

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
UNIDADE ACADÊMICA DE GARANHUNS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS**

LUCAS FEITOZA DINIZ

***O LIVRO DOS ABRAÇOS, DE EDUARDO GALEANO: CELEBRAÇÃO DA
METALITERATURA/1***

**GARANHUNS – PE
2019**

LUCAS FEITOZA DINIZ

***O LIVRO DOS ABRAÇOS, DE EDUARDO GALEANO: CELEBRAÇÃO DA
METALITERATURA/1***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras Português – Inglês pela Universidade Federal Rural de Pernambuco – Unidade Acadêmica de Garanhuns.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Ariano Suassuna, Garanhuns-PE, Brasil

D585l Diniz, Lucas Feitoza

O livro dos abraços, de Eduardo Galeano: celebração da
metaliteratura/1/ Lucas Feitoza Diniz. – 2019.
47 f. : il.

Orientador: Nilson Pereira de Carvalho
TCC (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal Rural de
Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns, Garanhuns, BR-
PE, 2019.

Inclui referências

1. Literatura latino-americana 2. Narrativa 3. Metaliteratura I.
Carvalho, Nilson Pereira de, orient. II. Título

CDD 808

LUCAS FEITOZA DINIZ

***O LIVRO DOS ABRAÇOS, DE EDUARDO GALEANO: CELEBRAÇÃO DA
METALITERATURA/1***

Trabalho de Conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciado em Letras Português –
Inglês pela Universidade Federal Rural de
Pernambuco – Unidade Acadêmica de
Garanhuns.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Pereira de
Carvalho

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

1. Prof. Dr. Nilson Pereira de Carvalho (Orientador/Presidente) – UFRPE/UAG

2. Prof. Dr. João Batista Martins de Moraes (Examinador Interno) – UFRPE/UAG

3. Prof. Me. João Paulo de Souza Araújo (Examinador Externo) – UFRPE / UAST

AGRADECIMENTOS

A Deus, que é quem age e faz todas as coisas em minha vida; a Nossa Senhora, na imagem de Guadalupe, padroeira da América Latina. Vossa bênção e proteção me trouxeram até aqui.

Aos meus amados pais, Rivaldo e Virginia, pelo apoio incondicional, e por saberem lidar com as tantas saudades que a vida acadêmica faz a gente causar em quem amamos.

Aos meus queridos irmãos Vinicius e Luan, cuja companhia encheu minha seriedade de risadas e absurdos.

À minha família, que me apoiou, incentivou, torceu e vibrou comigo por cada conquista. *In memoriam*, ao meu avô Pedro, a quem muito teria agradado ver pronto este trabalho.

Aos meus inesquecíveis professores desde a educação infantil até o Ensino Médio.

Aos queridos mestres do curso de Letras da UFRPE / UAG, em cujos ombros pude me apoiar para ver além; em especial, a Rafael Bezerra de Lima, Gustavo Henrique da Silva Lima e Aliete Gomes Carneiro Rosa.

A Nilson Pereira de Carvalho, orientador e amigo, que acreditou em mim desde o começo, e sempre, e quando eu mesmo não acreditei; e cujo olhar iluminado me ajuda a olhar a literatura e a vida de outras formas.

Aos professores João Paulo de Souza Araújo e João Batista “Johnny” Martins de Moraes, pela honra de terem aceito o convite para a banca e pelas inestimáveis contribuições durante a defesa.

Aos amigos do curso de Letras, que encheram minhas noites com suas boas companhias, e que carregaram comigo o fardo dos dias difíceis.

À UFRPE, pelas oportunidades de que pude usufruir para além das aulas da graduação (bolsa BIA, Monitoria, Programa de Iniciação Científica, Apoio para Eventos).

A todos que de alguma maneira acreditaram e contribuíram para o sucesso deste trabalho. Sou fruto da esperança de vocês! Muito obrigado!

DAS COISAS MEMORÁVEIS

Um dia o mundo inteiro vai ser memória.
Tudo será memória.
As pessoas que vemos transitar naquela rua,
as gentis ou as sábias, ou as más, todas,
todas.
E o mendigo que passa sem o cão,
o ginasta, a mãe, o bobo, o cético, a turista.
Deus, inclusive, regendo o fim das coisas
memoráveis, também será memória. Deus
e os pardais.
E os grandes esqueletos do Museu Britânico.
Todo sofrimento será memória. Eu, sentado aqui,
serei só estes versos que dizem haver um eu
sentado aqui.

(Antonio Brasileiro)

RESUMO

A leitura dos textos que compõem *O livro dos abraços* (2015 [1989]), do escritor uruguaio Eduardo Galeano, desautomatiza a tripartição aristotélica entre os gêneros literários, uma vez que nos relatos da obra confluem os estilos épico, lírico e dramático, bem como o registro histórico-jornalístico-biográfico. Como sistematizar a unidade e a literariedade de uma obra tão complexa? Partindo dessa problemática; do proposto por Benjamin (1987) sobre a figura do narrador; das discussões de Staiger (1977) sobre os estilos épico, lírico e dramático; e da noção de formas simples (JOLLES, 1976), bem como da fortuna crítica à obra de Galeano (especialmente Palaversich (1995)) e da crítica que fez o próprio Galeano (1980b, 1991, 1995) o presente trabalho buscou investigar, a partir do percurso das relações entre memória, sociedade, e (meta)literatura, a composição do estilo textual na obra *O livro dos abraços*. A pesquisa foi de caráter qualitativo e bibliográfico: partindo da leitura da obra, e das reflexões suscitadas por esta leitura, procedeu-se ao cotejo com os textos teóricos, e daí à análise. Os resultados obtidos apontam para a possibilidade de uma classificação que conforme a unidade dos relatos num todo coeso, a partir da maneira como o fenômeno metaliterário se apresenta nos textos de *O livro dos abraços*. Para isso, propomos, como sistematização crítica, as categorias *meta* (englobando os relatos que se voltam para sua própria imanência enquanto construção artística), *amphi* (englobando os relatos que se voltam para a relação com a alteridade) e *exo* (englobando os relatos que se voltam para seu exterior, para as condições sociais que motivam a escrita). Em relação à forma de cada relato, mobilizamos a noção de *simulacro metagenérico*, como uma possibilidade de esquema metaliterário (isto é, um modo pelo qual o fenômeno metaliterário se autoevidencia aos olhos do analista). Como noção geral de escrita literária, percebe-se que Galeano desconstrói a forma do relato tradicional, construindo em seu lugar a forma que ele entende como um relato, algo por sua vez ligado à noção do que entende por literatura.

Palavras-chave: Literatura latino-americana; narrativa; metaliteratura; *O livro dos abraços*.

RESUMEN

La lectura de los textos que componen *El libro de los abrazos* (2015 [1989]), del escritor uruguayo Eduardo Galeano, desautomatiza la tripartición aristotélica entre los géneros literarios, una vez que en los relatos de la obra confluyen los estilos épico, lírico y dramático, bien como el registro histórico-periodístico-biográfico. ¿Cómo sistematizar la unidad y la literariedad de una obra tan compleja? A partir de esta problemática; de lo propuesto por Benjamin (1987) acerca de la figura del narrador; de las discusiones de Staiger (1977) acerca de los estilos épico, lírico y dramático; y de la noción de formas simples (JOLLES, 1976), bien como de la fortuna crítica sobre la obra de Galeano (en especial Palaversich (1995)) y de la crítica producida por el mismo Galeano (1980b, 1991, 1995), el presente trabajo buscó investigar, a partir del recorrido de las relaciones entre memoria, sociedad y metaliteratura, la composición del estilo textual en la obra *El libro de los abrazos*. La investigación tuvo carácter cualitativo y bibliográfico: a partir de la lectura de la obra, y de las reflexiones suscitadas de esta lectura, se efectuó el cotejo con los textos teóricos, y de ahí se hizo la análisis. Los resultados obtenidos apuntan para la posibilidad de una clasificación que conforme la unidad de los relatos en un todo coherente, según el modo como el fenómeno metaliterario se presenta en los textos de *El libro de los abrazos*. Para eso proponemos, a manera de sistematización crítica, las categorías *meta* (englobando los relatos que se vuelvan para su propia inmanencia en cuanto construcción artística), *amphi* (englobando los relatos que se vuelvan para su relación con la alteridad) y *exo* (englobando los relatos que se vuelvan para su exterior, para las condiciones sociales que motivan la escritura). En relación a la forma de cada relato, movilizamos la noción de *simulacro metagenérico*, como una posibilidad de esquema metaliterario (es decir, un modo por el cual el fenómeno metaliterario se autoevidencia a los ojos del analista). Como noción general de escrita literaria, se percibe que Galeano desconstruye la forma del relato tradicional, construyendo en su lugar la forma que comprende como un relato, por su vez vinculada a la noción de lo que comprende por literatura.

