadores do

²⁸ "si consultamos textos o manuales de Teoria o Preceptiva Literaria no hallaremos en ellos ninguna referencia a un genero o funcion denominado "testimonio", sencillamente, no existe."(RANDALL, 1992 p.23)

²⁹ El uso de las fuentes directas; -La entrega de una historia, no a través de las generalizaciones que caracterizaban a los textos convencionales, sino a través de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonizador de un hecho; -La inmediatez (un informante relata un hecho que ha vivido, un sobreviviente nos entrega una experiencia que nadie más nos puede ofrecer, etc.); -El uso de material secundario (una introducción, otras entrevistas de apoyo, documentos, material gráfico, cronologías y materiales adicionales que ayudan a conformar un cuadro vivo); -Una alta calidad estética (RANDALL, 1992, p.24-25)

testemunho pós-segunda guerra, em que Primo Levi busca testemunhar os efeitos de *Shoah* a partir de sua experiência.

O *testimonio* é um recorte organizado e modelado, pois as sobrecargas de experiências adquiridas carecem uma organização, ou até mesmo, uma inibição/apagamento em decorrência de seus choques. Neste sentido, “o real não é descritível” tal qual é “porque a linguagem é outra realidade e impõem suas leis ao fictício; que de algum modo o recorta, organiza e ficcionaliza” (SANCHEZ, 1990 p.447, tradução nossa)³⁰, há limitações em descrever o real, o ato de materialização escrita deixa lacunas, espaços vagos em que a memória não os preenche. A narração carece coerência, enquanto figura representativa do linear, essas lacunas serviram como espaços para a ficção. A literatura não age com efeitos isolados, mas como reprodução de um mesmo discurso, que recria e transmite uma imparcialidade aos atos fidedignos.

A pluralidade de vozes silenciadas emitem um novo testemunho, há uma igualdade discursiva, onde toda a vivência popular é dotada da capacidade do narrar e seu testemunho pode ser provido de uma série de esclarecimentos ao que ficou ausente nos demais discursos. A particularidade de cada testemunho “evoca na ausência uma polifonia de outras vozes possíveis, outras “vidas”” (BEVERLEY, 1987 p.12, tradução nossa)³¹, essa polifonia discursiva, em que o mesmo discurso pode ser observado em uma ordem plural, apresenta a identidade autoral e deixa resguardada no implícito os jogos de vozes existentes por trás da experiência narrada.

O testemunho busca retratar uma experiência, porém o arquivo em que há o embasamento é falho, a memória é uma fonte cuja acessibilidade é dificultada em decorrência do silenciamento/apagamento involuntário de experiências traumáticas que extrapolam os referenciais linguísticos. Atualmente há um efeito compulsivo sobre a necessidade do narrar, conforme Reis (2007), a intitulada síndrome do memorialismo, transfere ao testemunho a incumbência de promover uma produção artística e cultural voltadas para o contexto histórico, a ficção é vista como âncora para disseminar a memória entre os gêneros: diários, biografias, testemunhos e etc.

³⁰ lo real no es describible "tal cual es" porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo ficticio; de algun modo lo recorta, organiza y ficcionaliza.(SANCHEZ, 1990 p.447)

³¹ evoca en ausencia una polifonia de otras voces posibles, otras "vidas.(BEVERLEY, 1987 p.12),

pois estes são considerados idôneos de ficção, alimentando uma grande metáfora da escrita do testemunho e de sua condição dialógica entre real/ficção.

A memória cria estratégias para a permanência do ser, no contexto pós-traumático, o esquecimento ou a busca por ele, muitas vezes se faz necessária, como é o caso de “Jorge Semprum, liberado de um campo nazista em 1945, cujo testemunho foi publicado somente em 1994. A explicação deste atraso deve-se ao desejo de esquecer, para poder viver” (REIS, 2007, p.80). Neste sentido, a ocultação da experiência também pode ser vista como estratégias de um testemunho silenciado em que o choque da experiência não permite narração.

O *testimonio* latino-americano pode ocultar-se em meio ao silenciar, porém seu viés político traz consigo o objetivo de ir além da narração testemunhal, ele busca apresentar-se e legitimar-se enquanto discurso que apresenta posições contrárias as já narradas, denunciando ideologias políticas e recriando um cenário de práticas culturais que conferem ao ficcional as propriedades de um testemunho verídico.

Neste sentido, as escritas testemunhais desempenharam, sem dúvida, um papel crucial na compreensão de alguma lutas e mobilizações sociais fundamentais na recente história da América-Latina (BLANES, 2015, p.2, tradução nossa)³²

Promovendo sua potencialidade enquanto discussão crítica e reflexiva acerca da cultura e política do nosso contexto. Podemos afirmar que o berço e apelo materno da novela *testimonio* foi à ilha caribenha de Cuba, conforme Berverley (1987), o primeiro texto publicado em contexto latino-americano foi de Miguel Barnet, no ano de 1966 quando promulgava a obra *Biografía de um cimarrón* que viria a se tornar uma referência ao gênero, pois os demais textos já publicados – reportagens, entrevistas, biografias – não tinham por finalidade um discurso ficcional. Barnet recriou o *testimonio* a partir da ficção e viu na experiência, a potencialidade do eixo norteador de sua proposta ficcional, onde a rememoração do arquivo era vista como processo de criação, conforme o autor, “a memória, como parte da imaginação, foi a pedra de toque em meus livros” (Barnet, 1966, p.15, tradução nossa)³³. Seu

³² En ese sentido, las escrituras testimoniales han desempeñado, sin duda, un papel crucial en la comprensión de algunas luchas y movilizaciones sociales fundamentales en la historia reciente de América Latina. (BLANES, 2015, p.02)

³³ La memoria, como parte de la imaginación, ha sido la piedra de toque de mis libros” (Barnet, 1966, p.15)

processo criativo apoiou-se na experiência para recriar o ato narrativo das principais batalhas cubanas.

Percebe-se na narrativa Barnet (1966), uma reivindicação dos valores em contraste com a identidade nacional do cubano, sua predisposição ficcional desenvolve um caráter questionador, onde a autenticidade discursiva está em questão, o ficcional rompe as fronteiras com o real e o torna pastiche de uma adaptação da história. Neste sentido, os personagens e a trama ganham uma nova roupagem, apresentam novas finalidades a um discurso ficcional.

As imagens e os personagens jogados no gênero *novela testimonio* pretendem mostrar os aspectos etnológicos da história, os processos sociais, suas dinâmicas internas, estudar os casos individuais em função dos padrões de conduta coletiva e dando chaves eficazes e imparciais para a interpretação da história e não para sua grosseira descrição, como foi usual nos manuais extraídos dos velhos e carcomidos arquivos e das tendenciosas cabeças de homens do passado. (BARNET, 1986, p.49, tradução nossa)³⁴

Para Barnet (1966), a finalidade da *novela-testimonio* é promover a etnologia dos processos históricos, procurando um estudo antropológico e cultural de todos os processos sociais que possuem uma experiência. Os personagens se beneficiam de nomes representativos de um contexto histórico-político e narram às marcas que esses representações deixaram no coletivo.

A *novela-testimonio* pertence a um sub-gênero do ficcional, porém afirma-se enquanto ficção e busca este amparo para ganhar espaço no contexto político. Aos olhos do autor deste sub-gênero, a história é vista como ficção, as possibilidades do narrar se expandiram com a tradição oral e a representatividade gráfica de um testemunho não garante credibilidade ao narrado, a meta-história ganha um espaço especulativo, que tenta garantir a explicação dos efeitos históricos. Conforme Barnet (1987), A *novela-testimonio* deve ir além do relato de um personagem, a superficialidade discursiva não é o centro de sua relevância, mas a “representação de um mundo ao revés” fazendo da linguagem, uma atitude resgatadora da antiga novela histórica, devolvendo “seu acento original de contar a novela contemporânea”

³⁴ Las imágenes y los personajes puestos a jugar en el género de la novela testimonio pretenden mostrar los aspectos etnológicos de la historia, los procesos sociales, sus dinámicas internas; estudiar los casos individuales en función de los patrones de conducta colectiva y dar claves eficaces e imparciales para la interpretación de la historia y no para su burda descripción, como ha sido usual en los manuales extraídos de los viejos y apolillados archivos y de las tendenciosas cabezas de hombres del pasado.(BARNET, 1986, p.49)

para desacomodar os que foram silenciados pela opressão temporal. Na tentativa de preservar a experiência, Barnet (1987), afirma que esse processo é uma árdua tarefa, testemunhar a favor do coletivo é receber a imposição de ser considerado um “memorialista, historiador, contador de histórias”, porém o transcritor de um testemunho, não fomenta um discurso equivocado, mas um ato discursivo voltado para o jogo entre ficção e realidade. A concepção de “novela *testimonio*” busca seu espaço entre as demais formas ficcionais, porém há a intenção de diferenciar-se das concepções de *testimonio* e novela, conforme Barnet (1987), esta denominação

Implica a conjuncão de estilos, conciliação de tendências e fusão de objetivos, enfrentamento aos problemas do contexto americano. Violência, dependência, neocolonialismo, falsificação da história mediante esquemas repetidos e voltados a repetir (BARNET, 1987, p.13, tradução nossa)³⁵

O *testimonio* e a novela *testimonio* são gêneros pertencentes ao contexto latino-americano, a história e as condições sociais e políticas fomentaram esses discursos. A necessidade de narrar às experiências formaram discursos polifônicos que buscavam apresentar os atos da experimentação individual, através da ficção intertextual, intensificando a crítica sobre o ato fidedigno do testemunho. A novela *testimonio*, não dialoga somente com o contexto social, testemunhal de uma cultura, mas também “reelabora vários conceitos tradicionais de literatura: o realismo, a autobiografia, a relação entre a ficção e a história”³⁶,(BARNET, 1987, p.213, tradução nossa) possibilitando uma teia descritiva em que o real e a ficção tramam-se em um só compasso.

Conforme Alós (2008), a novela testemunho é um dos gêneros que prima pelos resultados estéticos. O autor é considerado um transcritor, que ao apropriar-se do discurso dos informantes processa as informações e as codifica através da linguagem, dirigindo-se ao público-alvo e propagando as ideias gerais de sua autoria.

Isso não quer dizer que não estejam comprometidos com as idéias vinculadas em suas narrativas, muito pelo contrário: os autores de novelas testemunho não perdem jamais de vista o seu público-alvo, visto que

³⁵ Implica a conjunción de estilos, conciliación de tendencias y fusión de objetivos enfrentamiento a los problemas del contexto americano. Violencia, dependencia. neocoloniale, falsificación de la historia, mediante esquemas repetidos y vueltos a repetir.(BARNET, 1987, p.13)

³⁶ reelabora varios conceptos tradicionales de la literatura: el realismo, la autobiografía, la relación entre la ficción y la historia. (BARNET, 1987, p.213)

utilizam a estética de uma forma muito pragmática (elas são, grosso modo, um “meio” particular de difundir as idéias desses escritores, normalmente afinadas com os interesses dos informantes envolvidos). Podemos pensar aqui na novela *Hasta no verde Jesús mío*, de Elena Poniatowska (1969) como um bom exemplo de novela testemunho (ALÓS, 2008, s/p)

Os personagens da novela *testimonio* são indivíduos limítrofes entre a ficção e a realidade, no caso de Elena Poniatowska, a personagem Jesusa da obra: *Hasta no verde Jesús mío* é recorrente nas demais obras da autora. A personagem ficcional está embasada na vida de Josefina Bórquez, uma mexicana que dedicou à autora, os registros de sua trajetória através de uma pesquisa antropológica.

Há por parte do transcritor/autor um recurso metafórico em deixar na ficção algumas evidências do ato narrativo do *testimonio*. Ao leitor que busca por ficção, este gênero pode lhe causar estranhamento, pois seu diálogo intertextual tem por finalidade desenvolver uma leitura mais exigente. É preciso observá-lo como fonte de um testemunho periodístico, neste sentido não é possível lê-las como pura ficção, “retirando o valor documental, porém tampouco podemos esquecer o seu trabalho de escrita que o impede de considerá-los como meros documentos que confirmam o real (SANCHEZ, 1990, p.449, tradução nossa)³⁷. É nesse jogo de vozes que se cria a tentativa de identificar o limiar entre o real e a ficção, porém o entrecruzamento impede a leitura das rugas intertextuais.

No próximo capítulo iremos desenvolver nossas análises literárias, inicialmente, iremos trabalhar com o romance *Todos se vão*, onde apresentaremos os princípios de uma materialização da experiência infantil. E por fim utilizaremos a obra *Nunca fui primeira dama*, para desenvolvermos uma reflexão sobre as experiências traumáticas e suas proliferações em meio às gerações cubanas. A partir das experiências ficcionais de nossas protagonistas, iremos reflexionar sobre o entrecruzamento entre: História, memória, experiência e testemunho.

³⁷ quitandoles el valor documental; pero tampoco puede olvidarse un trabajo de escritura que impide considerarlos como meros documentos que confirman lo real. (SANCHEZ, 1990, p.449)

4 Experiência e trauma em wendy guerra

4.1 Todos se vão: a experiência infantil e a representação do testemunho adolescente

A personagem Nieve, protagonista dessa narrativa, se considera um sujeito distante de todos. Sua presença na ilha caribenha é marcada por uma ausência, o sentir-se só, em um país já abandonado por todos. Aos olhos da personagem, o único espaço confiável é o diário, ali ela encontra o acolhimento necessário para a tessitura de sua expressão, afirma que: “só me sinto à vontade e normal entre suas páginas. Ali sempre fui um adulto; fingia ser criança, mas não era verdade; adulta demais para o Diário, criança demais para a vida real.” (GUERRA, 2011, p.07). No posicionamento crítico da personagem, percebe-se um ato defensivo, Nieve afirma-se como um indivíduo incapacitado de entender o contexto social do real, porém assume uma posição adulta ao transcrever sua visão “inocente” do contexto histórico-político cubano. A escrita é tomada como uma confissão autobiográfica, onde a personagem testemunha sua experiência desde o primeiro contato com a leitura e escrita.

Desde que aprendi a ler e escrever eu me confessava entre suas páginas. Esperava crescer, tomava ar e escrevia às escondidas para encontrar o exorcismo numa saída que ainda não tenho. Agora não consigo imaginar o que esperam de mim. Fui deixando pedaços em todos os lugares para onde me levaram e hoje não sei como montar meu mundo disperso, peneirado como areia em meu território pessoal. (GUERRA, 2011, p.07)

Mais que uma confissão, há uma necessidade em arquivar sua experiência adquirida, suas marcas são registradas a cada página e sua fragmentação enquanto narrativa é fruto de uma memória incapacitada de narrar à totalidade. O mundo é disperso, confuso, em decorrência das experiências deixadas e/ou adquiridas em cada espaço cubano. Sua narrativa procura manifestar os princípios da síndrome memorialísticas (REIS, 2007), pois a protagonista é um indivíduo inquieto frente ao seu contexto histórico. Enquanto havia uma maquiagem de toda história, por parte da sociedade, Nieve depositava no diário a confiança e a certeza da arquiação de determinadas confissões pessoais que não careciam julgamentos, nem respostas, apenas registro. A personagem realiza um ato punitivo, em rememorar as memórias

ali depositadas, pois, reler os “diários da infância e da adolescência foi uma viagem à dor.” (GUERRA, 2011, p.08). Em meio a essa narrativa testemunhal, a voz de Wendy Guerra ganha afirmação enquanto relato autobiográfico do seu alter-ego. A tentativa de narrar o sentimento da experimentação demonstra a resistência discursiva proposta pela autora, sua poética procura construir uma narrativa crítica e desconstrucionista das confissões históricas.

Cuba é apresentada como um país ausente, sua estrutura social é muito debilitada em decorrência de seu contexto histórico. A condição de filha da revolução transfere para o país, a condição paterna da nossa personagem, neste contexto metafórico, o sujeito é fruto das contrariedades de quem lhe propiciou a vida, sua realidade é resultado de sua criação. Conforme a personagem, “nascer em Cuba foi mimetizar-me nessa ausência do mundo ao qual nos submetemos. Não aprendi a usar cartão de crédito, os caixas eletrônicos não me respondem”. (GUERRA, 2011, p.08) Nieve é filha de um processo histórico e os princípios que hoje alimentam seus discursos, são formados críticas a este sistema histórico e familiar. Seu *testimonio* busca legitimar uma realidade desconhecida sobre a ilha caribenha, a inacessibilidade das classes populares a determinados meios sociais.

