

**Imagens Da dor e do trauma em *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich:
notas a partir de algumas contribuições da crítica genética e da escrita de si.**

**Images of Pain and Trauma in *Una sola muerte numerosa*, by Nora Strejilevich:
notes from some contributions of genetic criticism and self-writing.**

Joao Ricardo Pessoa Xavier de Siqueira¹

Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO: O presente ensaio consiste em uma tentativa de discutir a escrita de si a partir de um diálogo entre as contribuições teóricas da crítica genética e o aparato conceitual sobre as narrativas da experiência/testemunho que se constituem sobre a dor e o trauma. Como objeto específico de análise elegeu-se a obra *Una sola muerte numerosa* - da escritora argentina contemporânea Nora Strejilevich. A narrativa, na qual se fundem ficção e realidade, traz em si uma multiplicidade de gêneros literários como o romance, a biografia, a autobiografia e o testemunho e a poesia, ventilando múltiplas vozes, discursos e focos narrativos. A superposição de planos – na qual se intercalam o vivido (a experiência), o discurso oficial, e as vozes de outros afetados – funciona como estratégia de modo a se cumprirem os desígnios da reivindicação de uma dimensão subjetiva afeita aos relatos testemunhais. A discussão desdobrar-se-á em dois movimentos: em um primeiro momento busca-se discutir a política da escrita enquanto ato, performance e processo, e a noção de partilha do sensível a partir das contribuições de Jacques Rancière (2007; 2017). A segunda seção terá por objeto a discussão teórica em torno da crítica genética, especialmente no tocante ao papel da memória e do trauma nos processos de composição das narrativas. Pretende-se, portanto, estabelecer uma análise que deslinde, a partir de trechos selecionados, a forma como se constitui, se processa e se materializa a memória do trauma na obra literária em questão.

Palavras-chave: política; narrativas de si; crítica genética; memórias da dor e do trauma.

ABSTRACT: The present essay consists on an attempt to discuss self-writing from a dialogue between the theoretical contributions of genetic criticism and the conceptual apparatus on the experience/testimony narratives which are constituted on pain and trauma. The work *Una sola muerte numerosa* - by the contemporary Argentine writer Nora Strejilevich was chosen as specific object of analysis. The narrative, in which fiction and reality merge, brings in itself a multiplicity of literary genres such as the novel, biography, autobiography and testimony and poetry, ventilating multiple voices, discourses and narrative focuses. The overlapping of plans - in which the lived experience, the official discourse, and the voices of others affected are intertwined - functions as a strategy in order to fulfill the purposes of claiming a subjective dimension to the witness accounts. The discussion will be unfolded in two movements: at first, it seeks to discuss the politics of writing as act, performance and process, and the notion of sharing the sensible from the contributions of Jacques Rancière (2007, 2017). The second section will focus on the theoretical discussion about genetic criticism, especially regarding the role of memory and trauma in the processes of narrative composition. It is intended, therefore, to establish an analysis that outlines, from selected excerpts, the way in which the trauma memory is constituted, processed and materialized in the literary work in question.

Keywords: politics; self-writing; genetic criticism; pain and trauma memories.

¹ Pesquisador da UFPE. E-mail: jricardopxsiqueira@hotmail.com

Recebido em 30 de novembro de 2017

Aceito em 11 de janeiro de 2018

Introdução

Acontecimentos recentes tais como, as operações policiais com suposto fulcro no combate à corrupção, a queda de representantes políticos eleitos e a consequente ascensão de novos grupos ao poder, o aumento do relevo ideológico do pensamento de extrema direita e a redefinição dos papéis dos movimentos sociais, caracterizam a efervescência do cenário político no Brasil atual. Diante da dinâmica apontada, percebe-se nos setores que compõem o tecido da sociedade brasileira uma maior atenção voltada ao aspecto político, o que se pesa não só pelas atenções voltadas por parte de veículos midiáticos, mas também devido a mudanças estruturais que alteram e reconfiguram a fisionomia das instituições do nosso precoce sistema democrático.

O modo como o mercado cultural e midiático corresponde ao momento atual pode ser definido como não pejorativamente oportunista em um primeiro plano. A dimensão do político é incorporada como demanda de um público consumidor a ser atendida por setores específicos como o editorial, o televisivo e o cinematográfico; uma prospecção quantitativa à produção desses setores poderá servir como demonstração do aumento de obras/produções com viés político/ideológico. No que concerne ao mercado editorial, setor afeito a abarcar a literatura em suas manifestações, pode-se dizer que pululam nas livrarias publicações dos mais variados gêneros que contemplam a dimensão política, seja ideológica, material, ou historicamente considerada.