Palabras clave: Literatura latinoamericana; narrativa; metaliteratura; *El libro de los abrazos*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. NARRAÇÃO, INFORMAÇÃO E OUTRAS AÇÕES	12
2. DA MEMÓRIA AO MITO, DO MITO À ÉPICA – E DE VOLTA OUTRA VEZ!	19
3. <i>ORDO AB CHAO</i> : APONTAMENTOS PARA UMA SISTEMATIZAÇÃO.....	26
4. A CRIAÇÃO (META)LITERÁRIA, (RE)CRIAÇÃO DO HUMANO	36
PARA (NÃO) CONCLUIR.....	43
REFERÊNCIAS	45

INTRODUÇÃO

Em meados de 2015, quando eu ingressava no segundo período do curso de Letras na UFRPE / UAG, me chegou às mãos, recomendado por uma prima, um livrinho pequeno, com uma ilustração de uma criança tocando, sorridente, seu tambor sobre a capa amarelo-lima. Eu me recordava de já o haver visto na biblioteca de minha cidade, mas por algum motivo o volume nunca me havia chamado a atenção.

Era *O livro dos abraços*, de Eduardo Galeano.

Abri o livro (pra ser franco, o arquivo – era um .pdf) – e encontrei o seguinte:

O mundo

Um homem da aldeia de Neguá, no litoral da Colômbia, conseguiu subir aos céus. Quando voltou, contou. Disse que tinha contemplado, lá do alto, a vida humana. E disse que somos um mar de fogueirinhas. — O mundo é isso — revelou —. Um montão de gente, um mar de fogueirinhas. Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existem duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e fogueiras pequenas e fogueiras de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem percebe o vento, e gente de fogo louco, que enche o ar de chispas. Alguns fogos, fogos bobos, não alumiam nem queimam; mas outros incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar para eles sem pestanejar, e quem chegar perto pega fogo. (GALEANO, 2015, p. 1)

O primeiro relato puxou o próximo, até o fim da leitura do livro, e para uma segunda leitura. O exemplar da biblioteca da cidade foi logo emprestado uma, duas, muitas vezes. À época, eu já era bolsista BIA, sob orientação do professor Dr. Nilson Pereira de Carvalho. Estava escrevendo um ensaio, para uma disciplina dele, também, e achava que sabia alguma coisa sobre o que era literatura ou metaliteratura. Não sabia, contudo, o que me havia prendido tanto em *O livro dos abraços*: sabia que queria descobrir, e sabia que a metaliteratura ia me levar a isso.

Em tempo: etimologicamente falando, “relato” vem do latim *relatio*, por sua vez derivada da raiz *relatus*, forma do verbo *refero* que significa, além do ato de relatar (narrar) alguma coisa, trazer essa coisa de volta a uma pessoa, a algum lugar ou à memória¹. Aconteceu que, de tanto trazer de volta à memória os relatos que compõem *O livro dos abraços*, esse objeto contaminou o próprio método da pesquisa: a introdução de uma monografia que fale de *O livro dos abraços*, tão contaminada já do estilo do livro, dificilmente poderia começar com “O

¹ A etimologia foi emprestada de <<https://en.wiktionary.org/wiki/refero#Latin>>. Acesso em 17/06/2019.

presente estudo buscou....” já que se tornou, no fim das contas, um relato como os que o trabalho se propõe a analisar.

Dois anos depois, o meu ensaio tinha virado um outro ensaio – publicado em livro. Eu também não era o mesmo: havia dado uma volta no caminho com uma monitoria e um projeto de pesquisa em Linguística que me emprestaram método e conhecimentos. Mas, se eu não era o mesmo, *O livro dos abraços* ainda era (ou me parecia ser). Para entender melhor o mistério, sabia que precisaria olhar a obra *de dentro* da realidade cultural da América Latina, de que estamos – pobres brasileiros – tão perto e tão longe a um tempo. Com uma bolsa oferecida pelo programa Bolsas Iberoamericanas, do Santander Universidades, viajei à Colômbia para um semestre de intercâmbio acadêmico, para aperfeiçoar o espanhol e quiçá conseguir material crítico, tão escasso mesmo em relação a uma obra tão popular que é a obra de Eduardo Galeano. Felizmente, consegui mais que isso: além de material crítico, de estudos e do próprio Galeano, fui apresentado a autores do quilate de Rulfo, Márquez e Cortázar; pude estudá-los, e pude entendê-los como antecessores dessa poética da latinoamericanidade que propõe *O livro dos abraços*.²

Refero, que gera *relatus*, que gera *relatio*, que gera o *relato* que está em *O livro dos abraços*, também significa *dizer em retorno*. Assim, a leitura se fez questionamento, o questionamento se fez pesquisa, a pesquisa fez-se esse trabalho, que ora se lê. Esperamos, com ele, entender como cada texto de *O livro dos abraços* constrói, evidencia e referencia uma noção específica de literatura no interior da própria obra.

Nosso objetivo geral é investigar esquemas metaliterários na obra *O livro dos abraços*. Para isso, pretendemos a) catalogar esquemas metaliterários na referida obra; b) cotejar procedimentos desses esquemas, traçando um percurso a partir da relação entre memória, sociedade e metaliteratura, a fim de expandir uma catalogação que compreenda a indefinição genérica da obra; c) contribuir para o alargamento do conceito e de concepções sobre a arte literária; d) analisar e depreender apontamentos desde o tema da metaliteratura que possam, por sua vez, direcionar metodologias para o letramento literário.

Para este trabalho, utilizamos metodologia qualitativa, de caráter bibliográfico. Além da obra literária analisada, utilizamos as discussões teóricas de Benjamin (1987) sobre a figura do

² Até aqui, me utilizei da primeira pessoa do singular, por achar-la mais adequada ao tom confessional dessa primeira parte da “Introdução”. Desse ponto até o final do trabalho, me utilizarei da primeira pessoa do plural, considerando ser esta mais adequada ao gênero monografia – há limites para a contaminação pelo estilo!

narrador; de Jolles (1976) sobre as formas simples (em especial o Mito); de Staiger (1977) sobre os estilos literários; de Foucault (2005) e Carvalho (2017) sobre metaliteratura; da fortuna crítica sobre a obra de Eduardo Galeano, sobretudo Palaversich (1995); bem como dos escritos críticos do próprio Galeano (1980b, 1991, 1995).

Além da presente “Introdução” e das “Considerações finais”, o trabalho está dividido em quatro seções, nas quais se traça o percurso desta pesquisa.

Na primeira seção, intitulada “Narração, informação e outras ações”, mobilizaremos a oposição entre as figuras e as atividades do jornalista e do narrador, feita pelo filósofo frankfurtiano Walter Benjamin (1987), conformando essa discussão na figura do narrador-autor Galeano, que mesmo se considerando um escritor se vale do olhar apurado do jornalista e do material que angariou exercendo essa profissão para compor *O livro dos abraços*.

Na segunda seção, intitulada “Da memória ao mito, do mito à épica – e de volta outra vez!”, traçamos um percurso que envolve os conceitos de *memória*, de *mito* (como *forma simples*, segundo a terminologia de Jolles (1976), e da definição dos *estilos* épico, lírico e dramático proposta por Emil Staiger (1977), que ressignifica a ideia dos padrões fixos dos gêneros aristotélicos.

Na terceira seção, intitulada “*Ordo ab chao*: apontamentos para uma sistematização”, apresentaremos uma classificação possível para abarcar a multiplicidade dos relatos de *O livro dos abraços* num todo unitário: propomos três categorias, que intitulamos *meta* (do grego, “reflexão sobre si”: compreende os relatos que se voltam para sua própria imanência enquanto construção literária), *amphi* (do grego, “em um e outro lado”: compreende os relatos que se voltam para a relação com a alteridade) e *exo* (do grego, “movimento para fora”: compreende os relatos que se voltam para seu exterior, para as condições sociais que motivam a escrita).