A ilha em si transcende memória, o regresso ao passado é um *medium* (BENJAMIN, 1991) eminente a qualquer indivíduo que transita pelas “calles” da ilha caribenha. A personagem apresenta metaforicamente um sistema carcerário, passivo ao sujeito cubano, pois o externo a essa realidade é visto com periculosidade. Há uma posição confortável do sujeito em adequar-se a essas realidades do sistema “carcerário”, onde o indivíduo estará ciente das realidades existentes, Nieve afirma que lá fora se sente “em perigo, aqui dentro me sinto confortavelmente presa”. (GUERRA, 2011, p.08). Morar neste contexto é vivenciar um sistema aprisionador, onde as fronteiras limitadores não são visíveis, porém os entraves culturais da população cubana os tornam indivíduos prisioneiros. As metáforas buscam amenizar o ato denunciador de Wendy Guerra, contudo a resistência por parte da personagem mostra o quanto suas manifestações são contrárias a essas realidades.

Sou um peixe na correnteza, ela quer me arrastar, mas eu resisto e demoro
bastante para chegar à praia. Fico flutuando quieta, vou me deixando levar
até o lugar para onde me empurra. Sou um pedaço de bote, um cristal, uma
boneca quebrada, um peixinho de água doce adejando, flutuando à deriva.

Até que a água salgada na boca me indica que preciso tomar cuidado, porque já estou na baía. (GUERRA, 2011, p.11)

Ao considerar-se um peixe na correnteza, a autora demonstra o afronto contra essas águas que buscam arrastá-la em meio ao sistema. Ainda que ela seja um peixe ou objeto flutuante entre as águas cristalinas do Caribe, a personagem não se rende fácil, sua posição de insignificância e fragilidade em meio à expansividade do mar é o reflexo de sua atuação enquanto narradora de um novo *testimonio* (RANDAL, 2002), que transfere ao poético uma sobrecarga de discussões políticas e ideológicas. O abandono paterno e materno, confunde-se com a realidade cubana, com um pai que “sempre acaba batendo” (GUERRA, 2011, p.12) e uma mãe que pouco aparece em decorrência do trabalho. Aos olhos da personagem, a não presença é algo marcante em solo cubano, desde os princípios político até as relações familiares.

Através de um plano narrativo, a história cumpre um papel ativo, enquanto formador da imposição de regras. A mãe de Nieve, que atuava como radialista, ficou visada pelo governo, desde que começou a tecer comentários e propagar canções contrárias as ideologias políticas cubanas, conforme a personagem: “Dizem que já não é confiável e não pode trabalhar com notícias. Só transmite as partidas de beisebol.” (GUERRA, 2011, p.15) Ao propagar canções que apresentavam críticas implícitas, a figura materna fez do rádio, uma ferramenta de conscientização e reflexão, em decorrência disso ela foi considerada uma traidora ao sistema, como forma de punição, foi enviada como agente da Operação Carlota. Conforme descrição de Nadia “Estou em greve de Diário porque levaram minha mãe para a guerra da Angola. Está página está em branco em sua homenagem”. (GUERRA, 2011, p.15). Ainda que diante de uma faixa etária infantil, nossa protagonista tem ciência do que é uma guerra, inconsolada com o fato ocorrido com sua mãe, Nieve reafirma que “A guerra é um desastre. Não deveriam mandar ninguém nem para a agricultura nem para guerra” (GUERRA, 2011, p.19). Esses processos históricos atingem o *superstes* (AGAMBEN, 2008), que estão em meio a esse contexto, mas afeta diretamente os sujeitos que ficam aguardando o regresso de quem foi obrigado a seguir essas imposições. Sua mãe sofreu com as imposições de ir para Angola, em forma de protesto, há o silenciamento, o vazio entre as páginas da experiência de Nieve.

A condição paterna exerce uma função opressora, seu protagonismo desenvolve-se em meio a um contexto sombrio que envolve o nacionalismo e a agressão física. O pai de Nieve, afirma que a menina havia sido abandonada pela própria mãe, enquanto estava em Angola. A presença paterna atormenta a nossa protagonista, seu discurso limita-se ao inenarrável: “O medo que sinto do meu pai nunca me deixa falar”. (GUERRA, 2011, p.34). A inibição do plano narrativo é o resultado de uma sequência de experiências transbordantes que são impossibilitadas de narração, desenvolvendo um silenciamento irrevogável.

O diário é um item indispensável a Nádia, é um espaço de refúgio onde nossa protagonista entra tranquilidade para expressar sua resistência ao sistema. A pátria ganhou Nieve, assim como seu pai conseguiu sua guarda. “Os dois se despediram minha mãe me deu meu Diário e o uniforme numa sacolinha. Depois vão me mandar a roupa. Só a verei de novo daqui a um mês. Acabou-se o que era doce. Meu pai está me esperando no escritório” (GUERRA, 2011, p.32). O pai de Nieve atua como ameaçador, sua função é desestabilizar suas ideias e privar os seus registros enquanto conseguir manter sua guarda. Percebe-se que esse personagem tem medo de que as experiências registradas por Nieve, possam ser lidas. A personagem busca dar continuidade em suas representações diárias, porém isso lhe foi negado, conforme Nieve “ele me tirou o caderno, disse que eu precisava dormir. Ele não gosta do Diário, por isso eu o esconde” (GUERRA, 2011, p.34). A produção da protagonista transcende as limitações, seu discurso é produzido em meio a todas às oposições. Em meio a estas reflexões, podemos afirmar que o princípio do *testimonio* é a vertente teórica de ambas as protagonistas em análise, Wendy logra ambientar seus personagens, enquanto protagonistas desse discurso militante.

Ainda que haja o receio das impossibilidades de escrever, a personagem afirma que só há um espaço para sua produção, “Só posso escrever quando meu pai não está.” (GUERRA, 2011, p.36). As impedições paternas refletem o autoritarismo pátrio, onde há a necessidade de um ato de silenciamento frente a determinadas experiências. Em meio a isso, a personagem afirma-se ideologicamente, pois procura desconstruir as imposições do sistema. Nieve por ser considerada uma filha da pátria, deve se sujeitar a passividade cubana.

As proibições são reflexos do contexto histórico-político cubano, todas as arbitrariedades, desde o contexto familiar, escolar e social, são frutos de um sistema que procura manter uma “verdade”, como elemento comum a todos. Wendy Guerra

ao posicionar Nieve como testemunha *superstes*, forma um discurso denunciador, que desvela o despertar de uma criança para a formação do senso crítico frente à condição política. A escola que deveria ser o centro formador dos posicionamentos reflexivos, não dialoga com a realidade extraescolar, pois ela sabe que não tem voz, nem expressão contra a política. Toda a sociedade é passiva, enquanto Nieve é a representação de sujeito denunciador, suas experiências colocam em debate as relações mais comuns, invisíveis aos demais. Através de uma *novela-testimonio* (BARNET, 1987), a autora resgata uma realidade silenciada em meio à porosidade histórica.

A inacessibilidade ao ambiente escolar não era problema, seu pai não fazia questão que a menina estudasse, a punição pelas faltas era tecer cem frases no quadro negro, com a seguinte mensagem “Sou uma pioniera revolucionária que comparece diariamente à escola” (GUERRA, 2011, p.46) na tentativa de mascarar a realidade de quem nunca quis faltar à escola, mas era obrigada pelas dificuldades de acesso, ou pelas limitações de seu pai. A personagem apresenta o verdadeiro culpado de suas ausências: “Eu nunca quis faltar. Não entendo por que me deixaram de castigo, deviam pôr meu pai para escrever isso”. (GUERRA, 2011, p.47). Neste excerto, percebe-se que ao retornar para casa, seu pai lhe ditou algumas regras que deveriam ser seguidas.

Chegamos em casa e meu pai me disse que era preciso estabelecer algumas regras. Primeiro, que eu não podia responder nada que me perguntassem sobre ele. Segundo, que quando eu não fosse para escola era para dizer que estava doente. E terceiro, que não podia contar para ninguém se eu comia ou não comia. Agora estava de castigo, e por ter contado para a professora hoje vou ficar sem comer de novo. Meu pai pegou a garrafa na cristaleira, encheu de novo a que estava em seu bolso e me trancou em casa. Disse tudo isso baixinho e com muita raiva. (GUERRA, 2011, p.47)

A posição paterna e a ilha caribenha se confundem enquanto sistemas autoritários, essa passagem exalta o silenciamento dos cubanos que assim como Nieve, calaram-se frente à realidade social e maquiavam o possível para continuar em sua terra natal. A protagonista deveria calar-se, tecer falsos testemunhos em relação ao motivo de suas ausências, além de não comentar com ninguém a situação desumana em que se encontrava. A voz paterna é a via de regras, o lado materno é passivo da realidade e Cuba é a fomentadora desses ideais tão comuns no período pós-revolução.

O testemunho da personagem transcende experiência, sua memória, ali resguardada pelo diário nos possibilitam rever a história cubana. Wendy Guerra ausenta-se de seu posicionamento crítico e ideológico, mas coloca Nieve como transmissora de suas reflexões, na tentativa de procurar respostas ao contexto contemporâneo (AGAMBEN, 2009). A residência onde vivem, contraria os princípios acolhedores da não violência, para ela este é o espaço mais transgressor, a casa/pátria é símbolo de violência: “Quando entro em casa estou mais em perigo do que quando estou fora. Eu chego e meu estômago revira e começo a tremer.” (GUERRA, 2011, p.60) Não há como sentir-se em casa, aquele espaço não a pertence, não foi esta realidade idealizada antes da revolução. A ilha pode ser vista como um entre-lugar, já que a personagem está perdida em meio a este limbo geográfico.

A escola e as ideologias políticas se confundem e complementam-se, ao cobrarem de Nieve um comunicado para o ato de primeiro de janeiro, os educadores lhe informaram o que deveria ser usado em seu discurso. Sua fala é manipulada, os elementos patrióticos devem ser usados com propriedade de defesa e as vias discursivas, assim como a história, servem para mascarar uma realidade social.

Estas são as frases que preciso usar. É como fazer uma composição, como a da prova, mas com coisas patrióticas:

Pioneiros José Martí/Pioneiros Moncadistas/XXI Aniversário do Triunfo da primeira Revolução/Socialista da América/Guerra de guerrilhas/Futuro/Cem por cento de promoção/O triunfo do janeiro glorioso da pátria/Imperialismo despótico e brutal/A safra e a lavoura de café/Em tempo de paz/O milagre da revolução/Pátria ou morte, venceremos. (GUERRA, 2011, p.66)

A personagem, não logra diferir um discurso político em nome de sua pátria e afirma os posicionamentos ideológicos de sua mãe: “Minha mãe disse que pátria é uma coisa e política é outra. (GUERRA, 2011, p. 66-67)” A personagem não trai sua experiência, seu ato narrativo volta-se para a realidade daquele espaço ficcional que levava o nome do município caribenho de Manicaragua. Nieve teceu suas palavras por um viés contrário ao contexto ideológico político, suas frases infantis repercutiram enquanto sinônimos de uma não cegueira moral. Ao relembrar as posições divergentes de sua mãe, a protagonista não criou diálogos entre o patriotismo e a política. A autora dialoga com o gênero textual e também com o leitor, na tentativa de transferir a ele, através da recepção, o sentimento de incapacidade ao narrar seu *testimonio*. Nieve é porta-voz de um discurso de Wendy

Guerra que procura ganhar espaço e afirmar-se enquanto relatos de um sistema ainda inquestionado pelas massas culturais.

Querido Diário:

Me desculpe por ter ficado três dias sem escrever, um olho meu não abre e meu braço direito dói, embora eu não escreva com as duas mãos, mas não estava com vontade de fixar a vista. Meu pai chegou bêbado e botou a casa abaixo. Me deu uma surra na frente da professora. A professora chamou todo mundo, gritou e foi embora ameaçando-o. Foi ela dizer para ele que eu tinha problemas ideológicos e meu pai ficou furioso, quis matar nós duas. Falava de minha mãe e de minha mãe sem parar, o tempo todo dizia horrores de minha mãe, mesmo ela estando longe. Tudo por causa do comunicado. Eu o li umas mil vezes e não vejo problemas nele. (GUERRA, 2011, p.67)

A lesão que sofreu lhe impediu de escrever, o ato narrativo não se consolidou em decorrência de sua experiência traumática, a metáfora proposta evidencia que o silenciar é fruto das arbitrariedades impostas, onde a memória e o apagamento dialogam e o inenarrável é silenciado. Os problemas ideológicos de Nieve foram corrigidos através das lesões dferidas por seu “pai”. A violência foi gerada pela condição política, pois o não concordar com o patriotismo e com suas constantes mostras de atos heroicos, fez de Nieve uma transgressora ao sistema. A ação do pai mostra que ele está em desacordo com as suas ideologias, mostrando-se revoltado com sua ex-esposa, por haver induzido a personagem a estes posicionamentos. A autora se vale da condição infantil imposta à personagem, para mostrar distanciamento ao contexto político, na primeira parte da obra em que há o diário da infância, todos os atos narrativos são considerados inocentes, sem princípios críticos, porém em seu discurso implícito há uma fomentação de um julgamento, capaz de apresentar as realidades sociais da ilha caribenha.

O imbricamento conflituoso da narrativa é a discussão sobre quem tem o dever manter os cuidados sobre a menor; a mãe, o pai ou ao estado. As ideologias confundem-se com o princípio de poder, a personagem ainda que obrigada a cumprir determinadas ordens, agora de seu pai, não faz delas um sistema imutável. Uma mãe lunática e um pai alcoólatra refletem o despreparo familiar, que Cuba mantém em seus referenciais paternos. Enquanto indivíduo aprisionado em seu próprio país, a personagem ainda se sentia confortável com a imposição desse invisível sistema carcerário. Em meio aos conflitos familiares, o estado se tornou

responsável por Nieve, que assumiu o papel de uma filha da pátria, sua condição era adorar a política em consideração e respeito por ser sua mantenedora.

Me meteram num jipe verde-oliva na frente de todo mundo e me matricularam nesta escola.[...]Viagem horrível, cheguei lá pelas três da manhã, porque este Centro fica numa cidade chamada Cruces. Minha mãe ficou chorando, mas por enquanto não querovê-la. Percebo que sempre foi muito covarde e com esse medo nunca mais estaremos juntas. [...]Não se pode chamar isto aqui de Orfanato, porque eles não gostam, é um Centro de Abrigo Infantil. (GUERRA, 2011, p. 82)

Diante de sua realidade familiar, a personagem se tornou passiva de seu contexto, o fato de ser um indivíduo silenciado pela realidade social não interferiu em seus testemunhos, pois eram nos atos discursivos que ela ganhava autonomia e liberdade de expressão. O centro de Abrigo infantil foi à âncora para a formação de uma nova personagem, pois ela percebeu que seus pais já não possuíam voz e domínio sobre ela, pois estava sob responsabilidade do estado, seu ato narrativo denuncia o contexto cubano, através das críticas de uma adolescente. Sua expressividade está centrada na experimentação de um convívio limitado entre a pátria e a política.

A ironia da autora em definir o município de Cruces/Cienfugos como endereço do Centro de Abrigo Infantil, nos mostra a realidade do local, assim como nos apresenta Nieve, “Cruces é o lugar mais feio que já vi na minha vida” (GUERRA, 2011, p.84). Nossa protagonista, enquanto figura adolescente, começa a tecer uma série de reflexões existenciais, inicialmente o próprio nome da personagem entra em questão: “Ninguém pensa em chamar uma menina de Nieve com o calor que faz em Cuba”. (GUERRA, 2011, p.93), percebe-se que a identidade da personagem não condiz com a realidade local, seus princípios ideológicos diferem dos ali abrigados. Nieve é o derretimento singular de uma ordem plural, sua identidade, assim como o próprio nome é formado por uma fragmentação.