A velocidade das informações, a difusão do conhecimento e da notícia por meio de canais alternativos – tais como as redes sociais – e a publicidade fortemente dimensionada a eventos políticos, são fatores que contribuem não só para uma maior aproximação dos indivíduos a esta instância, mas também para o fenômeno da espetacularização da política, corroborando a noção de *civilização do espetáculo* delineada por M. Vargas Llosa. Segundo o autor,

na civilização do espetáculo a política passou por uma popularização talvez tão pronunciada quanto a literatura, o cinema e as artes plásticas, o que significa que nela a publicidade e seus slogans, lugares-comuns, frivolidades, modas e manias,

ocupam quase inteiramente a atividade antes dedicada a razões, programas, ideias e doutrinas. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 27)

Nesse sentido, de modo a atender ao mecanismo primevo da regulação econômica dos mercados - qual seja: demanda X oferta – o setor editorial vem buscando satisfazer os interesses de um público ávido de informações que venham a explicar, ao menos circunstancialmente, o funcionamento institucional, o viés ideológico e a dinâmica histórica do jogo político. Atendendo majoritariamente aos campos jornalístico, econômico e histórico, não se pode afirmar que as publicações atuais não contemplem também obras de ficção; uma literatura produzida no tempo presente calcada não necessariamente na atualidade, mas com fulcro em acontecimentos históricos que deixaram marcas expressivas em nosso passado político.

Tecidas essas rápidas considerações acerca dos modos de representação da *política na escrita/literatura*, cumpre agora estabelecer uma reflexão sobre a *política da escrita/literatura*, assim entendida como uma engrenagem cuja dinâmica de funcionamento conduz ao modo de constituição das narrativas enquanto formas de representação simbólica de uma dada realidade.

1 Política, corpo e escrita: a partilha do sensível e as escritas de si.

A noção de escrita, enquanto ato corporal e performático, resultante do esforço físico e do engenho intelectual humano, traz consigo uma carga eminentemente política, em que pese ser alçado o homem à categoria aristotélica de animal político por natureza (ARISTÓTELES, 2016). Incorporada ao arsenal de capital cultural (e simbólico) acumulado pela humanidade ao longo dos séculos, à escrita subjazem formas de *fazer*, de *dizer* e de *viver* que se caracterizam não só como individuais/subjetivas, mas também comunitárias/coletivas, na medida em que o indivíduo que escreve, assim o faz não só imbuído de uma motivação ego centrada, mas também cercado por um contexto externo a si, sócio e historicamente demarcado.

Vale salientar que, ao privilegiar a escrita enquanto processo, registro, e exercício estético – componente da cultura – a presente reflexão não ignora os demais produtos que integram também o amplo conceito de *cultura*, a exemplo da tradição oral e demais manifestações ágrafas resultantes da inventividade e intervenção humanas. Não se trata aqui de uma abordagem excludente (ou exclusivista), que renega determinadas práticas de *agir sobre/entender* o mundo de modo a enfatizar (ou

supervalorizar) cegamente outras. Nesse sentido, o enfoque aqui privilegiado buscará relacionar a noção (e o ato) de escrita ao caráter político que lhe é inerente, sem ignorar a carga política potencialmente atribuível a outros atos humanos (ágrafos) que não se inserem no universo do escrito.

No prefácio de *Políticas da escrita*, Jacques Rancière (2017), afirma que o conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Há, portanto uma relação indissociável entre o corpo que escreve e o ato por ele desempenhado, mediada pelos valores – individuais e comunitários - que constituem o sujeito e que norteiam o seu agir na sociedade. O componente social/comunitário atrelado à escrita vincula-se à noção de *partilha do sensível*, na medida em que tal ato transcende o exercício de uma competência para ocupar o *locus* da constituição estética de uma comunidade, prestando-se de modo a alegorizar essa constituição (RANCIÈRE, 2017, p. 11). Vale ressaltar que, ao mencionar a noção de partilha do sensível², o filósofo trabalha sob um duplo viés: a partilha enquanto participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões.

Partilhar o sensível implica, portanto, em um movimento no qual as noções de *comum/comunitário/coletivo* e *individual/subjetivo/pessoal* confluem para constituir os modos de fazer, de ser e de dizer desempenhados pelos corpos políticos. Nesse sentido, “a escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre a posição dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições.” (RANCIÈRE, 2017, p. 8). A escrita enquanto ato/processo/performance implica em um *olhar*, uma perspectiva adotada de acordo com um lugar pré-determinado por condições e valores históricos, ideológicos e sociais. Ao ato de escrever subjaz a relação do sujeito com a palavra, com o enunciado; uma relação na qual o estabelecimento de significados e a resignificação constituem-se de acordo com a multiplicidade das vozes responsáveis por narrar os modos de fazer, dizer e ser de dada comunidade.