Na quarta seção, intitulada “A criação (meta)literária, (re)criação do humano” justificaremos a classificação feita na seção anterior a partir do olhar para a metaliteratura, para a metapoética do autor, e para o relato em *O livro dos abraços* como forma de um *simulacro metagenérico* – isto é, uma forma ilusória que cria a si mesma e a uma noção de gênero ao mesmo tempo que comunica o que quer narrar.

“Se a uva é feita de vinho, talvez a gente seja as palavras que contam o que a gente é.” (GALEANO, 2015, p. 4). Esperamos que, ao final da leitura desse trabalho, o leitor saia, mais que contaminado, também (re)inventado, pela (meta)literatura, como a analisamos nos relatos

de Galeano; e por esse relato de relatos, que é a presente monografia: os dois, de certo modo, palavras que contam o que contam que somos.

1. NARRAÇÃO, INFORMAÇÃO E OUTRAS AÇÕES

Neruda/1

Fui à Isla Negra, à casa que foi, que é, de Pablo Neruda. Era proibido entrar. Uma cerca de madeira rodeava a casa. Lá, as pessoas tinham gravado seus recados para o poeta. Não tinham deixado nenhum pedacinho de madeira descoberta. Todos falavam com ele como se estivesse vivo. Com lápis ou pontas de pregos, cada um tinha encontrado sua maneira de dizer-lhe: obrigado.

Eu também encontrei, sem palavras, a minha maneira. E entrei sem entrar. E em silêncio ficamos conversando vinhos, o poeta e eu, caladamente falando de mares e amares e de alguma poção infalível contra a calvície. Compartilhamos camarões ao pil-pil e uma prodigiosa torta de jaibas e outras dessas maravilhas que alegram a alma e a pança, que são, como ele sabe muito bem, dois nomes para a mesma coisa. (Eduardo Galeano, em *O livro dos abraços*)

À primeira leitura, um texto como o fragmento acima suscita a questão: *que tipo de texto eu estou lendo?* É uma narrativa, pela forma com que são apresentados os acontecimentos? É algum gênero de prosa poética, pelo tom lírico e impressionista? Ou é uma crônica jornalística, voltada para a apresentação de determinados fatos por uma ótica pouco menos “objetiva” que a da notícia?

Essa problemática perpassa a leitura dos 191 relatos que compõem *O livro dos abraços*, do escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015). Afinal de contas, em muitos deles há a menção não só a acontecimentos, pessoas e lugares que efetivamente existiram (por exemplo, Pablo Neruda de fato viveu em Isla Negra), como também há uma identificação entre o narrador e o autor. Em alguns relatos, como o que serve de epígrafe à seção que ora se lê, essa identificação se dá de maneira indireta, apenas pelo uso da primeira pessoa – em nenhum momento o narrador garante (como algo outro além da narração) a veracidade do que narra. Ele simplesmente narra, deixando ao leitor a decisão de associar, ou não, o “eu” do texto ao nome do autor sobre a capa. Em outros relatos, a identificação narrador-autor acontece de maneira explícita, a exemplo do período “Assino Galeano, que é meu sobrenome materno, desde os tempos em que comecei a escrever.” (GALEANO, 2015, p. 154³), que abre o relato “Nomes/3”.

³ Usamos como referência para a citação de *O livro dos abraços* o texto em espanhol, em edição de 2015 pela Siglo XXI Editores, a cuja materialidade temos acesso. Para não inundar o trabalho com traduções próprias desnecessárias, haja vista que a obra conta com a competente tradução ao português de Eric Nepomuceno (amigo pessoal de Galeano e a quem, inclusive, a obra está dedicada), usaremos a referência de páginas do texto em espanhol, porém usando no corpo do texto a tradução de Nepomuceno, a que temos acesso apenas em via digital. Ambas estão referenciadas na seção de Referências. Nossa opção por fazer a citação dessa maneira será melhor justificada na seção IV, quando exploraremos questões relativas à importância da materialidade do texto.

De todo modo, esse véu de realidade com que o narrador vai cobrindo a obra aproxima muito o tom dos relatos de *O livro dos abraços* com a crônica jornalística, por exemplo.

Some-se a essa questão o fato de Eduardo Galeano, para além de sua prolífica carreira literária, também haver sido muito conhecido por seu trabalho como jornalista em periódicos de esquerda como *Marcha*, no Uruguai, e *Crisis*, na Argentina. Aliando-se isso ao fato de que a primeira obra de grande relevância escrita por Galeano – a saber, *As veias abertas da América Latina*, de 1971 – ser um trabalho de economia política que tende mais à História que à literatura, pode-se inclusive levantar questionamentos sobre o status literário dos textos que compõem *O livro dos abraços* (bem como da própria obra como um todo).

Nesse caso, contudo, há que recordar que usar “ficção” e “fato” como categorias para classificar um texto em literário ou não literário leva a uma definição imprecisa do que seja literatura. Terry Eagleton (1983) nos lembra que essa distinção não tinha, em fins do século XVI e começo do XVII, o sentido que hoje lhe damos – já que, naquela época,

a palavra *novel* [romance] foi usada [...] tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas factuais” (EAGLETON, 1983, p. 2)

bem como muito da ficção atual não ter *status* de literatura (vide quadrinhos e videogames, por exemplo), ao passo de que muitos textos não-ficcionais, como ensaios e tratados de filosofia, são considerados literários.

Outro questionamento que a leitura de *O livro dos abraços* levanta (se deixarmos de lado a problemática do gênero a que ela pertence e decidimos, por exemplo, que se trata de um texto narrativo) é: *que tipo de texto narrativo eu estou lendo?* Como classificar em uma das diversas espécies narrativas mais tradicionais (conto, crônica, relato) textos como o de *Dizem as paredes/1* (GALEANO, 2015, p. 71, grifo do autor):

No setor infantil da Feira do Livro, em Bogotá:
O Loucôptero é muito veloz, mas muito lento.
 Na avenida costeira de Montevideu, frente do rio-mar:
Um homem alado prefere a noite.
 Na saída de Santiago de Cuba:
Como gasto paredes lembrando você!
 E nas alturas de Valparaíso:
Eu nos amo.

em que o narrador tão-somente apresenta escritos em paredes de diversos locais da América Latina, aparentemente desconexos entre si?

A leitura não só de *O livro dos abraços*, mas de qualquer obra de Eduardo Galeano, denotará sua resistência a qualquer definição genérica (nos moldes aristotélicos do termo) – um projeto estético e político, exposto em artigos como “*Dez erros e mentiras frequentes sobre literatura e cultura na América Latina*”, de 1980:

Escritor é quem escreve livros, diz o pensamento burguês, que esquarteja o que toca. A compartimentalização da atividade criadora tem ideólogos especializados em levantar muralhas e cavar fossas. Até aqui, nos dizem, chega o gênero romance; esse é o limite do ensaio, ali começa a poesia. E sobretudo, não confunda-se: aí está a fronteira que separa a literatura de seus baixos fundos, os gêneros menores, o jornalismo, a canção, os roteiros de cinema, televisão ou rádio (GALEANO, 1980b, p. 1⁴)

Para Galeano, a classificação engessada dos gêneros é um aparato ideológico utilizado pelos grupos dominantes para deslegitimar manifestações literárias diferentes do livro: as tradições orais, os códices, entre outros. Assim, ao construir uma narrativa com base em sua atividade como jornalista, Galeano quebra essas fronteiras, sob a justificativa de que

Em um sistema social tão excludente como o que rege a maioria dos países da América Latina, os escritores estamos obrigados a utilizar todos os meios de expressão possíveis. Com imaginação e astúcia, sempre é possível ir abrindo fissuras nos muros da cidadela que nos condena à incomunicabilidade e nos dificulta ou impossibilita o acesso às massas (GALEANO, 1980b, p. 1)

Desse modo, Galeano “recupera esta forma literária popular que transmite a tradição e o conhecimento, eclipsada na narrativa do (pós-)boom⁵ pelas obras que exibem sua artificialidade e virtuosismo estilístico” (PALAVERSICH, 1995, p. 16⁶).