A discriminação social repercute entre todos os espaços, aos olhos da personagem essas posições desvelam a desigualdade existente entre os cubanos. Conforme Nieve: “Havana é uma loucura. Há um desfile ligado à Embaixada do Peru e ninguém pode passar por nenhuma rua. Estamos no Parque Central e o caminhoneiro não pode fazer nada com os móveis.” (GUERRA, 2011, p.110). Wendy Guerra desvela os conflitos sociais, onde a burguesia brindava a cultura capitalista, enquanto as massas infantis eram consideradas objetos, ou móveis em meio a um

caminhão. A personagem se vê como objeto insignificante frente ao burguês, o cubano inexiste nestes atos e a ilha volta-se para quem possui capital econômico.

O título “Todos se vão” apresenta uma das questões marcantes da ilha caribenha, pois em decorrência das tensões políticas e econômicas do contexto histórico, muitos deixaram e provavelmente continuaram a deixar Cuba. Nieve, narra em seu diário os atos realizados quando por vontade própria ou por obrigação política, cubanos deixavam o país em busca de um novo berço cultural ou um país que lhes aceitam como exilados políticos. Aos que deixavam o país, eram realizados os atos de repúdio, “os que vão embora” são agredidos e discriminados pelo fato de abandonar a pátria.

Não sei o que vou fazer, mamãe me proibiu de ir aos “atos de repúdio”, esses que fazem para os que vão embora do país. Eu vi alguns quando andei pelo Vedado; as pessoas jogam ovos, tomates e pedras nas casas de quem está indo embora. Uma garotinha da escola que se chama Yazanam chamou esses atos de “os que vão embora”. As vezes até arrastam pelo chão os que estão indo. Morro de medo que algum conhecido resolva ir embora. Estão iguais ao meu pai, descem a ripa, sem deixar que a pessoa possa ir para onde bem entender. (GUERRA, 2011, p.111)

O sujeito que se vai é um indivíduo sem voz, através dos atos de repúdio há uma manifestação crítica ao indivíduo que deixa, ou deverá deixar o país. Os cubanos que possuem problemas ideológicos, são levados a outros espaços sociais, assim como mãe de Nieve, que foi enviada a Angola pelo fato de apresentar em sua rádio canções e denuncias explícitas ao contexto político. Essa imposição é fruto do processo de silenciamento instaurado em solo cubano. A personagem tenta manifestar suas contrariedades a estes atos e mostra que a escola é uma das instituições mediadoras desse repúdio, aos que querem deixar o país. Sua mãe tenta enfatizar que não quer vê-la participando dessas manifestações, contudo a personagem afirma: “O problema é que mamãe não entende que na escola não deixam a gente dizer não.” (GUERRA, 2011, p.112). O sistema arbitrário impedia a contrariedade, vimos que no ambiente educacional não há democracia, a história dissolve pátria e política e faz de seu sistema, uma via única.

Metem a gente no ônibus e nos mandam para qualquer um “dos que vão embora” desta cidade, que é muito grande e de onde tem mais gente indo embora do que em qualquer outro lugar. Quando eu explico para ela, ela fala e fala e não quer me ouvir. Diz que é um método desumano, uma

violação dos direitos humanos. Se amanhã eu não conseguir fugir na hora do ato, minha mãe vai ter um treco. (GUERRA, 2011 p. 112)

A crítica intertextual desvela a posição que os alunos assumem enquanto educandos e a preservação arbitrária dos educadores que não primam por uma discussão reflexiva, mas fazem do ambiente escolar um teatro ideológico em defesa de uma causa inexistente. A mãe de Nieve desde o começo da narrativa mostra-se contrária a estas posições políticas, pois afirmava que estes atos eram desumanos, uma violação aos diretos humanos. Percebemos a experiência traumática que passam os “que se vão”, mas também a dificuldade de aceitação aos manifestos por parte de quem fica e discorda desta realidade. Aqui a experiência dos que se vão e a dos indivíduos que ficaram não são inigualáveis, porém ficar assistindo diariamente e tendo o dever de participar de tais atos se torna por fim uma experiência traumática, onde o sujeito não representa sua posição, mas é coagido a defender uma “pátria” envolvida pelo sistema político.

Diante da ficção vemos uma realidade escolar que tornou o ato dos que vão embora, uma criação cultural comum, a imposição gerou o receio da punição, a personagem que talvez não concorde com esta realidade vai “escondida para “os que vão embora” da escola só por obrigação. Sou nova e não quero começar com problemas, aqui ninguém conhece a gente.” (GUERRA, 2011, p.116). A obrigatoriedade reprime, a experiência transgressora move o sistema e o povo cubano é figurante desta realidade. As páginas iniciais do diário da adolescência propiciam uma reflexão mais aprimorada de sua realidade, Nieve não possui o mesmo caráter infantilizado que anteriormente ficava marcado em suas ações e linguagens. As palavras da mãe de nossa protagonista, são mais significativas em meio a adolescência, pois ela já consegue compreender as diferenciações ideológicas.

Mamãe diz que minha geração adora o gregarismo. Diz que não conhecemos o eu, só o nós. Imagino que isso aconteça porque somos seus filhos: Maio de 1968, a minissaia, as mobilizações gigantes para a cana nos caminhões de agricultura, o parque da funerária onde se tatuavam uns aos outros a sangue-frio, as casas onde se escondiam quinze num mesmo quarto para ouvir os Beatles, que eram mais proibidos do que comer carne. Eles são dos anos 1960. (GUERRA, 2011, p.123)

Nieve é fruto de uma sociedade plural, todos são filhos de uma geração de revolucionários dos anos 1960. Enquanto as revoluções ecoavam na França em

maio de 1968, na América-latina estudantes ganhavam voz frente aos movimentos contra a ditadura militar. As manifestações só ganharam propriedade em decorrência da aglomeração de adeptos ao movimento. Wendy Guerra ocupa a finalidade de testemunhar através da ficção, o que era a realidade cubana, seu discurso é voltado para uma pluralidade de vozes silenciadas, a autora enquanto agente da experimentação faz de sua personagem, uma testemunha principal destas barbáries e ausenta-se da responsabilidade de sua diegese.

O diário da adolescência não possui um discurso infantil, Nieve afirma que o conteúdo ali presente é algo sigiloso, suas críticas não podem ser apreciadas por ninguém, pois a escola já não é vista como local apropriado para seu uso. Conforme salienta: “Ando com o caderno sempre escondido, porque nem os alunos nem os professores podem ler o que escrevo aqui. Poderiam até me expulsar da escola. O pior de tudo é que estudamos arte”. (GUERRA, 2011, p.125) A arte produzida pela personagem não se limita a intertextualidade, o receio de uma expulsão faz com que Nieve esteja sempre na defensiva, tentando ocultar suas verdadeiras manifestações. Diante disso, vimos que a repressão não surte efeito na personagem, porém ela limita seus posicionamentos ao diário é nele que há as confissões de uma opositora ao sistema. Em meio a essas entrelinhas vão se construindo os espaços de recordação (ASSMANN, 2011) de nossa personagem, todas as situações vivenciadas e rememoradas vão reformulando sua identidade fragmentada.

A mãe de Nieve é uma figura relevante para a narrativa, durante o período de sua adolescência, já que é através dela que a protagonista encontra respostas para muitas das contradições sociais, até então incompreendidas. A personagem ilustra quem são os verdadeiros mártires, que assim como povo cubano, só estão presentes no protagonismo ideológico e material, pois seus ideais foram silenciados em meio ao contexto histórico-político.

Cada um de nós deve: “uma peseta a cada mártir”, diz minha mãe: à asma do Che, ao corpo de Camilo no mar, ao que escreveu com sangue antes de morrer o nome de Fidel numa parede, aos que mataram em Angola, aos que se perderam na Bolívia, aos *mambises*, devemos algo a todo mundo. São eles que fizeram tudo por nós; nós não podemos fazer muito por eles. Acho que lhes devíamos tudo isso muito antes de nascer. (GUERRA, 2011, p.125)

Através de uma narrativa voltada para o testimonio (RANDAL, 2002) a mãe da personagem, acredita que as moedas devem ser depositadas em quem fez por merecer, em sua posição não há manifestação de nenhum dos mártires que integram a história como célebres representantes, porém há evidências de quais merecem o respeito do povo cubano, essa personagem recria um contexto histórico, através do imaginário. Che Guevara é o primeiro representante dos mártires, o revolucionário argentino que foi morto na Bolívia em 1967 e lutou pela consolidação de uma América-latina mais digna ao seu povo. Camilo Ciénfugos Gorriarán, também foi evidenciado com mártir, pois liderou a revolução cubana e adquiriu o reconhecimento de seu povo em decorrência de sua humildade e de seus princípios libertadores, assim como os *mambises*³⁸, que colocaram-se a frente da revolução e não obtiveram reconhecimento. A personagem deve chamá-los de mártires cubanos, pois são os não vistos pela história, mas reconhecidos pelo povo.

A adolescência traz consigo os questionamentos e a reflexão sobre sua existência, Nieve se vê fragmentada em frente aos processos culturais invisibilizados pela sociedade cubana.

Sei que é a adolescência. Sei que tudo parece estar começando, e não é assim. Está mais é se quebrando. Fazendo-se em pedaços como a jarra chinesa que escorregou das mãos de mamãe quando ela me viu tosada; por ser diferente corre o sangue nesta dinastia falsa. Jarra chinesa, porcelana chinesa, vida escrita em chinês que eu não entendo. (GUERRA, 2011, p.126)

É na representação da personagem que vimos à quebra de paradigmas instaurada pelo senso crítico da maturidade, as concepções de Nieve se esfarelam, assim como os pedaços da jarra chinesa de sua mãe. Os códigos em chinês são princípios incompreendidos por ela, o contexto cubano é enigmático, a história narrada não dialoga com o “real”. A personagem se torna desacreditada das possibilidades de mudanças políticas e afirma sua posição ideológica.

Não quero rabiscar mais a cidade. Agora a cidade é diferente, com tanto verde-oliva e tanta sacada caída. Tantos painéis e slogans, tantas ordens nos exortando nos cartazes políticos. Nem uma ordem mais, nem um homem mais mandando na minha vida (GUERRA, 2011, p.129)

³⁸ Guerrilheiros afro-caribenhos que participaram ativamente das guerras pela independência cubana no século XIX.

A personagem se distancia das ordens instauradas, seu testemunho ganha o viés político da contrariedade, seus princípios não exaltam a passividade, mas a crítica a tudo que lhe parece sensacionalista e surreal a um país “socialista”. Wendy Guerra recria o personagem Che Guevara através das proximidades intertextuais, na tentativa de dar uma maior credibilidade ao seu ato narrativo. A relação seria entre a mãe de Nieve e Che durante sua passagem pela escola cubana de artes, “diz mamãe que o Che era um homem normal, sem nada de extraordinário. Todo mundo lhe pergunta se a impressionou e ela sempre diz que não, que era um homem amável e normal. Ela não gosta de exageros.” (GUERRA, 2011, p.133). A proximidade com Che, justifica os princípios ideológicos da figura materna de nossa protagonista. As relações entre arte e história não se contiveram aos recursos metafóricos utilizados pela autora, a ficção nos brinda com uma série de diálogos entre a escola de belas artes cubana e os campos militares, possibilitando uma relação dialógica entre os intertextos presentes em sua diegese. A autora se vale das estratégias ficcionais, para desenvolver a representação de um silenciamento, conforme Moraña (1995), esses elementos são característicos da narrativa de *testimonio*, pois dificultam as limitações entre o real e o imaginário.

Hoje nos levaram para um Centro militar. Como não podemos estragar as mãos trabalhando no campo porque somos o futuro artístico da pátria, decidiram mudar os 45 dias de “escola do campo” por outros tantos na Escola de Preparação Militar. Não querem que aconteça de novo o que aconteceu com Andrés, o violoncelistas que cortou um tendão trabalhando no campo. Não suporto nada que seja militar, nem mesmo as calças camuflagem que estão na moda, mas se eu não for me tiram da escola; como diz a ordem: “Todo cubano deve saber atirar muito bem”. Eu não nasci para usar armas. (GUERRA, 2011, p.134)

O diálogo com a história é uma condição imposta ao estudante de artes, a política permeia todas as expressões. No posicionamento de Nieve percebe-se a crítica explícita ao militarismo e ao uso de armas, sua militância se volta para os que não conseguem manifestar suas expressões, pois a única arma utilizada, são as próprias palavras. Enquanto cubana, Nieve faz do ato narrativo, uma ferramenta de denúncia. Através da dicotomia memória/esquecimento Wendy Guerra usa a personagem para narrar às adversidades políticas cubanas, há uma ironia entre a ideia de princípios e a realidade de seu contexto contemporâneo. As fardas verde-oliva desvelaram o processo quase monárquico instaurado em território cubano.

Desde menina me pergunto por que nosso presidente é o único no mundo que veste essa roupa verde-oliva. Aos treze anos minha mãe me explicou que os presidentes mudavam aproximadamente a cada quatro anos. Mamãe ficou escandalizada quando confessei que eu pensava que eles morriam como os reis, depois vinham seus filhos ou irmãos e a família continuava governando eternamente como segue a tradição do escudo e do hino. (GUERRA, 2011, p.143)

Neste excerto percebemos que a infância de Nieve foi marcada pela cor verde-oliva, o presidente cubano é um dos representantes interinos da farda, não há limites entre política e a revolução, pois a preservação da identidade militar está à frente das lideranças governamentais. A passividade dos colegas frente ao contexto é algo incomodativo a personagem, as cores lhe causam estranhamento e se vê como sujeito distanciado desses princípios. “Não sei por que acho esquisita a cor verde-oliva. Quase nenhum de meus colegas se incomoda com este lugar. Como sou estranha. Por que me empenho em parecer diferente?” (GUERRA, 2011, p.143) O ato de empenhar-se em não se tornar igual aos demais, a torna uma representante de defesa aos cubanos marginalizados pelo sistema, a não aceitação é o princípio de uma revolução adolescente. As ironias intertextuais entre o plano democrático e os princípios monárquicos desvelam a crítica de Nieve. Aos olhos da personagem, a presidência ainda é vista como um plano hereditário, onde os representantes de uma família se tornaram os mandatários de um governo. Enquanto os princípios retilíneos das classes populares se voltam para um círculo ocioso de experiências repressivas, onde o condicionamento aos gritos das saudações e a concordância frente às ordens, silenciam o drama de quem se cala para a esta realidade. A personagem resume o cotidiano do cubano através de sua experiência individual. “Leio, escrevo, escrevo, grito palavras de ordem, saúdo com a mão na testa, e em meu canto, descanso. Ordens, ordens, ordens Drama, drama e mais drama. Como gostamos de drama, e como ele nos consola.” (GUERRA, 2011, p.149) Neste trecho, a consolação e manifestação de repúdio é voltar-se para a encenação dramática e silenciar frente ao que ficou reprimido pelos olhos.

Aos olhos da mãe de Nieve, a personagem não deveria tecer um discurso tão explícito, todo o discurso carece cortes. “Minha mãe me assusta quando começa a chorar assim. Para ela preciso censurar as histórias: quando comento sobre o tenente, a chuvarada e, por último, o tapa na bunda, ela quase morre de desgosto.” (GUERRA, 2011, p.149) Nesta passagem, vimos que Wendy Guerra através de seus

personagens, recria o cenário cubano, onde a censura transita pelas “calles” e pela cegueira moral dos sujeitos coniventes dessa realidade, de uma experiência calada.