² “Uma partilha do sensível é o modo como a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão das partes exclusivas se determina no sensível. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser*, e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos, de acordo com suas atribuições e finalidades, e a circulação dos sentidos; entre a ordem do visível e do dizível.” (RANCIÈRE, 2017, p. 8).

Há um diálogo interessante a ser traçado neste ponto atrelado à ideia suscitada por Hannah Arendt que afirma ser a política baseada no fato da *pluralidade humana*; uma pluralidade que diz respeito à coexistência e associação de indivíduos diferentes. A organização política dos homens dá-se segundo certos atributos comuns essenciais existentes em, ou abstraídos de, um absoluto *caos da diferença* (ARENDR, 2012). A essa noção de caos da diferença vincula-se o atributo de perturbação teórica da escrita motivado pela *democracia*; segundo Rancière (2017, p. 9-10), bem mais do que um regime de governo, a democracia é a forma da comunidade que repousa sobre a circulação de algumas palavras “sem corpo nem pai – povo, liberdade, igualdade...”, que determinam a esfera própria de sua manifestação. Manifestação entendida como *expressão* e cuja significação política pressupõe o condão da *liberdade*, que conduz e garante a materialização das vozes dos corpos que sofrem em um processo contínuo de constituição de afetos, diante da metáfora da encarnação cristã do Verbo, que dá a letra um espírito, pois “só um corpo vivo, um corpo que sofre, é capaz de, em última instância, garantir a escrita” (RANCIÈRE, 2017, p. 10). Do jogo entre *literalidade* e *democracia* resulta a multiplicidade de dizeres que confluem para construir o mosaico que espelha uma dada comunidade, na qual se integram e interagem vozes consoantes - e por vezes dissonantes - entre si de modo a compor polifonicamente as narrativas³.

Ao se traçar um percurso histórico da escrita enquanto um dos veículos que tornam possível a materialização das narrativas percebe-se o registro do passado enquanto tema e função recorrentes. Registros pautados por condicionantes éticos e segundo determinados padrões estéticos constituem as narrativas que demarcam uma simbiose entre História e Literatura, ao mesmo tempo em que se configuram como escritas do si; relatos do eu a partir do vivido e do experienciado pelo sujeito que se materializam dialeticamente em relação ao outro. Entendidas como frutos de uma época, as escritas de si refletem uma dinâmica própria de tempo - memórias do passado que se materializam esteticamente no presente - e instauram, no contexto da apreciação artística, uma compreensão da qual o contexto social não pode se desvincular.

Nessa perspectiva, o produto cultural, entendido aqui como a obra literária, não é “simplesmente um objeto fixo a ser consumido, ou um atributo essencial relacionado a uma atitude de contemplação. É um evento situado no fluxo do tempo que ocorre em

³ “Há democracia – e política, conseqüentemente – porque há palavras sobrando, palavras sem referente e enunciados sem país, que desfazem qualquer lei de correspondência entre a ordem das palavras e a das coisas.” (RANCIÈRE, 2017, p. 18)

um contexto cultural e histórico, trabalhando com/e na experiência, esboçando-se sobre uma matriz social e ganhando mais força a partir dela.” (NEGUS; PICKERING, 2004, p. 43).

Tais experiências, que constituem representações, opõem-se no paradigma da contemporaneidade, ao conceito tradicional de mimese tendo em vista que para além de tal conceito “estende-se o terreno em que a questão da semelhança - da verdade e da falsidade da representação – cede o lugar a uma outra questão da verdade: a do corpo que pode confirmar a letra numa escrita” (RANCIÈRE, 2017, p. 16). O ato singular de escrever - ao qual é imprescindível a presença de um corpo, uma voz que enuncia - passa por um processo de ressignificação capaz de fornecer um novo corpo de crenças coletivas a partir de relatos que, em regra, seriam considerados “antiliteratura”, de modo a se constituírem como uma espécie de presentificação sensível da escrita de uma comunidade.

De maneira complementar a essa compreensão, Judith Butler (2015) identifica uma estrutura tripartite na qual se interpelam o *si*, o *outro* e o *social* na constituição dos relatos, a saber: “o sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo. (...) os termos usados para darmos um relato de nós mesmos, para nos fazer inteligíveis para nós e para os outros, não são criados por nós: eles têm caráter social e estabelecem normas sociais.” (BUTLER, 2015, p. 33).