O filósofo alemão Walter Benjamin (1987), em seu clássico ensaio *O narrador*, conforma essa discussão ao opor o ficcionista e o jornalista. Para ele, “o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva” (BENJAMIN, 1987, p. 197): em nossos dias, a “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Isso porque, de acordo com o autor frankfurtiano, a figura do narrador (não como categoria narrativa, e sim enquanto *storyteller*, contador de histórias) está ligada à vinculação da experiência ao que se narra, que se dá sobretudo pela transmissão oral, e pela continuidade entre essa experiência e aquela de quem o escuta narrar. A narração sobreviveria no ato em que uma pessoa, ao escutá-la, desejasse

⁴ As citações a esse artigo que doravante aparecerem neste trabalho foram traduzidas por mim do original em espanhol que consta na seção de Referências.

⁵ A autora refere-se ao movimento conhecido como *boom latinoamericano*, ocorrido nos anos 60.

⁶ As citações a essa obra que doravante aparecerem neste trabalho foram traduzidas por mim do original em espanhol que consta na seção de Referências.

recontá-la como a ouviu (ou, como diz a tradição popular, aumentando um ponto ou dois): algo característico do contexto artesanal em que viviam, por exemplo, os habitantes das cidades medievais. No mundo industrial-moderno, onde a linha de montagem impossibilitou que o ouvinte se esquecesse de si mesmo de modo a permitir uma gravação profunda, em si, do que é ouvido, o que se evidencia é o que perspicazmente notou Theodor Adorno (2003, p. 55): já “não se pode narrar”, porque a narração exige uma continuidade de experiências (ou seja, pressupõe que a experiência de quem narra vai incorporar-se, de algum modo, àquela da pessoa a quem se narra) que o mundo moderno, altamente fragmentado, já não dá conta.

Ainda segundo Benjamin (1987, p. 203), em nossa sociedade “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”: a informação providencia para que todas as circunstâncias, todo o contexto do fato exposto em uma notícia de jornal (por exemplo) sejam impostos ao leitor. Já a narrativa, ao contrário, evita as explicações impositivas, deixando que o leitor interprete a história como quiser; e, ao fazê-lo, “atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1987, p. 203). Assim, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p. 201), criando uma comunidade onde é possível a troca de experiências pela narração.

A informação, segundo Benjamin (1987, p. 203-204), “aspira a uma verificação imediata [...] só tem valor no momento em que é nova”: ao caracterizar-se pela novidade, pela instantaneidade, neutraliza a capacidade da reminiscência, do recordar, que é a base da narrativa. Em outro ensaio, Benjamin afirma que “quanto mais o poeta procura transmitir, sem transformação, a unidade da vida para a unidade da arte, mais ele se revela inábil” (BENJAMIN, 2013, p. 586). Esse “poeta inábil” pode ser entendido como o jornalista, uma vez que os fatos da esfera cotidiana, por si só, carecem de universalidade, e se forem tão-somente transmitidos a título de informação (como na notícia), não só possuem pouco valor enquanto narrativa (no sentido tradicional do termo), como também a ameaçam seriamente de extinção. O texto informativo se fundamenta na vida, de cuja esfera não consegue transcender. Na narração, ao contrário, a vida passa a se fundamentar a partir do texto elaborado artisticamente, já que a unidade funcional passa, da vida (na informação), para o próprio texto. Linguisticamente falando, textos da ordem do relatar mobilizam a capacidade de expressão das experiências vividas, situadas no tempo. A narrativa, para além disso, requer que além do simples contar o que houve, mobilizem-se também categorias como o verossímil, o fantástico ou o absurdo – como o que ocorre em *Dizem as paredes/1*: a colagem de frases aparentemente desconexas

chama atenção para o absurdo das frases aí contidas (que, depois de duas ou mais leituras, começam a fazer mais sentido).

Os quatro escritos apresentados em “Dizem as paredes/1” têm em comum o fato de mobilizarem o “estranhamento”, efeito pelo qual a linguagem literária se evidencia em contraposição com o que os formalistas russos chamaram de “fala comum”. No primeiro escrito, por exemplo, a formação do nome “Loucóptero” é o que possibilita o paradoxo de ser ao mesmo tempo “veloz” e “muito lento”. O segundo escrito, “Um homem alado prefere a noite”, ganha sentido em correlação com o mito de Ícaro (à noite não há o calor do sol para derreter a cera das asas). No terceiro escrito, chama-se atenção para o efeito metonímico quando se diz “Como gasto paredes lembrando você!” – as paredes riscadas se tornam, pela linguagem, o espaço da memória que se evoca escrevendo na parede. E, por último, o objeto direto no plural no quarto escrito (“Eu nos amo”) chama atenção para o modo de sentir desse eu, que não ama apenas a pessoa a quem se dirige, mas a sua relação, o fato de estar junto àquela pessoa. Ao evidenciar o efeito de estranhamento mobilizado por pichações em paredes, Galeano lembra também que a literatura não está limitada ao livro enquanto materialidade, mas pode também ser encontrada em suportes menos convencionais.

Para Benjamin, a figura do narrador tem origem em duas figuras: o artesão (que fixou-se em um lugar e agora passa a seus aprendizes o que aprendeu) e o marinheiro (que viaja sempre, sem ponto fixo). Em comum, as duas figuras têm o fato de contar a partir de suas vivências. “ ‘Quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 1987, p. 198). O narrador de Galeano viaja (veja-se que as ambientações dos dois relatos até agora transcritos são diferentes) em função de sua atividade profissional como jornalista, e dessas viagens narra o que o livro conta.

Apesar da problemática genérica, pode-se perceber que o texto de *O livro dos abraços* não é hermético – os relatos têm linguagem objetiva e extensão de, quando muito, duas páginas. Galeano se afasta de uma experiência estética hermética como a que foi a de alguns modernistas do início do século XX – contra os quais se levantaram Benjamin e Adorno (cujos textos são, em análise mais otimista, menos prognósticos da morte da figura do contador de histórias que uma denúncia de um *establishment* que pouco a pouco a estava matando) – e mesmo outros escritores latino-americanos seus contemporâneos, como o argentino Julio Cortázar, em nome de uma linguagem tão acessível quanto possível. Ao fazer isso, Eduardo Galeano compõe seu olhar em *O livro dos abraços* com muito do olhar do jornalista – cuja função refinou, para além

da crítica benjaminiana da informação por si, um olhar sensível que produz, por exemplo, a crônica do cotidiano. O jornalista e o escritor não estão, em Galeano, de todo opostos: antes, um vai dando origem ao outro, situação apresentada em textos como:

Ressurreições/1

Infarto agudo de miocárdio, garra da morte no centro do peito. Passei duas semanas mergulhado em uma cama de hospital, em Barcelona. Então sacrifiquei minha desmantelada agenda Porky 2, pois a coitada não aguentava mais, e a mudança de caderneta de endereços transformou-se numa visita aos anos transcorridos desde o sacrifício da Porky 1. Enquanto passava a limpo nomes e endereços e telefones para a agenda nova, eu ia passando a limpo também o entrevero dos tempos e das gentes que acabava de viver, um turbilhão de alegrias e feridas, todas muito, sempre muito, e esse foi um longo duelo entre os mortos que mortos ficaram na zona morta do meu coração, e uma enorme, muito mais enorme celebração dos vivos que acendiam meu sangue e aumentavam meu coração sobrevivido. E não tinha nada de mais, nada de mal, que meu coração tivesse se quebrado, de tão usado. (GALEANO, 2015, p. 181)

A agenda Porky 2, instrumento de trabalho do Galeano jornalista (e sucessora da Porky 1, cuja destruição também foi retratada, mas em *Dias e noites de amor e de guerra*) se torna o metatexto da obra: passar a limpo “nomes e endereços e telefones para a agenda nova” (GALEANO, 2015, p. 181) é uma metáfora que representa o passar a limpo a memória do Galeano escritor para o texto que ora se lê.

O próprio Galeano, apesar dessa vinculação com o jornalismo e com a historiografia⁷, se define como *escritor*: “Não sou historiador. Sou um escritor *com a obsessão da memória*, a da América sobretudo, e sobretudo a da América Latina, entranhável terra, condenada à amnésia” (GALEANO, 1991⁸, p. 131, grifos meus). O interesse pela história, diz o autor, é mais em relação ao que ela possa ajudar a revelar o presente e a construir um futuro diferente do que entendê-la como museu. Galeano entende a história como processo vivo, realizável a cada dia e produto da ação humana:

Quis explorar a história para impulsionar a fazê-la, para ajudar a abrir os espaços de liberdade nos que as vítimas do passado se fazem protagonistas do presente [...] ao dizer história digo realidade, memória viva da realidade, digo vida viva, vida que canta com vozes múltiplas; e na América, terra onde se misturam todas as culturas e todas as idades humanas, essa diversidade de vozes parece infinita. Não sei se minha boca será digna delas, e em câmbio sei certamente que nenhuma obra literária poderia abarcá-las. Mas elas ressoam tão intensamente que são uma tentação irresistível. (GALEANO, 1991, p. 132)

⁷ O lado historiográfico da produção de Galeano é especialmente evidente em *As veias abertas da América Latina* e *Memória do fogo*.