A censura é inerente ao sistema político, ea personagem percebe a intensificação das proibições em solo caribenho. Conforme Nieve era “proibido ouvir Carlos Varela em virtude daquela canção que estreou no programa de minha mãe. Parece que ele disse a palavra “liberdade” de um jeito que incomoda” (GUERRA, 2011, p.151) A crítica intertextual proposta pelo autor na canção “Apenas abro los ojos” apresenta a liberdade como um elemento fantasioso, onde uma sociedade utópica conhecerá a liberdade somente através de um letreiro exposto nas ruas de Cuba, através de uma representação simbólica, gráfica. A censura gera uma verdadeira panfletagem de poéticas que trazem em sua essência a experiência do cotidiano, Lopez Duran é outro autor proibido, sua obra viola os princípios ideológicos cubanos, Nieve (GUERRA, 2011, p.160) vê arder em chamas uma de suas obras. As palavras, assim como as armas possuem uma representatividade simbólica, toda a escrita é uma manifestação, e em solo cubano estas manifestações são favoráveis ou opositoras ao contexto histórico político. Um dos posicionamentos voltados para uma revolução inacabada, em aberta é a passagem onde Alan, reafirma o compromisso com o princípio revolucionário e escreveu em um muro: “Reviva la revolu”, que segundo ele significava reviver o que não morreu e, mais ainda, o que não se concluiu. As coisas não podiam estar piores”. (GUERRA, 2011, p.162) Nossa protagonista é incrédula da possibilidade de mudanças através dos ideais revolucionários, seus princípios estão desacreditados em decorrência da ilegalidade que o movimento proferiu enquanto representação do povo, das massas cubanas.

A mãe da personagem não vê experiência cubana sem política, em todos os seguimentos há uma sincronia ideologia, onde o sujeito somente terá liberdade se viver em outro lugar, pois Cuba transcende política.

Minha mãe diz que se quero viver sem falar de política tenho de ir para o Canadá, para uma aldeia bem fria onde vive gente que corta árvores e não sabe tampouco se interessa em saber o nome do presidente que governa esse país. Em Cuba, segundo ela, a política está no que você come, no que veste, onde vivo, no que tem e até no que não tem. Não há solução possível para minha mãe: “Se você quer fugir da política tem de fugir de Cuba”. Ela acredita que o que alguém pinta ou escreve contém política. Então, acha que estou desorientada, e estou mesmo, mas não podem continuar me perseguindo. (GUERRA, 2011, p.174)

Neste excerto percebe-se a fragilidade do ser frente à opressão política, Cuba é o berço das discussões ideológicas e o cubano além de alimentar este processo, se vê aprisionado por ele. O sujeito enquanto ser silenciado é coagido a defender uma posição, sua voz ecoa por todos os cantos e transfere para o ato narrativo uma passividade movida pela arbitrariedade do calar-se. A perseguição é destinada somente aos “transgressores” do sistema; história e política são as bases de um contemporâneo que contempla o passado como marco fundador de sua realidade. Para ausentar-se da política é necessário abandonar a ilha, pois seu contexto é involucrado pela dependência das regras propostas pelo castrismo.

O cubano alia-se ao sistema enquanto figura não representativa de um senso crítico, sua passividade e tolerância é uma legítima aceitação ou impotência. Nieve se tornou uma estranha em meio a ilha caribenha “Não sei o que está acontecendo, não encontro um lugar onde as coisas se pareçam comigo com que desejo ser e sentir” (GUERRA, 2011, p.217) O distanciamento entre ela e seu espaço refletem o contexto cubano, onde todos podem ser considerados estrangeiros em seu próprio país. Uma identidade fragmentada que não se vê em conformidade como os demais, o processo histórico gerou um condicionamento ao estranhar-se, o indivíduo voltou-se para a diferença, tudo lhe parece estranho e distante de si.

A passos lentos, a personagem percebe o acercamento de toda uma violação da expressão artística que dialoga com o contexto político, a censura tende a inibir o intertexto entre arte e política.

Esses dias foram esquisitos: estão fechando muitas exposições; polícia não deixa que as pessoas exponham em casa. Minha mãe me liga para que eu não me meta a expor arte política. Me pede calma. Eu não pinto há bastante tempo, quase dois anos, mas ela não sabe. A coisa está feia. Tenho a impressão que alguma coisa grande pode se armar quando entro encontro gene da escola e tudo corre bem, mas o ambiente está quente. (GUERRA, 2011, p.219-220)

Nesta passagem percebemos que a opressão política concebeu a arte como uma ferramenta de denúncia, a expressão ganha seu espaço enquanto representação verossímil do social. Nieve é orientada a não expor arte política, pois a violência dos atos e a preocupação materna intrigam a personagem, que não vê

possibilidades em firmar uma posição através da denúncia artística e permanecer vivendo na ilha caribenha. “Não é possível vomitar tantas verdades e continuar vivendo em Cuba. Aqui é impublicável” (GUERRA, 2011, p.221) Este excerto justifica o ato migratório de artistas e indivíduos que deixaram Cuba por não aceitar a imposição política, todos se vão, pois as verdades de quem permanece serão silenciadas.

Deixar a ilha é a posição mais adequada aos indivíduos considerados “opositores” ao sistema, havia possibilidade de ir-se enquanto não houvesse por parte do governo, a arbitrariedade na escolha de seu novo país. Conforme a personagem, os artistas se tornaram alvos de uma opressão severa.

É preciso muito silêncio e muita discrição para sair de Cuba neste momento. Nós, artistas, estamos no ponto de mira. Há mais policiais do que críticos entre nós. Quase não saio de casa e não visito ninguém, porque a maioria de meus amigos já foi embora. Lucía e sua mãe estão em Madri. Foram sem avisar. Dos que começaram juntos na escola, muito poucos vão se formar comigo. (GUERRA, 2011, p.228)

Nesta passagem vimos que a escola de artes se tornou um espaço inhabitado, os críticos desse contexto eram os policiais que primavam em abolir ideologias “equivocadas”. A autora mostra o papel da arte enquanto denúncia, criando um processo de *mise en abyme*, pois ao tempo que ela recria o contexto histórico político cubano, ela transfere para o ato narrativo a mesma condição de potencialidade crítica da ficção. Os efeitos de realidade desenvolvidos pela arte são vistos como elementos a serem silenciadas, suas palavras não são consideradas ficções, mas são efeitos do “real” pelo viés artístico. Nieve permaneceu em Cuba, como testemunha ocular, a fim de transferir para o ato narrativo toda a experiência de seus embates diários. Os registros telefônicos da personagem, mostram a expressividade de sujeitos que já não vivem na ilha: “Minha agenda telefônica está cheia de riscos vermelhos. Já não posso ligar para esses números. Ninguém vai atender. Quase não tem mais gente conhecida na cidade.” (GUERRA, 2011, p.229) A protagonista se torna presente em um país de ausências, porém, ela já sabe que suas experiências serão censuradas e ela também será silenciada em solo cubano. A personagem afirma que: “todos se vão. Me deixam sozinha. Eu espero minha vez calada.” (GUERRA, 2011, p.229) Na passagem em que a personagem apresenta a queima de livros e de arquivos “opositores”, percebemos uma atividade deprimente

aos olhos, contudo gratificante para a posição ideológica da personagem, que assumia uma condição ameaçadora ao sistema, sua postura transgressora emitia ecos de uma revolta resumida em cinzas. Através da queima desses arquivos, surgiram reflexões ideológicas sobre o contexto histórico-político.

Quando os livros ardiam, eu via como pouco a pouco minhas naves iam se queimando. Pensei na quantidade de escritores que tiveram suas obras incineradas ao longo da história. Um livro de Marx ardia junto de um de Milan Kundera, que loucura. Acho que minha tese agradou pelo efeito de uma ideia em grande escala. Sinto que valeu a pena. (GUERRA, 2011, p.230)

Neste excerto é possível salientar a associação instaurada pela personagem durante a queima das obras de Karl Marx e do escritor tcheco Milan Kundera. O prazer de Wendy Guerra está em meio a possibilidade de produzir um material que põem em desconfiança a produção histórica já sistematizada. Quase ao final da obra, Nieve afirma-se enquanto representação da experiência coletiva, a personagem apresenta indícios de exaustão, porém ainda tece seu testemunho pessoal sobre o abandono político e social. Conforme nossa protagonista, o condicionamento é um sentimento claustrofóbico, o silenciar age na intencionalidade de apagamento.

Continuo sendo a testamenteira de sua memória. Pouco a pouco vou silenciando. Não escrevo, não pinto e não abro a casa a não ser que seja absolutamente necessário. Passo cada vez mais tempo com minha mãe, como se regressasse ao ponto anterior [...] pelo menos hoje volto aqui e anoto o que está acontecendo, se é que está acontecendo alguma coisa. (GUERRA, 2011, p.234)

O coletivo ganha voz através de seu discurso, a ficção ganha propriedade enquanto afirmação de um ato narrativo da memória. Ao afirmar que sua proposta versa sobre uma realidade pós-moderna, há uma tentativa de dar credibilidade a toda a experiência narrada anteriormente. A personagem ressalta que o contexto narrado é fruto das marcas deixadas pelo contexto, pois “Não se pode contar uma vida se não se narram os acontecimentos que a foram marcando”. (GUERRA, 2011, p.256) A fidedignidade ao real entra em questão, o diário de Nieve é o retrato autobiográfico de Wendy Guerra, o princípio narrativo da autora transita entre o real e a ficção, aproximando história, memória, experiência e testemunho. Através dos

relatos de seu diário pessoal, Wendy recria as lacunas e transfere para o discurso literário uma estratégia de preservação da memória, através da transcrição de sua experiência. Nossa protagonista atua enquanto reorganizadora dos vestígios (LE GOFF, 1990), ao rememorar as lembranças de seu ciclo familiar, Nieve está refazendo um curso inverso, onde o contemporâneo servirá como releitura dessas experiências. A personagem, considerada alter ego da autora, cria um apelo ao final da narrativa ao dialogar com o leitor, para que este compreenda a finalidade de sua obra.

Não colabore com a desmemoria. Deixe-se levar pela lembrança, ainda que seja vazia, foi assim, pois foi assim que nos deixaram entender. Onde você estava quando tudo isso que eu estou lhe contando estava acontecendo? Onde está você agora que está de olho em mim, o que anda fazendo, não minta para o Diário, por favor, diga sempre a verdade, é o mínimo que você pode pedir a si mesma.... Alguém lhe dirá onde estou. Onde fui parar querendo estar ai, ditando este Diário. (GUERRA, 2011, p.256-257)

Neste excerto percebe-se a preocupação com a memória, a insuficiência de experiências cabíveis a narração preocupam Nieve, que através de questionamentos dirigidos ao leitor busca reafirmar o compromisso com a verdade. Alimentar uma falsidade frente ao narrado irá nutrir a desmemória, a veracidade dos fatos é posta em evidência pelo jogo plural de vozes textuais, porque autor e personagem confunde-se por buscarem os mesmos princípios. A autora ao questionar o leitor, procura discutir sobre a relevância da lembrança e dos atos de rememoração.

O isolamento e o abandono formavam a companhia diária de Nieve, que afirmava “todos se vão, todos me deixam”. (GUERRA, 2011, p.258) Como já dito, a política estava nos limiares de todas as áreas, nossa protagonista manifesta que até mesmo o amor está envolvido com a política e vê a posição feminina como indivíduo abandonando. Neste sentido, o gênero estereotipado como “sexo frágil” é que busca princípios para manter-se na condição de opositor ao sistema. A mulher é vista como sujeito uno, a posição de inferioridade é considerado um ato desnecessário a quem já possuirá marcas de um passado recente, conforme a personagem, todos lhe abraçavam “A pena, o medo e a compaixão me davam nojo.” (GUERRA, 2011, p. 268) O excerto apresenta a mulher cubana como classe representativa de um ideal que procura manifestar a posição do “eu” como centro do testemunho de um espaço-tempo, a personagem relata que é a única afetada por

toda essa realidade: “nem o país, nem a arte cubana, nem a oficialidade; em ninguém isso dói como em mim” (GUERRA, 2011, p.270), os laços familiares e a ilha cubana, demonstram metaforicamente um processo cíclico, onde as relações entre história e política formalizam um convívio e constituem distintos berços ideológicos. O sujeito que ali permanece, sofre pelo atraso social e vivencia os princípios inalteráveis do passado no contemporâneo. Cuba aos olhos de Nieve, é o espaço onde se preservam os carros antigos, o caribe e as fardas verdes-oliva. O refúgio narrativo de Wendy Guerra, ancora-se na rememoração de experiências e no sentimento de representação do gênero feminino em Cuba, seja enquanto autora, ou personagem de um mesmo sistema político.

Estou em Havana, tento, trato de avançar um pouco mais a cada dia. Mas, uma vez gelado o mar do Caribe, não há nenhuma possibilidade de chegar algum lugar. Deste lado, continuo escrevendo em meu Diário, hibernando em minhas ideias, sem poder me deslocar, condenada à imobilidade para sempre. (GUERRA, 2011, p.271)

Em decorrência da condenação à imutabilidade do contexto cubano pós-revolução, o refúgio de nossa personagem principal é o diário. Silenciada pela realidade política, Nieve tenta avançar, porém a frieza do sistema impossibilita mudanças radicais, seu discurso apresenta denúncias e críticas, porém lança incertezas frente ao futuro, pois há mais questionamentos que respostas sobre um sistema atemporal. As virtudes ideológicas marcaram a experiência autoral e o ato narrativo serve como ferramenta de expressão aos eventos resguardados pela memória. Wendy Guerra atua como transcritora (ALÓS, 2008) de uma experiência coletiva silenciada, sua ficção é uma recopilação dos testemunhos que ficaram a margem dos discursos históricos. Nieve enquanto protagonista, nos brinda com uma linguagem cotidiana e acessível, que representa as condições de existência no solo cubano, mostrando a porosidade do real através da ficção e dos discursos polifônicos.

4.2 Nunca fui primeira dama: a experiência traumática entre as gerações

Em *Nunca fui primeira dama*, Nadia Guerra, protagoniza a realidade de uma figura feminina que se vê desamparada em meio às ruínas da Cuba pós-

revolucionária. Sua vida, assim como a de sua família é fragmentada, pois está ancorada nas falhas da memória (ASSMANN, 2011). A personagem usa o rádio como meio de difusão política, percebe-se que o seu programa é usado para narrar suas experiências em amplitude nacional. A personagem afirma que seu objetivo é registrar todos os sentimentos que até então, haviam ficado silenciados.

Sou Nadia Guerra, e pela primeira vez, vou lhes dizer com microfone aberto, tudo o que penso, tudo o que senti em cada uma das manhãs de minha vida durante todos esses anos enquanto saudava a bandeira e cantava o Hino Nacional, tudo aquilo que não me atrevi a dizer até este minuto. Escutem o que vou lhes contar agora neste meu programa de rádio, ao vivo, abrigada na penumbra desta cabine hermética. (GUERRA, 2010, p.07)

Neste fragmento, percebemos a intencionalidade da autora em exprimir todas as verdades que ela havia ocultado, desde as primeiras obrigações patrióticas. O testemunho de suas experiências volta-se para a história, com uma visão mais severa, sobre as arbitrariedades vivenciadas, mostrando as possibilidades de tecer novas histórias (DERRIDA, 2001). A protagonista se considera artista e “não uma heroína contemporânea, odeio essa desproporção, não quero que esperem que eu seja o que não sou.” (GUERRA, 2010, p.07) Através de seu alter ego, Wendy Guerra, quer se expressar e fazer da arte, sua ferramenta de libertação a um sistema que a silenciou. Cuba no contexto pós-revolucionário, se tornou um espaço de exaltações aos representantes de um movimento que buscava libertar as amarras de Fulgêncio Batista.

Contudo, Nadia se nega em aceitar o posto dado a estes sujeitos: “Não devo mais aos mártires do que aos meus pais, à minha resistência, à minha própria história pessoal ancorada aqui em minha simples vida cubana.” (GUERRA, 2010, p.07) Este excerto mostra que a personagem está desacredita em ovacionar os ícones históricos, mostrando que ao enaltecer-los, o cubano está sendo silenciando pelo sistema. É na história contemporânea que os sujeitos silenciados encontram a oportunidade de desconstruir e ressignificar o processo histórico, consolidando-se enquanto resistência a esse processo. Wendy Guerra, tem como protagonistas, sujeitos ligados a experiência cubana, indivíduos que foram vítimas desses processos históricos e ganham espaço em meio ao contexto testemunhal. A protagonista não se vê como indivíduo que se sujeita a guerra, ou que prima por um

papel de representação frente a um movimento, contudo, sua finalidade é a sobrevivência neste espaço desolador.