Nesse contexto cênico, cujo palco é o texto literário, interpelam-se os discursos do *si* perante o discurso de um *outro* que o constitui, emoldurando-se essa estrutura pelo *contexto social* que abarca o conjunto. Delineia-se então uma espécie de jogo especular na constituição dos relatos que encerram as escritas de si; um jogo no qual uma dada realidade é refletida/espelhada a partir da perspectiva de um sujeito que vivenciou. O texto literário funciona como espelho da dor do trauma e da violência, na medida em que é nele onde o sujeito reflete sobre e vê refletida a experiência vivenciada.

É nesse escopo que se situam as narrativas constituídas a partir de experiências vivenciadas na ambiência do real⁴ e que se configuram segundo um fluxo performativo

⁴ O “real” não deve ser confundido aqui com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista; o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 273)

de memórias individuais de modo a ressignificar o tecido histórico e intervir na memória coletiva. Aqui nos encontramos novamente diante de um dos traços ético-estéticos que balizam a literatura, qual seja o componente da liberdade, operador poético e político que torna possível a manifestação múltipla de vozes na celebração de um *páthos* perene, e que se faz imprescindível ao exercício autônomo da arte literária em sua difícil tarefa de muitas vezes ter que “dizer o indizível”. A narrativa a qual este ensaio se propõe analisar integra parte da voz de uma mulher, que comporta consigo um coro testemunhal cujo objetivo não é apenas reavivar as chagas de um sofrimento vivido em um tempo passado, mas também celebrar a liberdade em um presente que torna possível a sua manifestação.

2 A escrita de si e o processo de criação literária: uma tentativa de compreensão da memória e da experiência a partir da crítica genética.

Ao refletir sobre o papel da memória no processo de criação artística Cecília Almeida Salles afirma que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória.” (ALMEIDA SALLES, 2009, p. 104). No caso da obra literária, e especificamente no âmbito das *escritas de si* e do trauma, a memória funciona como elemento de gestão do tempo a partir da reconstrução da lembrança que compõe geneticamente a narrativa.

Diana Klinger (2008) classifica as escritas de si como “sintoma” da época atual, na qual muitas obras literárias voltam-se para a própria experiência do autor, marcando assim a exaltação do sujeito.

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *reality shows*; ao surto dos *blogs* na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais (a chamada antropologia pósmoderna), a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas (KLINGER, 2008, p. 14).

Voltamo-nos, pois, para as narrativas que se comprometem paradoxalmente com a transmissão do inenarrável, exercícios de rememoração que implicam em uma atenção voltada e mediada pelo *presente*, na medida em que não se ocupam unicamente de não

esquecer o *passado*, na medida em que se constituem como um compromisso com os mortos, os desaparecidos, os anônimos. “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança a um outro que não o si” – a afirmação de Paul Ricoeur (2007, p. 101) afina-se com a obsessão pela sobrevivência relatada por Primo Levi em *É isto um homem* (LÉVY, 1995) – a esperança de sobreviver alimentava-se pela expectativa de poder (e pelo dever de) relatar o vivido; um relato que, embora individual, comportasse as vozes e fizesse representar os ausentes⁵.

Faz-se oportuno reiterar o papel da memória - individual e coletivamente considerada⁶ - que, em narrativas desse tipo, coloca em xeque o critério tradicional da definição de romance/ficção como fingimento (SANTIAGO, 2002, p. 35). Levando-se em consideração tratar-se de escritas nas quais o sujeito se expressa na intenção de falar sobre a sua verdade, sobre eventos vividos, instaura-se, de acordo com Philippe Lejeune, um pacto de enunciação entre autor e leitor que pressupõe a sinceridade/veracidade da narração, tornando-a inquestionável. (LEJEUNE, 2008)

O “eu” que narra, passa a ser então agente da escrita e objeto da escritura, diferenciando-se da noção de sujeito clássico, como bem pontua Derrida quando afirma: “O sujeito da escritura é um *sistema* de relações entre as camadas: do bloco mágico, do psíquico, da sociedade e do mundo. No interior dessa cena, é impossível encontrar a simplicidade pontual do sujeito clássico.” (DERRIDA, 2002, p. 222). Para Philippe Willemart (2005), a escritura literária se constitui no decorrer das idas e vindas da mente do escritor, por sua mão/corpo, pautada sobre um fio condutor no qual os significantes linguísticos não correspondem (necessariamente) aos significantes do inconsciente. Esse movimento de idas e vindas dialoga, de certo modo, com o expresso por Michel Foucault (2001) em *O que é um autor*, quando afirma: “na escritura, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um

⁵ “O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de *dever a outros*, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário.” (RICOEUR, 2007, p. 101)

⁶ Ao indagar sobre os elementos constitutivos da memória, Michael Pollak (1992) admite que a memória individual encerra os acontecimentos vividos pessoalmente, sendo a memória coletiva constituída por acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (...) É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992, p. 2).

sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita não deixa de desaparecer.” (2001, p. 270)

Em *Literatura e ética: da forma para a força*, Diana Klinger (2014), ao refletir sobre a experiência do trauma no campo literário, indaga se o enfrentamento do medo seria uma forma possível de reconhecê-lo enquanto elemento intrínseco à vida. Para a autora, “o medo e a literatura convivem. Porque parece não haver mundo fora da literatura e do mal. Mas a literatura não é uma compensação do mal do mundo, pelo contrário, está imersa nele, está contígua a ele, faz parte desse mesmo mal.” (KLINGER, 2014, p. 133).

A noção de medo destacada acima é partidária da discussão suscitada por Georges Bataille que, em seu livro *A literatura e o mal*, ao buscar o “sentido da literatura”, afirma, taxativamente: “a literatura é o essencial, ou não é nada.” Para o autor, na composição dessa essencialidade entra o Mal – do qual seria a literatura uma das formas de expressão – e cuja admissibilidade não implicaria necessariamente na “ausência de moral”, mas sim a conformidade com as regras de uma “hipermoral” que balizaria a literatura enquanto ato de comunicação⁷ (BATAILLE, 1989).

É a partir do conhecimento do trauma e da rememoração do medo característicos ao regime militar que se instaurou na Argentina (1976-1982) que se constitui a trama narrativa de *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich (2006). Ambientado no período no qual o terror e o medo e a violência estatal assolaram a Argentina, a obra pode ser entendida como libelo contra o esquecimento dos horrores perpetrados pelos regimes de exceção, na medida em que, empenha-se em contestar a narrativa dominante, trazendo de volta as vozes dos esquecidos à atualidade.

Em *Una sola muerte numerosa*, Nora Strejilevich parte de sua própria história enquanto perseguida, sequestrada e sobrevivente da ditadura militar argentina. O relato aparece em 1997, primeiramente nos Estados Unidos, publicado e distribuído em pequena tiragem sob responsabilidade da Editora North South Center Press, sendo traduzido para o inglês em 2002. Apenas em 2006, por ocasião do aniversário de 30 anos do golpe militar, e graças às políticas de resgate e preservação da memória, tem-se a publicação na Argentina. A narrativa, na qual se fundem ficção e realidade, traz em si

⁷ “A literatura é *comunicação*. A comunicação impõe a lealdade; a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa. A literatura não é inocente, e, culpada, ela deveria enfim, se confessar como tal.” (BATAILLE, 1989, p. 9-10).

uma multiplicidade de gêneros literários como o romance, a biografia, a autobiografia e o testemunho e a poesia, ventilando múltiplas vozes, discursos e focos narrativos. A superposição de planos – na qual se intercalam o vivido (a experiência), o discurso oficial, e as vozes de outros afetados – funciona como estratégia de modo a se cumprirem os desígnios da reivindicação de uma dimensão subjetiva afeita aos relatos testemunhais (SARLO, 2007). Ao se propor reconstituir a tessitura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, há uma revalorização da primeira pessoa como ponto de vista e a aceitação da memória como campo de conflito na história da Argentina.

Partindo-se do viés da crítica biográfica, a autora assume ter vivenciado as agruras do regime de exceção, contudo, travestindo de ficção suas experiências na construção da narrativa, elaborando uma espécie de reconstrução do trauma a partir do fluxo performativo da memória. O caráter de novidade que distingue a obra em questão em relação a outras de temática similar pauta-se nos movimentos constantes (e necessários) de atualização e transfiguração da memória e do imaginário coletivos; ideia corroborada no seguinte dizer de Bosi: “nem tudo o que é dito novamente é simplesmente dito ‘de novo’; *novamente* pode ser também advérbio de modo; dizer de maneira nova” (BOSI, 2002, p. 255).

Cumprir reportar que Nora Strejilevic, possui ascendência judia. A influência dessas raízes aparece de modo explícito na obra aqui reportada, na medida em que reforçam o componente da memória que transparece na narrativa; nesse caso a persistência da memória da catástrofe, como se as personagens fossem perseguidas e atormentadas por um trauma duplicado no qual se sobressaem a memória do Holocausto e das ditaduras militares. Sobre memória e judaísmo assinala Márcio Seligmann-Silva: “a modalidade da memória da catástrofe tem uma longa tradição no judaísmo (...). A religião judaica é antes de mais nada estruturada no culto da memória.” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 54).