⁸ As citações a essa obra que doravante aparecerem neste trabalho foram traduzidas por mim do original em espanhol que consta na seção de Referências.

À maneira de um desafio ao proposto por Benjamin sobre a morte do narrador, e com uma consciência surpreendentemente lúcida de que essa figura – enquanto contador de histórias – agoniza na sociedade moderna, Galeano constrói o seu texto sobre a ideia de “ressuscitar” a narrativa em sua forma pura, a partir da vinculação à tradição oral e da ancoragem na memória.

A preferência pelo texto próximo ao “contado”, e a vinculação à memória, são o que permite a um texto de tom tão jornalístico transcender a esfera da vida para ancorar-se no próprio texto, caracterizando a literariedade; também são eles que possibilitam a desautomatização da forma, como veremos na próxima seção.

2. DA MEMÓRIA AO MITO, DO MITO À ÉPICA – E DE VOLTA OUTRA VEZ!

A memória guardará o que valer a pena. A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo.

(Eduardo Galeano, em *Dias e noites de amor e de guerra*)

Situando a atividade de Galeano no âmbito da “narração”, entendemos que essa atividade precisa valer-se da memória para fazer-se fonte do que se vai narrar. Desse modo, é preciso que definamos, neste trabalho, o que entendemos por memória, bem como a noção de memória na qual *O livro dos abraços* se ancora; e as implicações dessa ancoragem na memória na constituição do texto.

O *E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia* (2019) define memória como “retenção de um dado conhecimento, mas também como activadora da imaginação e das capacidades de interpretação, problematização e reinvenção, as quais actuam sobre o que é recordado pelo sujeito”. Japiassú e Marcondes, em seu *Dicionário básico de filosofia*, definem memória como a “capacidade de reter um dado da experiência ou um conhecimento adquirido e trazê-lo à mente; considerada essencial para a constituição das experiências e do conhecimento científico [...] uma capacidade de se evocar o passado através do presente” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 183). Em ambas as definições, temos em comum o fato de que a memória é considerada não só como um compartimento cumulativo estanque e distante, remetendo apenas ao passado, mas é sempre tornada presente, através do “recordar”. O ato de recordar⁹ pode ser entendido como a faculdade subjetiva da memória, por sua própria etimologia, como o próprio Eduardo Galeano (2015) nos lembra no trecho que abre o livro – “Recordar: do latim *re-cordis*, voltar a passar pelo coração”.

A narrativa de Galeano tem a marca da subjetividade do autor, porque “mergulha a coisa [narrada] na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1987, p. 205, adaptado). Assim, o narrador em Galeano torna-se a encarnação social-material de uma maneira de transmitir conhecimento acumulado pela memória, “a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1987, p. 210) – já que, se narrar é transmitir a experiência cumulada, é preciso fazer uso da memória, instrumento cumulativo por excelência, como fonte de onde o narrador retira o que vai contar.

⁹ O “ato de recordar” aparece, na terminologia de Benjamin (1987) como “reminiscência”.

No caso de *O livro dos abraços*, a memória são duas: “a memória individual, vulnerável ao tempo e à paixão, condenada, como nós mesmos, a morrer; e outra memória, a memória coletiva, destinada, como nós mesmos, a sobreviver” (GALEANO, 1995¹⁰, p. 13). Isto é, a memória individual, do narrador, que conta o que viu, ouviu e vivenciou; e a memória social, que reflete as condições histórico-sociais de produção do texto. A confluência e interposição entre essas duas memórias (já que o narrador de Galeano toma para si o papel de guardião dessa memória coletiva, que por sua vez marca também a experiência pessoal do narrador-autor) dá origem ao tom testemunhal que *O livro dos abraços* assume. Nas palavras de Palaversich (1995, p. 100, grifo da autora), o eu do narrador “se forja como uma subjetividade substituível, que através de uma relação metonímica remete ao *nós* coletivo”.

A noção do testemunho pode orientar-nos em relação à distinção entre “fato” e “ficção” para definir *O livro dos abraços* como um trabalho literário, considerando que

recordar um evento ou experiência e registrá-lo já, em si, implica ficcionalizá-lo, porque o autor-protagonista recorda seletivamente e organiza seu material segundo um ponto de vista específico. (PALAVERSICH, 1995, p. 87)

O testemunho é literário porque, para além do acontecimento, centra-se no *eu* – que, de acordo com sua subjetividade, vai gerar o texto – e a partir disso transcende a esfera da informação *per se*.

A partir desse movimento da memória coletiva e da individual convergindo no testemunho, reforçamos não só o caráter literário do texto, como também seu caráter enquanto narrativa. Afinal de contas, a reminiscência “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica” (BENJAMIN, 1987, p. 211). Ao demonstrar preferência pela reminiscência, os textos de *O livro dos abraços* se aproximam do nível da narrativa oral; sendo, portanto, capazes de vincular e transmitir experiência pela narração, de acordo com os pressupostos benjaminianos:

“A experiência que passa de pessoa para 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, grifo meu).

Assim, o texto de *O livro dos abraços* se configuraria como uma forma narrativa pura: considerando a reminiscência como um prisma, no interior do qual todas as cores estão, cada

¹⁰ As citações a essa obra que doravante aparecerem neste trabalho foram traduzidas por mim do original em espanhol que consta na seção de Referências.

gênero narrativo (relato, conto, crônica, romance, etc.) seria uma das cores, decantada pelo labor subjetivo do escritor. O que se vê em *O livro dos abraços* é um painel multicolorido, no qual importa menos a definição do gênero que estamos lendo do que a própria experiência do texto:

A linguagem, que quis pôr-se ao desnudo e contagiar de eletricidades, nasceu da necessidade de dizer a memória da América e devolvê-la viva a seus filhos de agora. Por isso a obra não pertence a nenhum gênero literário, apesar de que lhe gostaria pertencer a todos, e alegremente viola as fronteiras que separam o ensaio e a narrativa, o documento e a poesia. Por que a necessidade de saber tem de ser inimiga do prazer de ler? E por que a voz humana tem de ser classificada como se fora um inseto? (GALEANO, 1995, p. 6-7, grifo do autor)

Falando em “formas narrativas puras”, aproximamo-nos à terminologia proposta por Jolles (1976), que se refere a formas nascidas de determinadas disposições de espírito – e que, se elaboradas, podem vir a ser “formas artísticas” – como “formas simples”. As “formas simples” seriam, na proposta do autor, “formas que se produzem na linguagem e que promanam de um labor da própria língua, sem intervenção – por assim dizer – de um poeta” (JOLLES, 1976, p. 20): ou seja, formas advindas não do gênio, mas de determinadas necessidades gerais do homem, quase como atos poéticos. Uma das formas simples que Jolles propõe é o Mito¹¹.

Alguém que contemplasse o universo, percebendo a alternância constante entre o dia e a noite, e a partir dessa contemplação se perguntasse: “O que significam o dia e a noite? Como era antes que eles existissem?” poderia receber como resposta o seguinte trecho do Gênesis: “Deus disse: ‘Que exista a luz!’ E a luz começou a existir. Deus viu que a luz era boa. E Deus separou a luz das trevas: à luz Deus chamou ‘dia’, e às trevas chamou ‘noite’. Houve uma tarde e uma manhã: foi o primeiro dia.” (BÍBLIA PASTORAL, 2011, p. 14). O universo se cria a si mesmo, explicando-se através da linguagem, e “quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta* e *resposta*, tem lugar a forma a que chamamos *Mito*” (JOLLES, 1976, p. 88, grifo do autor). No Mito, o universo se dá a conhecer ao homem que o interroga; e sua resposta é tão definitiva que anula a pergunta no mesmo instante em que é formulada. “Um *único* fenômeno se faz conhecer completamente no mito e, assumindo sua independência, separa-se de todos os outros fenômenos” (JOLLES, 1976, p. 90, grifo do autor). O fenômeno criado torna-se autônomo, e o Mito é sua profecia – não no sentido lato do termo, orientado apenas para o futuro, mas no sentido que lhe dá Jolles (1976, p. 89): “A profecia é a predição que se verifica,

¹¹ Usaremos a grafia “Mito” com a primeira letra maiúscula para marcar que estamos falando da *forma simples* do Mito, em contraposição com suas realizações (os vários “mitos”, grafados com letra minúscula).

a predição verídica, a ‘veridição’. A distância entre o passado e o futuro fica, portanto, eliminada; o passado e o futuro deixam de se distinguir no universo profético”.