Não posso continuar tentando ser como Che, nem herdar a pureza de Camilo, nem ter a valenti de Maceo, o arrojo de Agramonte, a coragem de Mariana Grajales, o espírito errante e criativo de Martí, o silêncio estoico de Celia Sánchez; minha proeza é singela: sobreviver nesta ilha, evitar suicídio, suportar a culpa de minhas dívidas, o acaso de estar viva, e desligar-me definitivamente desses persistentes nomes de guerra e de paz. (GUERRA, 2010, p.07)

Nadia se sujeita a não veneração de seus “ícones” históricos, aos seus princípios, Fidel não é digno de nenhuma de suas idolatrias. A personagem busca afirmar-se enquanto cubana e desligar-se de seu contexto histórico-político. Para isso, ela utiliza como estratégia a narração de sua experiência, enquanto indivíduo que se sujeitou às estratégias de convivência em uma ilha silenciada pela política. Enquanto personagem, Nadia afirma que não quer se “a mártir dos mártires, de suas epopeias e de sua grande épica.”(GUERRA, 2010, p.07) Ela procura afirmação enquanto narradora, porém sua narrativa se constituirá a partir de expressões heroicas, onde a resistência, a memória e a história confundem-se com a simplicidade do cubano, enquanto sujeito comum.

O contexto histórico-político da ilha exige a exaltação de seus representantes, Nadia e as massas cubanas foram vítimas de uma sistematização de regras comuns ao seu coletivo, às lideranças políticas ditavam os princípios a serem seguidos em território nacional. Nossa personagem principal confia o ato heroico a seus pais que foram vítimas de um falso projeto ideológico.

Meus verdadeiros heróis são meus pais, vítimas de uma sobrevivência doméstica, calada, dilatada, dolorosa. Desintegrados numa seita de adorações e desencantos, eles perderam a razão. [...] Deixaram de lado seus projetos pessoais para integrar o projeto coletivo. [...] Os líderes em primeiro plano e meus pais fora de foco, em profundidade de campo, longe, muito longe do protagonista. Eles foram figurantes devotados, duplos da grande obra, roteiro divino e encenação complicada. Houve dias em que me senti órfã ou, para dizer de um modo mais conciliador, Filha da Pátria. Via meus pais durante breves intervalos. Não era algo particular, vários amigos se encontravam nessa mesma situação. (GUERRA, 2010, p.08)

Neste excerto vimos que a reflexão de Nadia, se volta para a condição paterna e ao posicionamento que adotaram através dos princípios políticos. A

condição de vítima é dada a eles em decorrência da representação de um coletivo, os pais de Nadia, são figuras metafóricas das massas revolucionárias cubanas. Seu protagonismo é transferido à condição figurativa da encenação social. A personagem, assim como Nieve, é uma filha da pátria, os posicionamentos das duas protagonistas refletem o abandono dos pais. A política violou qualquer princípio e é visível o papel de fragmentação dado a este segmento histórico. As personagens, assim como outros cubanos, são frutos de um sistema político que tinha como núcleo familiar, um centro de militância ideológica.

O contexto cubano, assim como a realidade de Nadia é considerada uma encenação, pois a finalidade do cubado é assumir um papel secundário, silenciado em decorrência da opressão política. A memória sobrecarregada de experiências é a fonte antropológica do discurso desvelador de nossa protagonista. Através de um testemunho ficcional, Wendy Guerra mostra a realidade de muitos cubanos que foram coniventes com o processo de mascaramento social imposto pela realidade política: “Lembro de meus pais engolindo em seco palavras e nomes proibidos, sem deixar de sorrir para a foto preto e branco. Talvez eles quisessem se imolar na bandeira gigante de suas mentiras, bandeiras em preto e branco”.(GUERRA, 2010, p.08). O disfarce encobria as falsidades de uma ideologia subversiva, os indivíduos foram coagidos a aguentar situações limites por acreditarem em um novo plano revolucionário.

A personagem mostra o propósito de um ideal revolucionário que transitava a margem do contexto político de Fulgêncio Batista, essa foi à frustração de quem não fez revolução, mas sustentou o princípio que trazia consigo, em busca de uma afirmação enquanto membro dessa sociedade.

Meus pais não fizeram a guerra para a vitória porque eram muito jovens, mas tampouco chegaram a tempo para a liberdades desse sonho ideal. Frustrados por não terem feito a Revolução, eles a sustentavam. Carregavam a sociedade como quem suporta uma viga sobre o corpo; todavia, quase sempre felizes por fazerem parte, por serem uma das vozes do grande coro, eles também resistiram. Isolaram-se bem no centro dessa geração capturada, sem encontrar saída. (GUERRA, 2010, p.09)

Percebe-se que a autora vê a resistência familiar como um troféu dos princípios morais, a sustentação ideológica foi o maior trunfo de quem participou desse projeto ideológico. A frustração por não fazerem “revolução” silencia-se frente

à representação depositada a cada cubano que participou desse projeto ideológico que tinha por princípio as classes subalternas. O nome dado à personagem é a metáfora da representação de esperança³⁹, pois a geração anterior a ela submeteu-se a frustração de uma revolução sem respostas, Nadia é a esperança de uma realidade melhor, essa é a herança que passará de geração em geração, enquanto houver sentido na palavra “revolução”. A autora na tentativa de dialogar com o leitor apresenta a seguinte informação: “Meus caros: tenho uma notícia para vocês: eu também espero que as coisas melhores para meus filhos.” (GUERRA, 2010, p.10). Wendy Guerra, através do seu alter ego, reflete sobre a insignificância de sua geração frente ao contexto político, os mesmos já estão desacreditados da possibilidade de mudança, contudo, ela deposita alguma esperança no futuro, pois o contemporâneo já está comprometido pelo fracasso histórico-político.

Ainda que haja o descompromisso paterno e materno, Nadia vê essa realidade como elemento resultante desse processo histórico-político, já que no seu contexto familiar, os indivíduos foram coagidos, passivos por acreditarem em uma mudança. Havia um espaço onde, choravam em silêncio, escondiam-se em meio a tudo, a fim de não dar explicações sobre as contradições explícitas, conforme a personagem seus “pais reconstruíam um país dentro de outro país, só para mim.” (GUERRA, 2010, p.10) na tentativa de que a experiência de Nadia não se tornasse traumática, assim como a de suas gerações anteriores, alimentando uma esperança através do silenciamento do real e do mascaramento das verdadeiras experiências adquiridas.

Papai e mamãe deliravam reconstruindo para mim um mundo inexistente, talvez tentando reproduzir algum padrão e esperando que, comigo, a experiência fosse bem-sucedida. Maquiavam o feio, multiplicavam o pouco para compartilhá-lo, esfumavam o terrível, mudavam de assunto para não cair num beco sem saída. Esse era meu pesadelo recorrente: ficar presa num desses populares túneis subterrâneos, num lugar que acaba nos asfixiando.

Cresci no país de meus pais, quando eu cheguei seus limites intransponíveis já estavam traçados. Hoje não sei ao certo se estamos vivendo no mesmo Território Livre da América pelo qual lutaram, na cabeça deles esse país era um lugar maravilhoso. Estamos boiando num ideal flutuante, um não lugar, utopia incrustada no centro do Caribe. (GUERRA, 2010, p.11)

³⁹ “Chamaram-me Nadia, em homenagem à esposa de Lênin. Em russo, meu nome e eu significamos “a esperança”. (GUERRA, 2011,P.10)

A frustração política gerou um silenciamento unificado entre os indivíduos que acreditavam na Revolução, a recriação de Cuba servia como mascaramento da realidade aos que ainda não compreendiam os verdadeiros princípios ideológicos. A experiência era maquiada, Cuba de Nadia era uma apropriação cultural de seus pais, que reproduziam um espaço inexistente entre as águas caribenhas. Ao reconhecer-se em um espaço não condizente com o “real”, a personagem se sente isolada, perdida em meio a um processo utópico. O testemunho perpassa a experiência individual, ao afirmar que todos estão “boiando em ideal flutuante”, sem rumo. Há uma crítica a um sistema político centralizado no entre-lugar, a deriva daquele país idealizado pelo cubano durante sua revolução nos anos 50. Na tentativa de criar um sistema consolidado, nossa protagonista narra o sentimento de impotência ao seguir as ordens e saber que nenhum desses princípios alimentará seus ideais:

Toda manhã eu disse algo que não pude cumprir: “Pioneiros pelo comunismo: seremos como Che”. Não tenho nem mesmo a coragem de me calar, como fez minha mãe. Eu falo e me delato, eu me expresso e me sinto culpada por não ser nada daquilo para o que fui desenhada, (ou melhor) forjada.

Talvez tudo fosse apenas metáfora, não culpa. Cheguei a conhecê-los? Soube se diziam sim querendo dizer não? Saberei algum dia? (GUERRA, 2010, p.12)

Há uma passividade frente a um sistema que não condiz com os princípios cubanos, o sujeito se mascara ideologicamente. Nadia é a representação metafórica do sujeito que calou-se e transferiu a sua posição de opositor para a expressão intertextual do plano discursivo. A autora provoca um jogo de vozes narrativas em que a autoria não se funde ao personagem, más firma-se enquanto relato intertextual autobiográfico. A personagem afirma que não concorda com a realidade cubana, “desde menina repito seus nomes como um rôbo; pequena máquina de ordens que bate continência como um soldado, sem se erguer nem um palmo no chão. Sem contestar o incontestável.” (GUERRA, 2010, p.13) Seu ato discursivo é voltado para a defesa de um indivíduo que foi privado de seus atos discursivos, conforme a personagem: “em qualquer gesto se reconhece como fui projetada, estruturada por eles. Abstrato, mas real. Como foi possível, pelo caminho. Sou assim, muitos de nós são assim, estamos contaminados.” A personagem ainda ressalta que “negar isso nos torna cínicos, mentirosos, ardilosos, alheios.” (GUERRA, 2010, p.20). Neste sentido, percebe-se a relevância de seu protagonismo

enquanto sujeito que representa os embates da geração pós-revolucionária em Cuba. Nadia é dotada de um posicionamento crítico que não foi formado pelo sistema, mas por suas contrariedades. A personagem define-se enquanto “parte de um todo” (GUERRA, 2010, p.22), seus atos ressignificativos agiram em defesa do coletivo, porém ela não representa a totalidade cubana.

As denuncias transmitidas pelas ondas do rádio, foram o estopim de uma infância silenciada, conforme a personagem, a expressão pode ser vista como um ataque silencioso. “Quando eu não aguentava mais, quando sua estética démodé me sufocou, dinamitei-o com verdades, num lugar onde as verdades podem ser bombas [...] para dizer tudo o que eu quero à queima-roupa” (GUERRA, 2010, p.22). O ato silencioso lhe permitiu uma crítica direta, não havia preocupação com o silenciamento, pois ela buscou expressar um discurso autêntico e irreverente.

Não quero transmitir, quero me expressar. Será assim daqui pra frente. Não quero renunciar a rádio que é parte de mim. Mas a rádio sim, ela pode renunciar a mim, ao menos nessas graves circunstâncias a que me expus. Nasci entre o rádio e o cinema. Sou isso: imagem e som, rebelde, tropical, socialista, surrealista, hiper-realista. Efeitos ilusórios, dadaísmo que transporta e compõe o limite de meu corpo e o conteúdo sonoro desta cabeça ruim. (GUERRA, 2010, p.24)

Nessa parte é visível a autenticidade da personagem enquanto testemunha de uma “realidade” experimentada. Ela não se submete ao aceitar, seu propósito é narrar o que foi preservado por sua memória e inibir a sua fragmentação identitária, até então, dissolvida pela política. Ao tecer suas críticas, Nadia sabia que a rádio não seria sua principal ferramenta enunciativa em decorrência da censura, porém este ato gera o princípio de reconhecer-se enquanto membro de um ciclo familiar. A personagem busca ancorar-se nas memórias de sua mãe, “Eu sou Nadia. Vou procurar mamãe. Eu sou ninguém, nada, Nadia, e preciso saber quem é minha outra parte. (GUERRA, 2010, p.37) A metáfora do sentir-se “nada” é compartida com todos os que se tornaram filhos da pátria, Cuba age sobre a identidade dos seus e faz da geração pós-revolucionária, meros reprodutores de um processo histórico inacabado. A construção da identidade da personagem pode ser vista pela ótica pós-moderna, de constituir-se a partir do outro.

A condição de filha da pátria, não deu a nossa protagonista muitas respostas sobre o que estava acontecendo, o espaço ampliava os questionamentos acerca do

contexto e suas prováveis respostas estariam no porvir de sua experiência. O abandono familiar confunde-se como o próprio abandono da ilha caribenha. A mãe de Nadia Guerra ausentou-se da ilha em decorrência de sua posição ideológica. Diante de uma figura inocente que desconhecia os motivos, a personagem afirma que neste período tinha dez anos. “Em 1980, ela fugiu de Cuba. Nunca soubemos por que, pelo menos não me contaram. Desmanda (dela) já, acostumada aos braços de meu pai, quase sem sentir falta dela, continuamos nossa vida juntos.” (GUERRA, 2010, p.41). Nadia, assim como Nieve fica aos cuidados do pai, que não possui uma tonalidade agressiva, mas um posicionamento distanciado, ausente.

A infância da personagem é marcada pelas lembranças, até então incomprendidas de um sistema cultural voltado para o comunismo. A ausência familiar era acolhida por um país que transmitia os ideais políticos a todas as faixas etárias. A afirmação de Nadia nos apresenta este contexto solitário onde, os pais estavam: “sempre ocupados, a televisão ligada, tela em preto e branco com letras russas. Minha geração foi marcada por isso. Um país caribenho criado com códigos soviéticos”. (GUERRA, 2010, p.67) A cultura cubana era voltada para os códigos desconhecidos. Estava se formando uma colônia russa em meio ao caribe.

Sou turista num país que, de algum modo, eu já conheço. Eles fizeram uma grande intervenção pública em Cuba. Deixaram marcas em nossas memórias, foi difícil aprender sua língua e agora nos esqueceram. Por sorte, num rapto de “amizade indestrutível” pude arrebatar-lhes o visto para encontrar minha mãe. Koniec. (final) (GUERRA, 2010, p.67)

Neste trecho podemos afirmar que os diálogos entre a ficção e o real propostos por Wendy Guerra, transformam o ato narrativo em um constructo, onde as fronteiras discursivas são violadas pelo seu entrecruzamento. A mãe de Nadia é a representação simbólica do esquecimento, sua memória foi silenciada, a voluntariedade em não recordar ou o fato de por obrigação esquecer, fez dela uma prisioneira do sistema. Albis estava exiliada na Rússia e sua memória perdeu-se em meio à ordem temporal.

A autora, metaoricamente, ilustra a relevância da memória para o ato representativo do narrar, evidenciando que toda a experiência carece arquivo. A personagem ao reencontrar sua mãe, percebe a estranheza com que é tratada, perdida em meio aos devaneios maternos, Nadia procura levá-la novamente a Cuba,

na tentativa de descobrir-se enquanto membro daquele espaço e assim reconstituir suas memórias involuntárias (SELIGMANN-SILVA, 2003):

Preciso voltar para casa, mas segurando sua mão. Devo guia-la. Ela saiu de seu corpo. Fala incoerências, delira. Sua mente se escondeu em alguma escuridão, está submersa, e eu não a encontro. É curioso, às vezes ela acerta em seus devaneios, mas sei que não é a mesma mulher que deixamos de ver aos dez anos. (GUERRA, 2010, p.71)

A personagem vê na imersão ao espaço cubano, uma possibilidade de rememoração, evidenciando a metáfora de que voltar a Cuba é regressar ao passado. Albis enquanto representação viva de uma memória do período revolucionário se torna uma personagem central do plano narrativo cubano. Wendy Guerra apresenta este indivíduo como representante da dicotomia memória/esquecimento, traçando um jogo linear entre literatura, história e memória. A lembrança se escondeu em decorrência do sistema político que lhe impediu de protagonizar uma ressignificação do testemunho cubano. A fragmentação da memória da personagem dificulta o seu processo de afirmação, “Minha mãe é um jogo de *yaquis*, a memória dispersa em pedaços de uma inteligência partida.” (GUERRA, 2010, p.81). Essa porosidade nos atos de rememoração são resultados das falhas da representação de uma experiência traumática (CARUTH, 2000), pois as verdades do trauma escapam de qualquer representação.