A voz narrativa deixa transparecer o conflito identitário da personagem, cujos avós migraram para a Argentina no seguinte trecho: “Nosotros, los nietos, apenas entendemos qué es ser judío. ¿Una forma de vida? ¿Una raza? ¿Una identidad? Ser

judío es ante de todo ser visto como tal. Pero entonces no lo sabíamos.” (STREJILEVICH, 2006, p. 25)⁸

No que concerne ao plano composicional – materialidade textual da narrativa -, e entendendo-se a obra literária como resultante de diferentes momentos do processo de criação, em que transformações criativas são operadas (ALMEIDA SALLES, 2006, p. 66), percebe-se que a autora utilizou-se da intertextualidade para compor a trama narrativa. Definida por Gerard Genette (2006) como sendo uma “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” (GENETTE, 2006, p. 8). A intertextualidade faz-se presente a partir dos empréstimos feitos pela autora de trechos de textos extraídos de discursos, pronunciamentos, manchetes de jornais, relatos de experiência, cartas, etc.; esses excertos – geralmente inseridos como epígrafes, entrelaçam-se de modo a construir a trama da narrativa. De modo ilustrativo, exemplifica-se com os trechos destacados a seguir, nos quais um trecho da matéria de um jornal, o relato de um militar e a fala de Garcia Lorca antes de seu fuzilamento, introduzem e se conectam, como epígrafes, aos eventos que em seguida serão narrados.

En los centros clandestinos en los que actuó, el Turco Julián se paseaba mostrando un llavero con la cruz svástica, tenía especial ensañamiento con los detenidos judíos, y les llevaba a los presos literatura nazi para que leyeran. *La Nación*, 2 de mayo de 1995

-Ustedes son judíos pero son buenos, le había dicho a mamá la vecina de enfrente. Ellos eran alemanes y según mis padres, SS. Refugiados en Sudamérica tras la Segunda Guerra Mundial. (...) (STREJILEVICH, 2006, p. 25 - 26)

Hijas de puta, vienen a provocarnos aquí, bajo nuestras narices, y las dejamos. Todas son comunistas, madres de subversivos, y se atreven a venir a reclamar. Si me dejaran, limpiaría bien rápido la plaza con ráfagas de ametralladora. No volverían. *Un militar*

Ahora te toca viajar sola a una plaza con canteros de flores y un monumento en el centro. Todos los jueves te acercás, entre tímida y desafiante, a caminar en círculo del brazo de otra mujer con el mismo pañal en la cabeza, la misma ausencia en una foto que las hace girar y girar. Caminar y caminar, y al caminar encontrar tantas cosas... (...) (op. cit., 36)

-¡Fuego!

-¡No estoy muerto! ¡No estoy muerto!

Federico García Lorca antes de su fusilamiento

-¡Me van a matar! ¡Baaastaaa! ¡Me están matando!

¿¡Gerardo!? Es él. Es la voz de Gerardo. Esa certeza me paraliza, me da vértigo, pero no tengo tiempo para no reaccionar. (...) (op. cit., p. 38)⁹

⁸ “Nós os netos apenas entendemos o que é ser judeu. Uma forma de vida? Uma raça? Uma identidade? Ser judeu é antes de tudo ser visto como tal. Mas àquela época não sabíamos.” (STREJILEVICH, 2006, p. 25). Tradução livre.

Como mencionado anteriormente, a narrativa funde ficção e realidade, ao dispor de uma multiplicidade de gêneros literários como o romance, a biografia, a autobiografia e o testemunho e a poesia, ventilando múltiplas vozes, discursos e focos narrativos. Sobre os múltiplos focos narrativos, cumpre reportar que a obra intercala momentos de expressão em primeira pessoa (quando a autora relata a sua própria experiência), e em terceira (quando reconstitui o trauma vivido por outros perseguidos políticos, reconstrói a saga da diáspora familiar, e retrata o drama vivenciado por outros perseguidos da ditadura, em especial, seu irmão e cunhada). O trabalho com a linguagem torna-se visível, principalmente, quando do exercício estético para a composição de imagens que retratam o horror.

A narrativa é concebida como espaço para o relato do horror e da violência do real, tendo em vista que “aquele que testemunha, sobreviveu – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 52); e a partir da tentativa de narrar o inenarrável, de dizer o indizível, o exercício estético contribui para a apresentação e exposição do passado, de seus fragmentos, ruínas e cicatrizes. É o que se percebe a partir do trecho destacado a seguir, no qual, uma das vozes que compõem a narrativa de *Una sola muerte numerosa* mostra-se atônita diante do interrogatório sobre a violência sofrida, antevendo como única saída para o seu sofrimento o escape da morte:

-¿No te acordás de nada? ¿era de pie o acostados? ¿por delante o por detrás? ¿Se enteraron tus papás? machacan los preguntones. Me dijeron "che, no vas a querer que se entere tu marido". Yo pensaba: él va a tener que escuchar. Pero no, no

⁹ Nos centros clandestinos nos quais atuou, o Turco Juián passeava mostrando um chaveiro com a cruz suástica, tinha uma crueldade especial para com os detentos judeus, e levava aos presos literatura nazista para que lessem. *La Nación*, 2 de maio de 1995.