O Mito, uma vez realizado pela linguagem, e tornando-se autônomo, deixa de depender da mitologia para basear-se em si mesmo, enquanto construção cosmogônica: “o apoio na mitologia dá lugar à interdependência do próprio mito” (BENJAMIN, 2013, p. 592). A partir disso, o Mito (enquanto forma simples) pode gerar outras formas, elaboradas artisticamente, que referenciem não a mitologia, mas os próprios mitos enquanto realização dessa disposição mental; não a essência do Mito, mas suas ressonâncias.

Os mitos, metáforas coletivas, atos coletivos de criação, oferecem resposta aos desafios da natureza e aos mistérios da experiência humana. Através deles, a memória permanece, se reconhece e atua [...] a experiência histórica se entrecruza com os mitos na mesma trama, como ocorre na realidade. (GALEANO, 1995, p. 7-8)

Como lê-se no trecho acima, o próprio Galeano assume o Mito como lugar privilegiado da memória coletiva, já que essas narrativas – as nossas narrativas –, transcendendo tempo e espaço, apontam para algo além dos limites do mundo e do homem como os conhecemos:

Por que o *Popol Vuh*, ponhamos o caso, o livro sagrado dos Maias, continua vivo para além das bibliotecas dos historiadores e antropólogos? Construída ao longo dos tempos antigos pelo povo maia-quiché, essa grande obra anônima e coletiva não somente segue sendo um dos ápices literários da América Latina. Para a maioria indígena da sociedade guatemalteca, é também uma ferramenta bela e afiada, porque os mitos que contêm seguem vivos na memória e na boca do povo que os criou. Ao cabo de quatro séculos e meio de humilhação, esse povo segue sofrendo uma vida de besta de carga. Os mitos sagrados, que anunciam o tempo da batalha e o castigo dos soberbos e dos ambiciosos, recordam aos índios da Guatemala que são pessoas e que têm uma história muito maior que a sociedade que os usa e despreza, e é por isso que nascem de novo cada dia. (GALEANO, 1980b, p. 3)

O Mito e a memória são entendidos, em *O livro dos abraços*, como coisas vivas, que estiveram ontem, que estão hoje, e que estarão no futuro, ligadas à esfera do cotidiano. A mitologia, transmitida pelos mitos (realizações do Mito enquanto forma simples, comum a todas as culturas), assegura aos homens do presente que haverá um tempo no futuro para o fim das dificuldades e sofrimentos desse presente (e do passado).

Se a mitologia (os deuses, os heróis, as forças superiores ao homem) é a gênese do Mito, este, por sua vez, é a gênese da épica (da epopeia, do *epos*): “se o mito e a História se encontram e unem mais intimamente, então a epopeia levanta seu andaime e tece sua teia” (GRIMM, 1835 apud JOLLES, 1976). Considerando o texto de Galeano, contudo, é arriscado classificar o texto de *O livro dos abraços* simplesmente no gênero narrativo. Isso porque há textos de tom acentuadamente lírico, como:

A noite/1

Não consigo dormir. Tenho uma mulher atravessada entre minhas pálpebras. Se pudesse, diria a ela que fosse embora; mas tenho uma mulher atravessada em minha garganta. (GALEANO, 2015, p.78)

Ou de forte teor dramático, permeado por diálogos, com breves interferências do narrador:

Celebração da desconfiança

No primeiro dia de aula, o professor trouxe um vidro enorme:

— Isto está cheio de perfume — disse a Miguel Brun e aos outros alunos —. Quero medir a percepção de cada um de vocês. Na medida em que sintam o cheiro, levantem a mão.

E abriu o frasco. Num instante, já havia duas mãos levantadas. E logo cinco, dez, trinta, todas as mãos levantadas.

— Posso abrir a janela, professor? — suplicou uma aluna, enjoada de tanto perfume, e várias vozes fizeram eco. O forte aroma, que pesava no ar, tinha-se tornado insuportável para todos.

Então o professor mostrou o frasco aos alunos, um por um. Estava cheio de água. (GALEANO, 2015, p. 144)

Isso nos leva à discussão proposta por Staiger (1977) quando revitaliza a clássica tripartição aristotélica dos gêneros em épico, lírico e dramático. Para Staiger (1977, p. 5), não há “uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática [...] qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e [...] essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente”. Desse modo, o autor propõe *épico*, *lírico* e *dramático* não como modelos ideais (a proposta da *Poética* aristotélica, para a qual cada gênero é definido a partir das características de determinado exemplar, sendo mais épico o texto que se assemelhe às epopeias homéricas, mais trágico o que se assemelhe em *pathos* ao *Édipo Rei* de Sófocles, por exemplo), mas como “estilos”, modos de realização da atividade literária.

Para Staiger (1977), cada estilo apreende as coisas a partir de uma interpretação temporal, no seguinte esquema: o lírico “recorda”, o épico “apresenta”, e o dramático “projeta”. Uma interpretação superficial poderia, considerando essa associação, remeter o lírico ao passado (já que se recorda), o épico ao presente (já que apresenta, põe diante de nossos olhos) e o dramático ao futuro (já que projeta em direção a ele). Há mais nessa classificação, contudo.

O estilo lírico não recorda como uma mera volta ao passado, mas remete ao momentâneo, em qualquer tempo: “não há na recordação tempo algum” (STAIGER, 1977, p. 91). Desse modo, o lírico se configura como algo que existe agora, que existiu também antes do presente, e que voltará a existir no futuro, porque nele essas unidades não se diferenciam.

O estilo épico não se restringe ao que acontece no agora: o que acontece é que “para ele, a vida, como quer que esteja datada, está aí defronte” (STAIGER, 1977, p. 91). Isto é, quer esteja falando da criação do mundo, quer esteja falando de uma sociedade pós-apocalíptica, quer esteja falando de seu próprio tempo, o épico “traz tudo para diante de nossos olhos, como se estivesse vendo com os seus” (STAIGER, 1977, p. 91). Esse é um movimento que nós mesmos fazemos cotidianamente, presentificando o passado e delineando o futuro: não à toa compreendemos mais facilmente, e nos identificamos mais, com as narrativas do que com outros gêneros. Reconhecer “a centralidade cultural da narrativa” (CULLER, 1999, p. 84) é reconhecer que a atividade humana se organiza narrativamente.

O estilo dramático, enquanto “projeta”, não está “no futuro”, mas dirige-se, tensiona-se em direção a ele: está sempre pensando no que há de vir, nas transformações que podem acontecer – caminha para essas transformações, que tem já como certas.

Pensando nessa associação temporal, pode-se dizer que em *O livro dos abraços*, presente, passado e futuro se confluem. Os textos não apenas apresentam as situações narradas: eles as recordam e, a partir delas, projetam também um futuro, de forma a evitar a repetição desse passado – um projeto que o autor já expunha em *As veias abertas da América Latina*: “A história é um profeta com o olhar virado para trás: pelo que foi, e contra o que foi, anuncia o que será” (GALEANO, 1990, p.11).

A partir dessa atitude, Galeano conflui nos textos de *O livro dos abraços*, apesar do tom marcadamente épico (dada a própria vinculação à memória, à reminiscência, e daí ao Mito), também os estilos lírico e dramático: numa divisão não estanque, mas fluida, na qual os diferentes estilos se imbricam e se confundem no texto.

Isso é possível pela preferência por ficar no nível da reminiscência, justificada pelas condições sociais que dão origem ao texto. A gênese das formas narrativas modernas, em si só complexas e pouco afeitas a definições fixas, vem do fato de que toda a informação acumulada pela memória individual e social é revisitada sob uma perspectiva subjetiva que vai dar-lhe forma a partir dessa forma narrativa básica que é a reminiscência. A própria épica, em um tempo histórico fragmentado, que torna impossível o ato de narrar, sobrevive na atitude narrativa que, pela subjetividade, cria as formas, os *a priori* e, de certa maneira, seu próprio mundo, mediada pelas condições sócio-históricas e pela persistência da memória.