A personagem depositava toda a expectativa nesse encontro, que aos seus olhos lhe traria algumas respostas, porém percebe-se que a tentativa não supera seu propósito e se vê perdida entre os poucos avanços, “Caminho entre mortos, avanços em meus projetos com as botas de guerra e a escassa coragem que me resta para continuar trabalhando por eles.” (GUERRA, 2010, p.81) A autora considera a morte como um ato silenciador e se beneficia dos elementos utilizados na Revolução para desenvolver sua batalha interna e traçar uma nova história a esse espaço devastado pela desmemória.

O discurso é uma legitimação da experiência e o silenciamento foi um dos recursos utilizados para evitar a rememoração de um contexto histórico-político que não cumpriu com seus princípios ideológicos. A memória é manipulada (RICOEUR, 2004) pelo sistema, onde o processo de aceleramento da “desmemória” é visto como uma ferramenta para a não arquivação da experimentação. A crítica de Nadia

está embasada na passividade do sujeito frente a este sistema, como ela poderia silenciar? “Como querem que eu esqueça? Será que o país inteiro se pôs de acordo para esquecer? Possivelmente não fui avisada e estou indefesa.” (GUERRA, 2010, p.95) Entende-se que o esquecimento, alimentado pela política, foi adotado por um número expressivo de indivíduos. A personagem se vê em contrariedade aos que optaram pelo esquecimento, afirma “Meu país: meu museu pessoal.” (GUERRA, 2010, p.97) na tentativa de elucidar que é em Cuba que está arquivada toda sua memória social, pois o espaço de resguardo de toda sua experiência é a ilha caribenha. Conforme a personagem, seu período de inquietações fundamenta-se entre os anos oitenta e noventa,

São essas rampas que me levam a patinar de uma década a outra. Tento agarrar e conservar as coisas que amei, por isso gosto dos museus e não dos cemitérios. A arte de deter, conservar, segurar. Por isso gosto também de Havana: esta é a cidade, um museu que não desmoronou em meio a uma estranha batalha para proteger sua pátina. Meu tempo é sépia; minha dor, salgada; meu cheiro é óleo essencial desse velho perfume de sempre, esses rastros (ou restos) de Chanel em frascos remotos, como minhas próprias lembranças desta idade indefinida. (GUERRA, 2010, p.98)

As décadas pós-revolucionárias, são tratadas pela autora como um espaço de conservação, Havana no contexto contemporâneo é vista como uma viagem ao passado, o efeito sépia, desvela o quanto seus indivíduos estão sujeitos a perder-se em meio ao envelhecimento proposto. Em Cuba o passado transita em convivência com o pós-moderno e a experiência transfere ao presente os ecos de uma proposta ideológica. O museu de Nadia é a própria ilha, é nesse espaço que ela encontra os elementos base para o desenvolvimento de sua rememoração. A personagem reconhece o princípio da sobreposição do presente sobre o passado, “As telas e as sacadas, as esculturas e os edifícios. As ideias e as palavras; os cartazes e os vinis, os ladrilhos e as rendas. Palimpsesto. A vida sob as camadas de pintura.” (GUERRA, 2010, p.98) Sua geração é um grande palimpsesto, conseguimos identificar através da arquitetura e dos códigos linguísticos a condição de reféns de uma sociedade disfarçada.

Em um processo antropológico, Nadia vai construindo-se a partir de suas lembranças, a figura materna de Nadia e de Nieve têm o mesmo propósito, tecer denúncias através das ondas do rádio. Muitos indivíduos não compreendiam as entrelinhas dos seus intertextos musicais, o programa intitulado “palavras contra el

“olvido” ou seja, palavras contra o esquecimento só foi reconhecido na atualidade, no processo contemporâneo de ressignificações.

Era a época em que começava “Palavras contra o olvido”. As pessoas diziam “Palavras contra o ouvido”, porque na emissora ninguém suportava aquelas canções démodés. Agora não, o mundo inteiro descobriu esses “mártires do son”. Foi ela quem os deixou registrados. Uma jóia para fonoteca cubana. (GUERRA, 2010, p.106)

Além de fazer referência ao fato do esquecimento, o nome do programa demonstra metaforicamente o ferimento causado pelas palavras, que são direcionadas contra o ouvido. Os mártires do som são aqueles representantes críticos que usam a música como diálogo intertextual para fomento crítico.

A memória materna se resume a uma caixa intitulada “caixa preta”, o arquivo que silenciou em meio ao inconsciente, ganhou residência em meio a objetos representativos de sua memória. A partir da realidade materna, a personagem reflete sobre os indivíduos que fogem e se tornam fragilizados pelo mundo. “Tem pessoas que vivem fugindo, devem ir embora do lugar onde nascera; mas há seres tão frágeis que quando fogem, são engolidos pelo mundo.” (GUERRA, 2010, p.109) A fragilidade de Albis Torres é resultante de sua militância política, a personagem é prisioneira de suas lembranças. Sua memória responde o necessário, o silenciamento voluntário transfere a sua posição a uma condição de aceitação ao sistema, porém o regresso à ilha a tornou uma denunciadora dessas adversidades, pois sua memória era um alinhavado de experiências. Voltar a Cuba foi sentir-se mais uma vez ameaçada, seu discurso volta-se para os atos defensivos, todos que buscavam desenvolver qualquer interação, eram sujeitos desconhecidos e não mereciam a credibilidade de suas palavras.

O fiscal da alfândega explica a Lujo que ela se recusa a abrir uma caixa de papelão que é sua única bagagem. Também não permite que sua bolsa seja revistada. Eu tento levantá-la da cadeira de rodas.

MAMÃE: Pegue a bolsa, mas a caixa nunca. Em Cuba me tiraram o que falta nessa caixa. Eu nunca a abro, nunca,

Lujo ficou pálido. Com a alfândega não se brinca, você pode passar muitas horas esperando que eles decidam sua vida até poder sair de lá. Os fiscais desconfiam de uma mulher numa cadeira de rodas, suja com cara de atordoada. Desconfiam de uma caixa com documentos. Desconfiam porque seu trabalho é desconfiar, mas na bolsa só tem uns livros encapados que eles não olharam, remédios e alguns documentos. Nem dinheiro, nem joias, nem veneno, nem bombas. Nada. (GUERRA, 2010, p.109)

Neste excerto percebe-se que a figura materna busca preservar suas experiências, ela reage severamente aos indivíduos que tentam abrir seu arquivo, a memória é sua única bagagem. Ao reafirmar que em Cuba lhe tiraram o conteúdo que faltava na caixa, a autora metaforicamente afirma a imposição silenciosa do sistema histórico. Este personagem é vista com desconfiança pelos guardas, que não conseguiram explorar e ter acesso a sua “memória”. As experiências que restaram, estavam arquivadas na caixa preta, Albis não cederia para que os guardas efetivasse a leitura e lhes quitasse as experiências que ainda estão arquivadas, exaltando: “-Minha caixa preta, minhas coisas! Deixe-as aqui, porra! Solte!”. (GUERRA, 2010, p.110), contudo, a força repressiva se mostra e novamente assume o papel autoritário.

O fiscal explicou que certos documentos ou livros não podem entrar em Cuba. Em seu caso, como é uma pessoa doente, pensou que não havia nenhum problema. De qualquer modo, para terem certeza, vem o especialista examinar os livros. Ele lhe contava devagar que nos regulamentos este caso se encaixava como... Minha mãe começou a cantar, com uma voz potente “Palabras”, de Marta Valdés.
 [...] Aléjate de mi con tus palabras,
 aléjate bien pronto de mi vida
 y busca un corazón que las reciba. (GUERRA, 2010, p.110-111)

Há nesta passagem, uma representação da fragilidade discursiva do cubano frente ao contexto social. A música é a expressão que conquistou o público e fortaleceu o discurso de quem não era escutada. Albis chamou a atenção de quem passava pelo aeroporto, “os turistas aplaudiram, era um show difícil de esquecer. “Isto é Cuba, Changuito” Os aplausos não paravam” (GUERRA, 2010, p.110). O regresso da personagem evidencia que a realidade segue a mesma, ainda que de forma mais velada, o sistema continua gerando princípios silenciadores. A partir da insuficiência de registros de Albis, Nadia sistematiza a representação da perda da memória.

O dia em que perdemos a memória não é o dia em que as lembranças se apagam, mas quando não conseguimos organizá-las ou situá-las junto aos afetos. Seus entes queridos começam ser estranhos para você. O íntimo se torna alheio. No dia em que perdemos a memória, viajamos à a deriva. Qualquer um nos salva ou nos empurra para o desastre. O inimigo se muda para sua cabeça (GUERRA, 2010, p.113)

A autora se reconstitui em meio à representação da memória, através de um processo antropológico, Wendy Guerra entrecreua ficção e experiência, formando

uma linearidade discursiva. Nadia na condição de alter ego é um sujeito que se vê diluído em meio às memórias familiares e políticas. Neste excerto está evidente que as lembranças apagadas nem sempre são perdas de memória, pois estas podem ser manipuladas, silenciadas. O estranhamento entre os familiares é considerado o princípio ativo da desmemória, os laços se perdem em decorrência da viagem a deriva, pela qual estamos submetidos. A cabeça, enquanto representação de um dos principais componentes do corpo humano, se torna inimigo da liberdade de expressão e priva o indivíduo de afirmar-se enquanto sujeito dotado de experiência.

Neste sentido, podemos afirmar que perder a memória, é perder-se, conforme a personagem “Tudo vai embora com a memória: a vergonha, o recato, o medo. Em compensação, recupera-se a inocência. (GUERRA, 2010, p.114) O sujeito se torna um indivíduo fragilizado em decorrência da não arquivação, preservar a memória no presente é a garantia da manutenção de um futuro. Entre os arquivos da caixa preta de sua mãe, a personagem encontra uma fita Orwo, onde Albis se direcionava para Nadia, na tentativa de eluciar o motivo pelo qual havia deixado a ilha, demonstrando uma justificativa cabível a nossa protagonista. A fita seria entregue quando Nadia tivesse um maior senso crítico para aceitar o discurso materno.

Quando você for mais velha e escutar isso, talvez lá (tosse)... pelo ano 2000, a vida será outra, e espero que os avanços científicos e a condição humana superem todas essas baixezas do entender nada, vai me ouvir com distanciamento, do mesmo modo que hoje escutamos radionovela O direito de nascer. Eu serei história, ou pior, não serei nada de nada, e ninguém vai me perdoar por ter deixado você para trás, por ter ido embora sem você; é a mais pura verdade, não pense que desconheço isso. Estou consciente disso. (GUERRA, 2010, p.118)

Albis utiliza essa gravação como fonte de arquivo e através das vias discursivas emite uma voz de esperança para o futuro de Nadia. A personagem tenta preservar suas posições ideológicas, a ferramenta utilizada como preservação da experiência, possibilita a alimentação do testemunho de Nadia, que se sente ameaçada pelo silêncio opressivo da história, “Embora não seja algo visível, me perseguem, eu sinto, estão aqui. Tenho olhos por toda parte”. (GUERRA, 2010, p.119). Nossa protagonista se sente vigiada e inconformada pelo fato de que nada mudou até a presente data, as visões de Albis não se concretizaram, o espaço contemporâneo é representativo do esquecimento herdado do passado, a penitência de Nadia é transcrever os códigos emitidos e criticar a cristalização temporal, pois

O pior é comprovar que, mesmo em 2006, as coisas não se sabem, não se resolvem, escapam como areia entre os dedos. Compreendo os motivos de minha mãe e as respostas inexatas de suas testemunhas. Copio os poemas que escreveu na emissora, procuro indícios. Sou sua memória de reposição. (GUERRA, 2010, p.132)

A protagonista enquanto repositora da memória, transcreve compulsivamente ao plano narrativo toda a complexidade discursiva que chega a ela, sua experiência é fruto da experimentação do coletivo, seu propósito é desvelar uma ressignificação histórica com base na pluralidade de vozes. A experiência de Nadia, Albis, Celia Sanchez e de outras figuras femininas se confundem com os conflitos históricos, o feminino ganha propriedade ao narrar seus testemunhos nesta diegese intertextual.

Entre os arquivos de Albin, Nadia encontra fragmentos de um livro produzido por ela. Em meio a sua tessitura, Fidel, Che Guevara, Célia Sanchez e etc. são personagens de uma narrativa que parte dos princípios autobiográficos da figura materna. Neste contexto, Albin é autora e protagonista de uma história ficcional que aderiu como pano fundo o contexto político da ilha, dando ênfase ao possível romance existente entre Célia Sanchez e Fidel Castro. *Nunca fui primeira dama* reflete a posição social da guerrilheira em relação ao seu comandante. Na terceira parte do romance, Wendy Guerra transfere o protagonismo de Nadia para Albin, havendo uma nova proposta narrativa, onde a personagem Albin, narra sua condição de filha da pátria e relata o acolhimento proposto pela história durante a infância.

Albin também foi vítima do abandono, seus pais também deixaram Cuba, percebe-se uma linearidade reflexiva entre os personagens em estudo, mostrando que permanecer na ilha caribenha é um ato de coragem do qual poucos estão providos, o medo é mais opressor que a violência física, a arbitrariedade silenciada preocupa mais que os explícitos gritos de ordem.

Albin foi filha de um sistema que tinha por princípio familiar Celia Sanchez e Fidel Castro. Em meio a um manifesto de Fidel, a personagem e sua irmã foram familiarizadas ao sistema político e encontraram abrigo dentro desse contexto histórico. A condição política de Celia lhe permitiu dialogar com ambas as meninas que foram guiadas pela voz de Fidel. “Saímos dali num carro enquanto ouvíamos de longe, pelos amplificadores, a voz rouca de Fidel.” (GUERRA, 2010, p.135). Há uma aproximação entre os personagens e os sujeitos históricos, esta estratégia revela a condição de Albin frente ao sistema. Wendy Guerra se beneficia dos nomes

históricos, seus personagens não levam somente o mesmo nome, mas as mesmas predisposições ideológicas e sociais.

Peguei água do filtro e, quando menos esperava, dois carros estacionaram justo sob a janela e iluminaram a casa inteira. Todos nós acordamos. Era Fidel. Não o vi, mas era ele. Soube disso pelo som das botas, pelas pessoas entrando pela outra porta, pelo barulho e os cochichos das mulheres que nos atendiam. Celia estava sentada no meio da escada, com uma caneta na mão. Viu-me no corredor, e cumprimentou-me piscando o olho enquanto esperava, vestida com uma roupa branca vaporosa, e descalça. Acenou para mim em despedida e entrei correndo no quarto. Que susto! (GUERRA, 2010, p.139)

Ao perceberem que estavam abrigadas, Albis e sua irmã sentiam-se protegidas. Percebe-se neste trecho que a condição familiar é atribuída aos mártires da revolução cubana, sujeitando-se a mesma posição de “filhas da pátria”. Vemos uma reflexão sobre a estabilidade política e sua proliferação entre as demais gerações, que estarão condenadas ao condicionamento familiar proposto pela história. Ainda que a experiência não seja marcada pelo contato físico, a memória política tem a incumbência de exalar os mártires cubanos em defesa de seu discurso militante inacabado. Albis ao ver-se acomodada em meio aos beliches, afirmou que ambas estavam “mais sozinhas do que ninguém neste mundo. Não conhecíamos as pessoas da casa; no entanto, naquele dia, nós nos sentimos como pessoas de família.” (GUERRA, 2010, p.139) O ato de familiarizar-se com política não fez de Albis uma militante, mas formou uma opositora a esses princípios, sua experiência em meio a esta realidade a tornou prisioneira deste sistema sombrio. “Éramos filhas da Pátria, menores de idade e não podíamos sair sozinhas. Nem nos fins de semana” (GUERRA, 2010, p.140). A obrigatoriedade em participar de colheitas de café em troca de comida formou o princípio reflexivo de Albis que representa ficcionalmente a condição desumana a que eram submetidos

-É preciso trabalhar do nascer do sol até o anoitecer! Se não trabalharem não têm comida! Vocês devem pagar a comida com o trabalho!
Nenhuma de nós sabia colher café. Nestas alturas, ninguém queria estar ali. (GUERRA, 2010, p.143)

Ao trabalhar pela alimentação em meio aos cânticos de guerra, a personagem não se vê como pertencente a esse espaço e afirma que em 1967 formaram-se os primeiros artistas, porém ela já havia sido expulsa. O livro de Albis apresenta a relação de Celia e Fidel, o suposto romance entre os guerrilheiros era visto como

algo consolidado, “para todos na casa, Celia e Fidel eram como uma só pessoa” (GUERRA, 2010, p. 155) em meio a este relacionamento, a condição política cubana ia passando por alternâncias. A história age sempre por traz de uma relação, seja ela amorosa ou patriótica. Albis enquanto personagem narra as tensões entre Cuba e os Estados Unidos, já manifestando sua desaprovação. “Naquela época as desavenças entre o governo americano e o cubano eram muito fortes. Eu não era simpatizante do governo de Castro. Fiquei porque não quis ir embora.” (GUERRA, 2010, p.158). Ainda que provida de uma paternidade forçada, Albis não vê o projeto político como nenhuma representação.