- Vocês são judeus, mas são bons, a vizinha da frente disse a mamãe. Eles eram alemães e, de acordo com meus pais, seguidores da SS. Refugiados na América do Sul após a Segunda Guerra Mundial.

Filhas da puta, vêm aqui para nos provocar, debaixo de nossos narizes, e nós deixamos. Todas são comunistas, mães de subversivos, e se atrevem a vir reclamar. Se deixassem, eu limparia bem rápido a praça com rajadas de metralhadora. Não voltariam. Um militar.

Agora te toca viajar sozinha a uma praça com canteiros de flores e um monumento no centro. Toda quinta-feira te aproximam, entre tímida e desafiadora, caminhando em círculos, de braços com outra mulher com o mesmo lenço na cabeça, a mesma ausência em uma foto que as faz girar e girar. Caminhar e caminhar, e caminhando encontrar tantas coisas... (...)

- Fogo!

-Não estou morto! Federico Garcia Lorca antes do seu fuzilamento

- Vão me matar! Baaastaaa! Estão me matando!- Gerardo!? É ele. É a voz de Gerardo. Essa certeza me paralisa, me causa vertigem, mas não tenho tempo para não reagir. (Tradução livre)

escuchó nada. Me tiraron en la cama, yo amordazada. Quería gritar y ya no podía. Pensé: ojalá me muera.
 La única manera de salir de eso es la muerte, me decía. Ellos tienen todo el tiempo del mundo, y uno siente que la muerte es la única manera de dejar de sufrir eso que nunca termina de pasar.¹⁰
 (STREJILEVICH, 2006, p. 19-20)

Diante da imagem traçada pelo trecho acima, delineia-se uma relação de conflito provocada pela perturbação/tumulto na noção de literatura enquanto representação do *belo* e do *harmônico*; daquilo que é capaz de sublevar e fazer transcender o espírito humano. A literatura aqui é espaço de reprodução e figuração do mal, do horror, do trauma e da dor, concebidos não a partir de um matiz fantasioso, mas derivados da experiência vivenciada pelo sujeito que elabora a narrativa a partir do real, do que foi vivido e sofrido; um relato que se constitui a partir de experiências subjetivas em contextos de cerceamento da liberdade individual e que resultaram em traumas que se expurgam por meio do exercício literário.

Percebe-se em *Una sola muerte numerosa* uma multiplicidade de gêneros textuais e literários amalgamados de modo a compor o resultado estético final que constitui narrativa enquanto obra. Os movimentos de escrita da obra intercalam construções em que predominam a narrativa de si (e do outro), mas também denunciam momentos no qual há a expressividade de um eu-lírico que se manifesta por meio da poesia, conforme destacado nos poemas de abertura e fechamento da obra:

*Cuando me robaron el nombre/Fui una fui cien fui miles/Y no fui nadie.
 NN era mi rostro despojado/De gesto de mirada de vocal./Caminó mi desnudez
 numerada/En fila sin ojos sin yo/Con ellos sola/Desagrado mi alfabeto/Por
 cadenas guturales/Por gemidos ciudadanos/De un país sin iniciales./Párpado y
 tabique/Mi horizonte/Todo silencio y eco/Todo reja todo noche/Todo pared sin
 espejo/Todo copiar una arruga/Una mueca un quizás./Todo punto y aparte.*
 (STREJILEVICH, 2006, p. 13).

(...)

Las voces del pasado me encarnan y soy, somos, el poema:
*Asesinaron/a mi hermano a su hijo a su nieto/a su madre a su novia a su tía
 a su abuelo a su amigo a su primo a su vecino/a los nuestros a los suyos a
 nosotros/a todos nosotros/nos inyectaron el vacío./Perdimos una versión de
 nosotros mismos/y nos reescribimos para sobrevivir.*

¹⁰ Não te lembrás de nada? Era de pé ou deitados? Pela frente ou por trás? Teus pais souberam? Esmagam os inquisidores. Me disseram “Não vais querer que teu marido saiba.” Eu pensava: ele vai ter que escutar. Mas não, não escutou nada. Me tiraram da cama, eu amordaçada. Queria gritar e já não podia. Pensei: Espero que eu morra. A única forma de sair disso é a morte, dizia para mim mesma. Eles têm todo o tempo do mundo, e se sente que a morte é a única maneira de deixar de sofrer isso que nunca terminada de passar (Tradução livre)