A própria organização da obra de Galeano como um conjunto de pequenos relatos reforça essa fragmentariedade do mundo – e, segundo Palaversich (1995, p. 97)¹², também “reflete fielmente a fragmentação da memória. Dado que a memória seleciona o que se contará, a estrutura fragmentária do texto representa o marco mais flexível e adequado para conter o desenvolvimento entrecortado da reminiscência¹³”. O próprio autor reforça essa interpretação: “A memória que merece resgate está pulverizada. Explodiu em mil pedaços” (GALEANO, 1995, p. 4), e constrói um projeto poético que desafia “a cultura dominante, cultura do desvínculo [que] quebra a história passada como quebra a realidade presente; e proíbe montar o quebra-cabeças” (GALEANO, 1995, p. 5).

Isso é possível porque a preferência pelo texto contado, vinculado à experiência do ouvinte, faz com que o narrador de Galeano se submerja inteiramente em seu narrar: esquecendo-se de si mesmo, deixa os fatos, pessoas e as coisas falarem por si próprias. Essa é, também, a atitude do narrador primordial, o narrador do Mito: ele se defronta com a “realidade” e a narra como a testemunhou, porque o texto do Mito é a resposta ao desconhecimento do homem sobre um mundo estranho a ele e cujos fenômenos não pode compreender sozinho.

Assim, como resposta a um possível questionamento sobre “Que tipo de texto é esse?”, temos que, apesar de suas filiações ao Mito e ao relato, os textos que compõem a obra não se querem nem um, nem outro: a preocupação do *livro dos abraços* não é com o gênero categórico, mas a complexidade do perpassar os estilos na construção do texto, dadas as condições sociais e materiais nas quais esse texto emerge, que são elas mesmas problematizadas nessa construção.

¹² Apesar do fragmento em questão referir-se a *Dias e noites de amor e de guerra* (1978), do mesmo escritor, cremos que o comentário aqui citado se aplica também ao *livro dos abraços* (que é de 1989), já que, segundo a própria autora, “Esta relação entre a fragmentação da experiência, a memória e a escritura [...], desta obra [*Dias e noites de amor e de guerra*] em diante, se torna traço característico da narrativa de Galeano (PALAVERSICH, 1995, p. 97)”. Essa questão estará melhor discutida quando falarmos de *metapoética*, na seção IV.

¹³ Achei por bem traduzir *recuerdo* como *reminiscência*, já que é assim que ele aparecerá traduzido, por exemplo, em Benjamin (1987), e traduzi-lo como *lembrança/recordação*, apesar de mais produtivo, poderia ocasionar em duas terminologias diferentes para um mesmo objeto no interior do trabalho.

3. *ORDO AB CHAO*¹⁴: APONTAMENTOS PARA UMA SISTEMATIZAÇÃO

Loucura embora, tem lá o seu método.

(Polônio em *Hamlet*)

O livro dos abraços é composto por 191 textos, variados em tamanho, ainda que breves todos: os menores, como “A noite/3”, têm 2 linhas de extensão; os maiores, a exemplo de “Celebração da realidade”, se estendem por não mais que duas páginas. Além disso, os relatos variam em temática: há desde pichações, a exemplo de “Dizem as paredes[/1 ao /5]” até confissões intimistas do narrador-autor sobre sua calvície, que aparecem em “Eu, mutilado capilar”.

Aliando essa variedade temática à variedade estilística que já discutimos, a impressão que se tem é que a obra é um mosaico emaranhado e difuso. A partir desse caos, contudo nas seções anteriores, é possível conformar uma ordem – aparente já aos olhos do leitor, mas carente de sistematização crítica precisa.

Um dos elementos que permite entender uma coerência entre os textos que compõem *O livro dos abraços* são os títulos dos textos. Alguns deles se repetem, diferenciando-se entre si pela numeração:

¹⁴ Do latim, “ordem a partir do caos”.

QUADRO A. Agrupamentos por títulos numerados.

1. *A função da arte* /1 e 2
2. *A paixão de dizer*/ 1 e 2
3. *A função do leitor*/ 1 e 2
4. *Celebração da voz humana*/ 1,2,3,4,5
5. *Neruda*/ 1,2
6. *Profecias*/ 1,2
7. *A arte e a realidade*/ 1, 2
8. *A burocracia*/ 1,2,3
9. *Causos*/1,2,3
10. *A fome*/1,2
11. *Dizem as paredes*/1,2,3,4
12. *Teologia*/ 1, 2,3
13. *A noite*/1,2,3,4
14. *A vida profissional*/1,2,3
15. *O mapa-mundi*/1,2
16. *A desmemoria*/1, 2,3,4
17. *Celebração das contradições*/1,2
18. *O sistema*/1,2,3
19. *Os índios*/ 1,2,3,4
20. *A cultura do terror*/ 1,2,3,4,5,6,7
21. *A televisão*/1,2,3,4,5
22. *A alienação*/1,2,3
23. *Nomes*/1,2,3
24. *Celebração do silêncio*/ 1,2
25. *O bem-querer*/ 1,2
26. *Ressureições*/1,2,3,4
27. *Os sonhos do fim do exílio*/1,2,3
28. *Andanças*/1,2,3
29. *Celebração da amizade*/1,2
30. *Celebração da coragem*/1,2,3,4

Fonte: elaborado pelo autor.

Além dos números, a ideia de continuidade também aparece em títulos como *Crônica da cidade de Santiago* e *Crônica da cidade da Havana*. No total, há onze textos intitulados *Crônica da cidade de...*, compreendendo diversas cidades ao redor da América (além das supracitadas Santiago e Havana, estão também Quito, Caracas, Rio de Janeiro, Nova Iorque, Bogotá, México, Buenos Aires, Montevideu e Manágua). Além desse agrupamento temático, há ainda os seguintes (com destaque para que, em alguns deles, podem ser incluídos agrupamentos da classificação anterior):

QUADRO B. Agrupamentos por títulos tematicamente alinhados.

- a) *Celebração: da fantasia, da realidade, da subjetividade, das bodas da razão com o coração, da desconfiança, das bodas entre a palavra e o ato, do riso, do nascer incessante* (mais os agrupamentos 4,17,24,29,30 do quadro A)
- b) Nomes de escritores: *Onetti, Arguedas, A última cerveja de Caldwell, Gelman, Cortázar* (mais o agrupamento 5 do quadro A)
- c) Arte: *Definição da arte, a linguagem da arte, a fronteira da arte, A arte para as crianças, A arte das crianças, A dignidade da arte, A arte e o tempo* (mais os agrupamentos 1 e 7 do quadro A)
- d) Elogio: *da arte da oratória, ao bom senso, à iniciativa privada*
- e) Cultura: *A cultura do espetáculo*, (mais o agrupamento 20 do quadro A)
- f) Mundo: *O mundo, a origem do mundo*
- g) Sonhos: *Os sonhos de Helena, Viagem ao país dos sonhos, O país dos sonhos, Os sonhos esquecidos, O adeus dos sonhos* (mais o agrupamento 27 do quadro A)
- h) *A função*: agrupamentos 1 e 3 do quadro A
- i) Vento: *O ar e o vento, A ventania*
- j) A realidade: *A realidade é uma doida varrida* (mais o agrupamento 7 do quadro A)
- k) *A diplomacia na América Latina, O Estado na América Latina*
- l) *Um músculo secreto, Outro músculo secreto*

Fonte: elaborado pelo autor.

Aqui, a repetição dos títulos é um artifício literário usado para dar a sensação de continuidade dos fragmentos, de que o autor já havia lançado mão em obras anteriores, como *Dias e noites de amor e de guerra* ¹⁵(1980a [1978]). Ademais, a numeração ou a associação dos títulos (ou ambos) ajudam o leitor a criar itinerários de leitura específicos dentro da leitura do todo da obra.

Um leitor interessado, por exemplo, na vida e obra de escritores, traçará um critério temático que perpassasse os textos “Neruda¹⁶/1”, “Neruda /2”, “Onetti¹⁷”, “Arguedas¹⁸”, “A última cerveja de Caldwell¹⁹”, “Gelman²⁰” e “Cortázar²¹” – aqui, há remissão ao que Carvalho (2017) sistematizou como “grau particionado” do fenômeno metaliterário: remissão conotativa aos agentes da própria literatura.