Aos olhos da nossa personagem “a Revolução é uma via da qual, uma vez que é tomada, a pessoa não pode mais sair. Deter-se equivale à morte. Só é possível avançar. Mas essa luta continua cobrando vidas.” (GUERRA, 2010, p.169). Celia era a representante icônica do movimento revolucionário, Albis afirma que ela era o braço direito de Fidel, sua posição lhe permitia chegar ao ponto mais íntimo entre a política e o social.

A diferença é que ela, sendo mulher, ficou mais perto dele do que todos os outros e tinha poder para fazer o que não era permitido a ninguém mais. E por essas razões, já tendo triunfado a Revolução, Celia, sem ter nenhum grau militar nem cargo importante no governo, transformou-se na figura feminina de mais alta hierarquia moral e política do país, sem que ninguém questionasse essa posição, superada apenas por Fidel e Raúl Castro. E foi assim até sua morte. (GUERRA, 2010, p.171)

Há um elo entre a presença feminina e o meio rudimentar do militarismo. Celia é a representação da afirmação feminina, enquanto guerrilheira que busca por seus princípios ideológicos. A inserção dessa personagem mostra as possibilidades de uma cubana, exaltando sua fidedignidade à experiência. A moralidade inquestionável de Celia é o reflexo de seu trabalho, a posição dela frente ao governo deixou marcas na experiência de todo o cubano, seu nome além de ser destaque em praças e museus, ficou arquivado na memória do coletivo cubano. A posição de Wendy Guerra frente ao trabalho de Celia é vê-la sob um prisma exemplar, os atos heroicos da guerrilheira transitam entre as gerações e merecem destaque nos testemunhos sobre os mártires da história.

As histórias de Celia, Albis e Wendy Guerra confundem-se entre o palimpsesto narrativo temporal, três gerações de mulheres que primaram por um

princípio ressignificativo da história, através do dialogismo entre a expressão política e a ficção. A memória de Celia é massificada por um coletivo, conforme Nadia, “Seu rastro permanece na história dos outros. Nisso ela se parece com minha mãe, que conservava o alheio e hoje só pode ser reconstruída a partir dos outros.” (GUERRA, 2010, p.184). Albis, assim como Nadia teceu um jogo narrativo entre o “real” e a ficção, sua produção é resultante da condição cubana de transmitir a experiência. Albis, assim como Wendy foi censurada por sua obra, as narrativas que assumirem um caráter testemunhal sofrem com o silenciamento imposto pelo regime.

Minha mãe sempre foi rainha velada desse pequeno círculo de aprendizes, alegrava-se e sofria com a aura que lhe conferia o não poder-não conseguir-(ou não querer) editar seu versos. Nos anos setenta, entregou um original a uma das poucas editoras cubanas da época, mas nunca lhe responderam. Sua gestão foi até aí. Não era apenas censura. Minha mãe não conseguia publicar em nenhum lugar. Foi uma brilhante corredora de fundo; aglutinou um grupo de artistas que hoje fazem parte da intelectualidade cubana ativa dentro e fora de Cuba. Minha casa era o centro de muitos poetas, o eixo de muitos debates, dores de cabeça, festas, discussões, choros, despedidas e desgostos para os que não acreditavam a diversidade de opiniões daquela época. (GUERRA, 2010, p.188)

Neste trecho percebe-se o silenciamento velado entre toda a sociedade, as editoras como reprodutores narrativos negaram-se a produzir a obra de Albis, a literatura diante deste contexto é vista como meio de denúncias, a ficção não é considerada como uma reprodução subjetiva, pois a história e a literatura aliaram-se a fim de produzir um testemunho crítico e ideológico. A censura proliferava os atos de fragmentação da expressão artística, Albis fez de sua residência, um exílio artístico em solo cubano, ali as reflexões discursivas fugiam dos princípios do apagamento. A geração de Nadia é fundamentada para o questionamento, em seu contexto há mais perguntas do que respostas a este sistema. “O que poderia justificar a censura? O autor ou seus conteúdos? Pode-se prescindir desses autores e desses títulos em Cuba a vida toda?” (GUERRA, 2010, p.188) A condição indagadora, assumida pela protagonista é um ato reflexivo sobre as marcações intertextuais, pois coloca em reflexão, os princípios desse contexto fragmentado.

A história escreve o trauma (LACAPRA, 2005) e ambos se retroalimentam enquanto discursos silenciadores. A política silencia os discursos opositores e enaltece as publicações voltadas para o heroico revolucionário, sujeitando-se a inibir do contexto social o indivíduo não canonizado por seus atos, em meio a isso o discurso serve como repressão. As narrativas censuradas trazem consigo a

ressignificação de um contexto, a pluralidade de vozes ganha espaço através da representação discursiva de uma memória individual. As posições dos personagens de Wendy, têm por princípio uma narrativa voltada para o culto ao comum, brindando a resistência de todos a uma sociedade silenciada, pois estes são os mártires cubanos. A construção de uma nova contextualização histórica, parte do princípio da queima dos discursos que lhe antecederam, eles não transmitiram com fidedignidade a experiência do contexto revolucionário. Nadia e Albis brindam a sua liberdade discursiva, com a queima dessas narrativas.

Não quero esquecer esse momento. Eis aqui a liberdade conquistada com fogo, minha pequena vingança histórica. Chegou o momento de abrir os baús, revelar o que foram e deixá-los abertos ao ar encharcado do Malecón de Havana. A luz dourada ilumina seus nomes e sobrenomes.

Caros autores: apresento-lhes Havana com todas as cores. Pergunto-me quando vão deixá-los sobreviver nas alfândegas, ou em que momento vão ser editados em Cuba de uma vez por todas. Nem mais um livro escondido, nem mais uma palavra silenciada. Esse é meu maior desejo como cidadã. (GUERRA, 2010, p.189)

Neste trecho, vimos que aos olhos de Nadia, Cuba é representada por todos os ângulos, o trauma histórico ganhou linhas de manifestação em oposição aos falsos testemunhos oriundos de uma contextualização legitimada pela história. A vingança histórica se constata com a queima das obras que dialogam com o sistema e, sobretudo com o processo de desarquivação proposto por duas gerações que metaforicamente fizeram a tentativa de editarem suas obras em terra natal. Conforme Nadia, “Um bom livro nasceu para ser editado em seu mercado natural, em sua pátria, com o sabor da origem, o cheiro e o tato para o qual foi pensado. O livro nasceu para ser lido.” (GUERRA, 2010, p.190). O público alvo deve involucrar-se com a expressão artística contemporânea, identificando-se com o protagonismo, não se tornando seres à margem da história, como o propósito dos “livros encapados”, nesse contexto contemporâneo a ficção consegue reafirmar-se enquanto discurso ressignificatório da história.

Nadia se vê em meio a uma realidade retrógada, afirmindo que ““Estava perdida no desastre, e o que é pior, sei que nunca vou conseguir me recuperar. O passado me agarra pelos cabelos até me tirar do centro”. (GUERRA, 2010, p.197). As marcas de um passado cinzento se faz presente no contemporâneo, todo o sujeito é aprisionado pelo tempo e pelos espaços de não presença da memória (ASMANN, 2011). Os efeitos de um passado ainda presente, desvelam a pobreza de

experiências que o sujeito pós-moderno se submete. Nadia em seu contexto pós-revolucionário, admite não querer mais informações passadas, pois o presente é o seu espaço de afirmação. A personagem se vê prejudicada por sua geração anterior: “Parece que o passado só traz más notícias. O presente é assunto meu. O passado depende dessa legião de hippies ou guerrilheiros urbanos que faziam amor para oferecer suas ofensas a nós, que chegamos depois.” (GUERRA, 2010, p.196). As heranças históricas da personagem, são os efeitos resultantes de uma revolução inacabada, os anseios atuais da geração de cubanos insurgida nos anos 70 é fruto da exaustão de uma geração anterior, a personagem afirma-se enquanto resultado de uma “família disfuncional” (GUERRA, 2010, p.201). Ser filha da pátria é construir-se a partir da política, sua afirmação identitária funde-se a um princípio ideológico pré-estipulado. Nadia reafirma que “a política é como sal, sem ele não poderíamos cozinhar todos os dias”. (GUERRA, 2010, p.205) O cotidiano do cubano é rodeado de política, a tessitura do social é indissociável as representações ideológicas.

Nossa protagonista, percebe a vitimização de sua mãe frente à realidade cubana, Albis era considerada um sujeito já apagado, sua existência estava condicionada aos atos de fragmentação. Em diálogo com os personagens Paolo B. e Adriana, Nadia recebe a posição explícita de seus companheiros, Paolo afirma que a culpa da desmemoria de Albis deve-se “à política. Esse sistema a enlouqueceu. Adriana: Mas ela passou metade da vida fora daqui. Paolo B.: Fugindo, fugindo do sistema. Eles a enlouqueceram” (GUERRA, 2010, p.206) A personagem Albis foi coagida ao silenciamento involuntário. Com a experiência debilitada pelo apagamento, esta personagem ficou a deriva de toda proposição narrativa da história cubana. O cubano sujeitou-se ao seu cotidiano, a pacata ilha é vista como o berço do condicionamento social e da passividade política em decorrência do silenciamento castrista. No final da narrativa, comprehende-se que a provável renúncia de Fidel, deixa Nadia e sua geração sem expressão.

Vi olhos chorosos, sorrisos irônicos, medo, estranheza, impacto. Não me via no meio daquela confusão. Pagamos mergulhados em silêncio. Ninguém se atrevia a opinar. Éramos um grupo de jovens nascidos e criados ouvindo os discursos do presidente. Desde que tivemos uso da razão não vimos mais ninguém governar o país. Parecia que esse minuto nunca ia chegar. Beijamo-nos e nos despedimos sem um pio. Ao sair, já tinham fechado quase todo o restaurante, as portas dos fundos e as janelas estavam trancada. (GUERRA, 2010, p.232)

Neste excerto vimos à representação social de Fidel para seu público, estes sujeitos não enfatizam nenhuma demonstração de vitória em relação ao que foi proferido. A ilha respira esses princípios ideológicos e suas contravenções, neste sentido perder Fidel é também ausentar-se de toda uma representação cultural criada desde a infância. Fidel Castro é o centro de todas as referências narrativas, sejam elas favoráveis a seu sistema político ou em tons de discordância pelos atos reprimidos da experiência traumática. Contudo, o fato de perder Fidel, atingiu os personagens como um ato desolador, em que o sujeito não saberia o que fazer, ficaria perdido, estaria em um limbo.

Em meu país todos os caminhos levam a Fidel: o que você come, o que usa, os apagões, os aluguéis, as escolas, as viagens, os altos e baixos, os ciclones, as epidemias, os carnavais, os congressos, as estradas. Poucas coisas importantes se moveram sem ele. (GUERRA, 2010, p.233)

Uma das possíveis críticas desse excerto é a necessidade de desprender a ilha cubana de seus princípios políticos, Fidel como representante age em torno de toda a realidade cubana, porém o sujeito é provido de autonomia para aceitar-se enquanto membro deste espaço. A autora é figurante de uma imparcialidade, seu discurso é provido de tendências, porém ela não explícita sua posição ideológica. Wendy, assim como Nadia, faz do ato discursivo, uma representação testemunhal de denúncias ao sistema, cuja finalidade é ressignificar o já dito.

Entre os personagens, percebe-se a preocupação com a disfunção da memória. Nadia sofria com as desmemorias de seu contexto familiar, sua mãe foi silenciada pelo o sistema, e sua tia já havia morrido em decorrência do Alzheimer, a preocupação da nossa protagonista era se tornar mais uma vítima desta enfermidade hereditária.

Pensei que devia me apressar, anotar tudo, minha memória também estava em perigo porque, ao que parece, entre nós é um mal hereditário. Contei os anos que me faltavam para dizer tudo, tudo, tudo. Haveria tempo, ao menos, para terminar este projeto? (GUERRA, 2010, p.242)

O plano narrativo é uma estratégia encontrada para ir contra o esquecimento, Nadia ao narrar suas experiências, em diálogo com as de sua mãe, possibilita a propagação de uma militância voltada para a representatividade da mulher cubana em meio ao contexto histórico-político. A personagem informa seu leitor, que este

projeto narrativo é voltado para a exposição das guerras internas e de suas dores. A política entrecruza a vida de várias gerações e as tornam prisioneiros de um passado retido pelo contemporâneo, Nieve, Nadia e Albis são representantes desse processo controverso chamado história cubana.

5 Considerações finais

Os discursos históricos e ficcionais se relacionam ao deixarem em seu intertexto as marcas de um contexto passado, contudo, durante essa relação dialógica entre literatura e história percebem-se as diferentes características e modalidades discursivas. Walter Scott ao escrever *Waverley* em 1814 limita-se a uma produção histórica clássica, acrítica, desenvolvendo uma ficção passiva que se aproximava ao discurso histórico.

Em um segundo momento, as produções críticas e desconstrucionistas amparam-se em um discurso denunciador, onde os sujeitos silenciados pela história ganham espaço e rebelam-se contra esses discursos históricos. Conforme Fleck (2017), um dos marcos fundadores desse princípio é a obra *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier ,que em 1949 lançou através do ato narrativo latino-americano, um olhar crítico acerca da historiografia do nosso continente, até então passiva frente às produções de nossos colonizadores. Neste contexto, o passado revisitado pela ficção deixa nas entrelinhas do discurso uma realidade distanciada da já conhecida pela história.

A escrita enquanto produção híbrida, produz o entrecruzamento entre o real e a ficção, o romancista enquanto reproduutor ficcional irá recorrer ao já construído pelo historiador, produzindo diferentes versões de um mesmo fato. Em um processo antropológico de investigação, a experiência, o testemunho e a representação são essenciais ao romancista, que busca dar “fidedignidade” a sua releitura narrativa. A linguagem utilizada será o único amparo factual dessas produções, conforme Adorno (2003), o discurso enquanto representação de uma experiência estará condenado a essa limitação linguística.

Nas narrativas de Wendy Guerra, percebe-se que há um diálogo entre as experiências de nossas protagonistas, a história e o contexto político cubano, não servem como pano de fundo, eles estão presentes no íntimo das personagens, toda a realidade social se resume a política.

Através de seus alter egos, Wendy revisita o passado familiar e desenvolve suas produções ficcionais. Não podemos afirmar o caráter autobiográfico dessas narrativas, contudo, devemos reflexionar a cerca dos intertextos produzidos a partir da escrita de si. O protagonismo narrativo é desenvolvido por vozes femininas, criando uma estratégia metafórica de afirmar o espaço do gênero feminino nesta

realidade social. A reconstrução ficcional de Wendy teve por base a participação de mulheres célebres: Nadia, Nieve, Albis, Célia e etc. ocupam o espaço prestigiado da liderança discursiva. A autora em sua revisão histórica destaca a relevância de Celia Sánchez para Fidel Castro, em entrevista ao *El país* em 2017 a autora afirma que “A presidenta de Cuba era Celia, não Castro.”⁴⁰. Nessa narrativa contemporânea, Wendy Guerra ou a neta da revolução, transfere para Célia o papel de liderança frente à ilha cubana, não vimos essa posição como crítica, mas enquanto afirmação de um processo de revisão da historiografia da ilha caribenha.