Palabras escritas para que mi voz las articule acá, en este lugar que no es polvo ni celda sino coro de voces que se resiste al monólogo armado, ese que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa¹¹ (STREJILEVICH, 1997, p. 200)

Considerações finais

É interessante pensar a narrativa de *Una sola muerte numerosa*, considerando-a uma escrita de si e a partir da perspectiva proposta por Diana Klinger (2008) que percebe o caráter performático intrínseco a obras dessa natureza. Nas palavras da autora: “A arte da performance supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciador, assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado” (KLINGER, 2008, p. 25). A ideia de restauração e releitura histórica sempre permanente remete-nos a noção de *palimpsesto*, conforme delineada por Genette (2006)¹², na medida em que a obra de Nora Strejilevich parte da vocalização de textos/experiências de que integram um espectro de micro-histórias que se sobrepõem a uma macro-história da ditadura, por meio perfaz da (re)ativação memorialística.

Uma literatura do trauma, que se materializa por meio de uma escrita de si, revela-se no caso de *Una sola muerte numerosa* por meio de exercícios de estetização da dor, do medo e da violência, tendo como principal viés condutor a memória do sujeito que escreve. Há aqui uma transcendência no que concerne à consideração da obra literária enquanto objeto/produto estético, na medida em que a literatura pode ser

¹¹ *Quando me roubaram o nome/Fui uma, fui cem, fui mil//E não fui ninguém./Ninguém era meu rosto despojado/De gesto, de olhar, de voz./Caminhou minha nudez numerada/Em fila sem olhos sem eu/ Sozinha com eles/Sangrando meu alfabeto/Por cadeias guturais/Por gemidos cidadãos/De um país sem iniciais/Pálpebra e tabique/Meu horizonte/Tudo é silêncio e eco/Tudo é grade e noite/Tudo é parede sem espelho/Tudo é copiar uma ruga/Uma careta, um talvez/Tudo é um ponto e aparte.* (STREJILEVICH, 2006, p. 13).

(...) As vozes do passado me embalam, e sou, somos, o poema: *Assassinaram/ meu irmão, seu filho e seu neto/sua mãe, sua namorada, sua tia, seu avô, seu amigo, seu primo, seu vizinho/os nossos, os seus e nós mesmos/ a todos nós/nos injetaram o vazio/Perdemos uma versão de nós mesmos/e nos reescrevemos para sobreviver.*

Palavras escritas para que minha voz as articule aqui, nesse lugar que não é pó nem célula, mas sim um coro de vozes que resiste ao monólogo armado, esse que transformou tantas vidas em uma só morte numerosa. (op. cit., p. 200) (Tradução livre)

¹² “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (...) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (GENETTE, 2006, p. 3)

considerada ato/símbolo da *resistência*, da *sobrevivência* e da *persistência*. Resistência, pois “não nos cabe senão compreender resistindo e resistir compreendendo”, exercendo nesse processo a mediação da memória (BOSI, 2008, p. 254). Sobrevivência daqueles que viveram para contar e assim contribuir para uma história plural, que se constitui na reelaboração do simbólico e do real pelo sujeito a partir da procura de si. Persistência baseada na pujança da lembrança, no convite contra o esquecimento das marcas e cicatrizes que, a cada vez que são lembradas, atualizam-se, de modo a não nos fazer emergir em um processo amnésico acerca da potência humana para o mal e para o horror.

Referências

- ARENDDT, H. “Introdução *na* política”. in: ARENDT, Hannah. *A promessa da política*. Rio de Janeiro: Difel, 2012.
- BATAILLE, G. *A literatura e o Mal*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1989.
- BOSI, A. “Os estudos literários na Era dos Extremos.” In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FOUCAULT, M. “O que é um autor” in: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Ed. Monolíngue. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Material em pdf).
- KLINGER, D. “Escrita de si como *performance*”. In: *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 12, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>> Acesso em 15 de jul. 2017
- _____. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

NEGUS, K.; PICKERING, M. *Creativity, Communication and Value*. Londres: SAGE Publications, 2004.

POLLAK, M. “Memória e Identidade social.” *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SALLES, C. A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Rocco, 2002.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. “Apresentação da questão da literatura do trauma”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

STREJILEVICH, N. *Una sola muerte numerosa*. Miami: North South Center Press, 1997. Disponível em versão digital (2006) em: <<http://norastrejilevich.com/images/USMNTercera.pdf>>. Acesso em 10 de jul. de 2017.

WILLEMART, P. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília, DF: CAPES, 2005.