A produção de diários é uma de suas marcações autorais, é um recurso estilístico que fica em evidência durante suas narrativas, consideramos esse recurso metafórico como uma tentativa de conduzir o leitor a verossimilhança, seu discurso tenta legitimar-se enquanto narrativa contrária aos princípios históricos. Em sua diegese, a autora nos brinda com uma linguagem de fácil acesso, comum aos diários e faz desse gênero uma de suas estratégias para o desenvolvimento da linearidade.

É através das entrelinhas desses diários que a autora produz uma narrativa desconstrucionista ao sistema político. Amparando-se em sua experiência e testemunho, ela produz uma ficção que busca dar acessibilidade ao passado, através de protagonistas que atuam como representantes dessas vozes silenciadas. Seus diários podem ser considerados como um jogo contemporâneo, onde conseguiremos visualizar o amparo crítico das personagens sob uma fundamentação intertextual com as artes visuais, poéticas cubanas, além das músicas que tecem um posicionamento crítico a este regime. Wendy Guerra através de suas narrativas busca dialogar com seu leitor, tentando lhe aproximar de seus relatos..

Enquanto revisionistas, esses projetos literários não centralizam seus protagonismos nas figuras célebres e já citadas em meio a outras narrativas, nesse contexto ficcional o protagonismo é desenvolvido pelo sujeito comum. As relações históricas possuem um papel secundário frente à experiência em ser cubano. O fato é que esses sujeitos não participaram ativamente dos eventos históricos, mas herdaram todo o legado oriundo desses princípios. O narrador, até então silenciado,

⁴⁰ “La presidenta de Cuba era Celia, no Castro” CORONA, 2017, s/p

vê o seu diário enquanto arquivo e é através dele que serão encontrados os registros “verídicos”, revisionistas, das marcas deixadas pela política em cuba.

Em ambas as narrativas, as nomenclaturas históricas, dadas aos personagens criam associações diretas ao sistema político cubano, esse processo de rememoração é pertinente a um romance histórico contemporâneo que prima por uma visão desconstrucionista através da ficção. Wendy Guerra estabelece uma rede de conexões aceitáveis aos conhecimentos prévios do leitor, suas narrativas assumem um papel assertivo enquanto discurso mediador, facilitador.

A autora não manifesta uma posição crítica ao contexto político, ela descreve em sua poética a dificuldade de pensar a ilha caribenha sem relembrar o sobrenome Castro e os demais representantes da revolução. Há uma indissociabilidade entre o ser cubano e o contexto político, as feridas de uma experiência histórica deixaram de herança para o contemporâneo, uma memória fragmentada, diluída em meio aos princípios utópicos. Mediante essa porosidade, existe uma retratação sobre a decepção das gerações que acreditaram nos ideais revolucionários e se tornaram vítimas desse mesmo processo.

A própria Wendy Guerra salienta sobre a dureza de suas narrativas, a produção de discursos contrários à historiografia cubana viabiliza uma tênue relação entre a verdade e a dor, sua apropriação cultural. As duas narrativas em análise, procuram demonstrar o limbo existente entre a experimentação e o factual, a narrativa servirá como âncora desse processo de resgate do *testimonio* cubano, na tentativa de mostrar que, os princípios históricos positivistas, estão reproduzindo um discurso divergente ao proposto pelo *testimonio* latino-americano.

O cubano Alejo Carpentier em 1949, teceu a partir de sua narrativa intertextual os princípios da criticidade, sua diegese enquanto manifestação contrária aos princípios da historiografia certamente foi revisitada por essa geração desconstrucionista existente em meio à censura cubana. Wendy faz parte da geração de escritores cubanos desencantados por seu país, à condição instaurada em solo caribenho, apenas ganha espaço em suas narrativas enquanto fonte de criticidade.

As revisitações ao passado proferidas por essa nova geração de autores é considerada uma tentativa de encontrar respostas ao contexto contemporâneo, através da reinterpretação do passado. Há por parte da autora, uma tentativa de mostrar o quanto a história guiará os passos de nossas protagonistas, ainda que

esses sujeitos não tivessem ligação com os processos históricos, seriam frutos dessa condição e suas experiências seriam marcadas pelos conflitos ideológicos e pela presença das fardas verdes oliva.

Cuba é o centro das atenções latino-americanas, a autora afirmou em 2017 que a relação complicada entre os cubanos e seu governo vai muito além da representação, pois “*es algo que está dentro*” de *ella* y “*sale en la literatura, donde no se puede mentir*”, porque *esta es como “un análisis de sangre”..* (GUERRA, s/p 2017). A ficção é considerada por Wendy, como um discurso legitimador em defesa das “verdades” históricas, sua vertente está na incapacidade de ausentar-se da realidade, assim como os demais discursos. A poética cubana serviu e servirá de berço crítico ao contexto revolucionário e pós-revolucionário, pois este “*es un hecho y es difícil escapar*” (GUERRA, s/p 2017) personagens e sujeitos históricos serão rememorados entre as gerações, seja por sua representatividade ou pelo repúdio ao seus princípios ideológicos.

Wendy Guerra vê o falecimento de Fidel, como o encerramento de um ciclo histórico e a promulgação de muitas incertezas ao futuro. Ao anunciar que irá realizar uma reedição do romance *Nunca fui primeira dama*, para inserir um capítulo intitulado: “*Sin Fidel*”, a autora desenvolverá um novo desfecho a esta narrativa. Essa reconsideração nos demonstra a relevância do externo para suas narrativas, a experiência histórica cubana afeta diretamente a posição autoral de ficção. A realidade social mediante o posicionamento de Fidel, já era conhecida pelos cubanos, porém surgem as indagações quanto ao futuro de uma geração que aprendeu a aceitar normas. *¿cómo vamos a vivir sin alguien que nos diga lo que tenemos que hacer?*”. (GUERRA, s/p 2017) Essas incertezas oriundas dos sujeitos “adaptados” ao sistema, demonstram que Cuba sem Fidel é vista como uma deserdação familiar, pois era ele que regia e orientava os indivíduos que agora estão sem o seu representante paterno.

O espaço cubano pós-novembro de 2016 e a sua representação ficcional são incompreendidos pela nação, conforme Wendy Guerra, todos eram frutos desse sistema, onde a função paterna e sua condição de ausência eram desenvolvidas por Fidel e a Revolução cubana cumpria com o exercício do papel materno, os processos históricos políticos são à base genealógica dos cubanos.

A neta da revolução, Wendy Guerra, desenvolveu em seus atos narrativos uma crítica verossímil a condição política cubana, ao costurar experiência e ficção a

autora nos brinda com uma poética que é adepta aos empréstimos históricos. As obras vão a encontro dos princípios dialógicos entre a primeira e a segunda fase do romance histórico, contudo sua revisitação ao passado cumpre um papel mediador entre o contexto histórico e o seu leitor contemporâneo.

A essas releituras críticas do passado pela ficção – mais simplificadas em termos de estrutura e linguagem – que procuraram incorporar aspectos oriundos da escrita do romance histórico tradicional, aliados com algumas premissas das modalidades críticas e desconstrucionista que visam à criticidade das releituras da história pela literatura, é que denominamos romances históricos contemporâneos de mediação. (FLECK, 2017, p.97)

O romance histórico contemporâneo de mediação (FLECK, 2017), amplia as discussões entre as relações da literatura e história e põe em debate as produções de narrativas híbridas que versam mais diretamente ao leitor comum. Fleck (2017), afirma que esta modalidade, é resultante do processo dialógico entre as fases precedentes, essa produção é fomentadora de um discurso de fácil acesso, com uma linguagem mais aceitável pelo público, não carecendo preparo prévio para identificar as estratégias intertextuais propostas pelo autor. A revisitação ao passado é vista como uma autorrenovação do próprio romance histórico, que no contexto contemporâneo ganhou expressividade por seu diálogo intertextual entre as demais fases.

O romance histórico contemporâneo de mediação é, pois, produto da própria releitura contemporânea que o gênero romance histórico efetua de sua trajetória, num intenso processo de autorrenovação que faz do romance histórico a expressão mais apreciada do gênero romanesco ainda em nossos dias. (FLECK, 2017, p.107)

A literatura de Wendy Guerra nos aproxima do contexto contemporâneo cubano. Através dos seus alter egos, a autora consegue transitar por uma temporalidade que vai desde os anos 50 até a realidade pós-moderna. Ao acessar essas rememorações, nossas protagonistas viabilizam uma leitura crítica sobre os processos históricos e suas cicatrizes, mostrando que o *testimonio* latino-americano deu continuidade a sua proposta inicial de representação.

Nesta dissertação destacamos algumas reflexões a cerca da produção literária de Wendy Guerra, esse foi um primeiro passo de compreensão ao contexto literário contemporâneo cubano, carecendo um maior aprofundamento teórico sobre essa geração, de netos da revolução, que estão produzindo literatura e contrapondo

os princípios já estigmatizados pela historiografia da ilha caribenha, contudo, salientamos que, desde Alejo Carpentier até o contexto pós-moderno, a crítica literária cubana é amparada pelo contexto histórico. Intrínseca a qualquer representação, a história e a ficção caminham juntas e se reafirmam enquanto representações discursivas do real.

6 Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**; tradução Jorge M.B. de Almeida. São Paulo; Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

AULETE, Caldas. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Delta, 1958.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios** [tradutor: Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____ ; **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo, 2008.

_____ ; **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2005.

ALÓS, Anselmo Peres. **Literatura de resistência na América Latina**: a questão das narrativas de testimonio. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, Madri, v. 01, n. 37, nov./fev. 2008. Disponível em: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/nartesti.html>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe – Campinas. SP: Editora da Unicamp, 2011.

BARNET, Miguel. **La fuente viva**. La Habana, Letras Cubanias, 1986

BARNET, Miguel. **La novela testimonio: alquimia de la memoria**. Disponível em <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/12420/public/12420-17818-1-PB.pdf> Acesso em 08 jul 2017

BEVERLEY, John. **Anatomía del testimonio**. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 13, No. 25 (1987), pg. 7-16

BEVERLEY, John. **La Voz del Otro:Testimonio, subalternidad y verdad narrativa** In: Revista de Crítica Literária Latinoamericana, 1992. Pp-7-19. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4530620>> Acesso em 18 jun 2017.

BEVERLEY, John; MORAÑA, Mabel. **Documentalismo y ficción**: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. América latina: Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo, v. 3, 1995. p. 479 – 515.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza** (in) Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ ; Sobre o conceito de História. (In): Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____ ; **O narrador** – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (in) Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANES, Jaume Peris. **Literatura y testimonio um debate.** Revista Puentes. N°01, 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/280237675_Literatura_y_testimonio_un_debate> Acesso em 05 fev 2017.

BLANES, Jaume Peris. **El premio Testimonio de Casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y Victoria García.** Revista Kamchatka 6 diciembre 2015. Págs. 191-249 disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/299594768_El_premio_Testimonio_de_Casa_de_las_Americas_Conversacion_cruzada_con_Jorge_Fornet_Luisa_Campuzano_y_Victoria_Garcia> Acesso em:16 mar 2017.

BLANCHOT, Maurice. **The Space of Literature**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Tradução: João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação vol 19. 2002.

CAMUS, Albert **The Plague**. Trad. Stuart Gilbert, New York: Random House, 1972.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória) In: NESTROVSKI, Artur. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000. p.111-p.148.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** 4º Edição. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia, COUTINHO, Eduardo (Org.). **Literatura comparada:** textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CELAN, Paul. **Obras completas.** Madrid: Editorial Trotta, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana; tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34., 1998.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino In: NESTROVSKI, Artur. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000. p.13-p.71.

FLECK, Gilmei Francisco. **O romance histórico contemporâneo de mediação:** entre a tradição e o desconstrucionismo. Curitiba: CRV, 2017.

FRIERA, Silvina. Entrevista com Wendy Guerra . **En Cuba hay vida después de Fidel.** Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4475-2006-11-14.html>> Acesso em 18/08/2015.

GUERRA, Wendy. **Nunca fui primeira dama.** [tradução de Josely Vianna Baptista] São Paulo: Benvirá, 2010.

_____. **Todos se vão.** São Paulo: Benvirá, 2011.

- HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Artur. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p.207-p.235
- INWOOD, Michel. **Dicionário Hegel**; Tradução Alvaro Cabral, Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**; tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma** – 1º edição – Buenos Aires: Nueva visión. 2005
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão,[et all] Campinas: UNICAMP, 1990.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?**; Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEWGOY, Bernardo. **Holocausto, trauma e memória**. (in) WebMosaica revista do instituto cultural judaico marc chagall v.2 n.1 (jan-jun) 2010.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. 5 ed.Rio de Janeiro: José. Olympio, 1998
- LOPEZ, Maximiliano Valerio .**O conceito de experiência em Michel Foucault**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.42-55, jul./dez. 2011.
- MACHOVER, Jacob. **La Habana 1952-1961 el final de um mundo, el principio de uma ilusión**, Madrid, 1995
- MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MARCO, Valeria De. CARDOSO, Marta Resende **A literatura de testemunho e a violência de Estado**. Lua nova: Revista de Cultura e política, [S.L], n. 62, p. 45-68, jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000200004&script=sci_abstract&tlang=pt>. Acesso em: 20 out. 2017.
- NESTROVSKI, Artur. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000
- NICOLAZZI, Fernando. **A narrativa da experiência em Focault e Thompson**. Anos 90, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p.101-138, jan./dez. 2004.
- PEREIRA, Luciara; ESLAVA Fernando Villarraga. **A narrativa testemunho: um caso exemplar**. Revista de estudos literários Ipotesi. Vol 12, nº1 - 2008. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/edicoes-anteriores/v12n1/>> Acesso em 05 de jul 2017.

PENNA, João Camillo. **Este corpo, esta dor, esta fome:** notas sobre o testemunho hispanoamericano. In.: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

RANDALL, Margaret. **¿Que es, y como se hace un testimonio?**. Revista Crítica literária latinoamericana, [S.L], v. 18, n. 36, p. 23-47, jul. 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4530621>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

REIS, Lívia. **Testemunho como construção da memória**. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos, Niterói, v. 01, n. 33, p. 77-86, 2000. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/33/artigo5.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas:Papirus, 2007.

_____ ; **Tempo e narrativa** – Tomo III :Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas. SP:Papirus, 1997.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade.**; Tradução Sandra Nitrini . Aderaldo e Rothschild: São Paulo, 2008.

SÁNCHEZ, Ana María Mar. **La ficción del testimonio**. Revista Iberoamericana, Pittsburg, v. 1, n. 151, p. 447-161, abr./jun. 1990.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT, Joan W. **A invisibilidade da experiência**. Proj. História, São Paulo, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma** – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. . PISC. CLIN., RIO DE JANEIRO, VOL.15, N.2, P.X – Y, 2008.

SKLODOWSKA, Elzbieta. **Miguel Barnet y la novela testimonio**. Revista Iberoamericana, [S.L], v. 68, n. 200, p. 799-806, jul./set. 2002. Disponível em: <<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4806/4966>>. Acesso em: 10 set. 2017.

Sklodowska, Elzbieta. **Testimonio Hispano-American**o. Historia, teoría, poética. New Cork: Peter Lang, 1992

_____ ; **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das catástrofes. Campinas SP, 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. **Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos**. Pelotas, 2013. Revisão técnica de Aline Herbstrith Batista, Carmen Lúcia Lobo Giusti e ElionaraGiovana Rech. Disponível em: <<http://sisbi.ufpel.edu.br/?p=documentos&i=7>> Acesso em: Maio de 2018

YÚDICE, George. Testimonio y conscientización. In: BEVERLY, John y ACHUGAR, Hugo (eds.) **La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa**.

Número especial de la Revista de crítica literaria latinoamericana. Año 15, n.º 36,
Lima, 2º semestre de 1992. pp. 207-227.