¹⁵ E de que voltaria a lançar mão em obras posteriores, como *As palavras andantes* (de 1993). Em *Dias e noites de amor e de guerra*, contudo, o recurso não estava ainda aperfeiçoado pela numeração: há, por exemplo, diversos fragmentos intitutados “Notícias”, mas nenhum deles é numerado: diferencia-se um de outro pelo número de página.

¹⁶ Pablo Neruda (1904-1973), poeta chileno.

¹⁷ Juan Carlos Onetti (1909-1994), escritor uruguaio.

¹⁸ José María Arguedas (1911-1969), romancista peruano.

¹⁹ Erskine Caldwell (1903 - 1987), escritor estadunidense.

²⁰ Juan Gelman (1930-2014), poeta argentino.

²¹ Julio Cortázar (1914-1984), escritor e crítico literário argentino.

Outro critério pelo qual podem-se criar itinerários de leitura é o da numeração: um leitor lê “Celebração da voz humana/1” e se interessa pelo teor do texto, procurando no sumário os demais relatos homônimos e traçando um percurso de leitura a partir deles. Ainda são possíveis os critérios da leitura dos relatos na ordem em que aparecem na obra (uma leitura “linear”, por assim dizer) ou simplesmente não seguir critério algum, escolhendo os textos aleatoriamente – diferentemente de *O jogo da amarelinha*, em que Julio Cortázar (2018) deixa explícitos ao leitor dois itinerários possíveis:

À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das seguintes possibilidades: O primeiro livro pode ser lido na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra "Fim". Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois. O segundo livro pode ser lido começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo. Em caso de confusão ou esquecimento, será suficiente consultar a seguinte lista: [...]

Galeano simplesmente narra os relatos, deixando ao leitor essa construção hipotética: para ele, a obra nasce

para realizar-se no leitor, não para acorrentá-lo. O leitor entra e sai desta casa de palavras como queira, quando queira e por onde queira, lendo-a do princípio ao fim ou do fim ao princípio, por inteiro ou pulando ou ao azar ou como lhe der na telha (GALEANO, 1995, p. 7).

Ao fazer isto, apesar de explorar de forma magistral a materialidade do livro, o autor reforça sua postura em dar aos fatos narrados, e não à linguagem ou à construção artística, a proeminência de sua narrativa, como expõe em: “A linguagem é o instrumento, não a melodia; e os verdadeiros protagonistas da nova narrativa latinoamericana não são os pronomes e os adjetivos, mas homens e mulheres de carne e osso” (GALEANO, 1980b, p. 6). Ou seja: mesmo tendo uma alta consciência de literariedade (que é o que permite ao texto sair do nível da mera informação), o texto não se entende como construção imanente: a consciência de literariedade gera, *per se*, a consciência da dependência das condições materiais, histórico-sociais, na construção do texto e na ideia de literatura que propõe.

Esses agrupamentos numéricos e temáticos (já que essas duas classificações, como vê-se no quadro B, se complementam) servem para evidenciar, no micronível, a relação entre os textos de cada agrupamento; e, no macronível, a relação entre esses agrupamentos na composição de um todo unitário, que é a obra. Ademais, eles marcam a ocorrência do que Carvalho (2017, p. 171) sistematizou como “grau autorremissivo/autotextual” dos esquemas

metaliterários, já que há remissão denotativa “à própria obra específica em que ocorre e aos seus próprios elementos” (CARVALHO, 2017, p. 171).

Contudo, essa classificação não é suficiente para abarcar a totalidade da obra, uma vez que há vários textos que “escapam” a essa regularidade por não terem, em seus títulos, vínculo explícito com nenhum dos outros textos que integram o livro. Desse modo, fez-se necessário, no desenvolver da pesquisa, pensar uma classificação mais abrangente, fora do mero critério associativo e que pudesse, assim, sistematizar criticamente a composição de *O livro dos abraços* como um todo unitário.

O primeiro agrupamento que propomos engloba os textos de *O livro dos abraços* que reflitam – de maneira mais evidente – sobre a arte em geral, sobre a linguagem e/ou sobre sua própria composição; refletindo, de tal maneira, sobre a literatura e sobre a atividade literária em si, da qual são produtos, a exemplo de:

A função da arte/1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.

Viajaram para o Sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

— Me ajuda a olhar! (GALEANO, 2015, p. 3)

A história contada, sobre um filho que, conhecendo o mar, fica espantado e pede ao pai – que para isso o levava ao Sul – que o “ajude a olhar”, para além do que conta, ganha sentido de metáfora em correlação com seu título. O pai leva Diego a “descobrir” o mar – ou seja, até esse momento o mar se encontrava total ou parcialmente oculto para o menino. E quando Diego alcança o mar, não consegue processar a totalidade do que está diante de si, de modo que pede ao pai ajuda para olhar. O uso do vocábulo “olhar”, em lugar de “ver”, é uma chave desse relato²²: “ver” é uma faculdade biológica do homem, que não necessita de exercício, enquanto o “olhar” está ligado a habilidades sociais e emocionais que precisam ser desenvolvidas, e de que o homem não dispõe *per se*, vindo a arte – como complemento aos sentidos – ajudar nesse processo.

Metaforicamente a função da arte seria, portanto, não apenas a de ajudar o homem a travar conhecimento com o mundo, mas também de ajudá-lo a descobrir novas maneiras de

²² Inclusive, referencia o original em espanhol, no qual há a preferência por *mirar* em detrimento de *ver*.

interagir com ele; nesse caso, por meio da linguagem artística. Esta é, para Galeano, a função da arte; por conseguinte, a função do próprio relato, e da obra como um todo – concepção que nos é revelada a um tempo com a fábula, o que se quer narrar, remetendo ao que Foucault (2005) discute quando fala da literatura moderna, que tem como tarefa não só trazer uma história que conte algo, mas também a cada momento tornar visível o que entende como literatura e em qual linguagem essa noção de literatura se torna manifesta. Nesse exemplo, podemos interpretar a intenção do autor em referenciar o fazer artístico, em específico seu fazer literário, por meio do próprio texto.

A esse primeiro agrupamento chamamos *meta*, do grego “reflexão sobre si”: o movimento do texto está direcionado para si mesmo e é reflexivo.

O segundo agrupamento engloba textos que reflitam sobre a relação com a alteridade, com a duplicidade: o texto *versus* o outro texto, o homem *versus* o outro homem. Leiamos:

A avó

A avó de Bertha Jensen morreu amaldiçoando. Ela tinha vivido a vida inteira na ponta dos pés, como se pedisse perdão por incomodar, consagrada ao serviço do marido e à sua prole de cinco filhos, esposa exemplar, mãe abnegada, silencioso exemplo de virtude: jamais uma queixa saía de seus lábios, e muito menos um palavrão.

Quando a doença derrubou-a, chamou o marido, sentou-o na frente da cama, e começou. Ninguém suspeitava que ela conhecesse aquele vocabulário de marinha bêbado. A agonia foi longa. Durante mais de um mês, a avó, da cama, vomitou um incessante jorro de insultos e blasfêmias baixíssimas. Até a sua voz mudou. Ela, que nunca tinha fumado nem bebido outra coisa além de água ou leite, xingava com vozinha rouca. E assim, xingando, morreu; e foi um alívio geral na família e na vizinhança.

Morreu onde havia nascido, na aldeia de Dragor, na frente do mar, na Dinamarca. Chamava-se Inge. Tinha uma linda cara de cigana. Gostava de vestir-se de vermelho e de navegar ao sol. (GALEANO, 2015, p. 220)

Nesse texto, para além da situação narrada, Galeano traça um panorama relacionado à questão de gênero e ao papel da mulher na sociedade. O “absurdo” da situação – uma avó que morre praguejando – é mais curioso quando se contrapõe à descrição do primeiro parágrafo, da avó como uma mulher submissa, incapaz de expressar opinião própria.

A esse agrupamento demos o título de *amphi*, do grego “de um e outro lado; duplo”: o movimento do texto está direcionado para a relação com a alteridade, seja o outro enquanto indivíduo, seja o outro enquanto grupo social, e é opositivo. Nesse agrupamento, evidencia-se de maneira flagrante a noção de “intertextualidade”: “O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)” (CARVALHAL, 2006, p. 50). Se, como

dissemos na seção I, o olhar do Galeano jornalista compõe a escrita de *O livro dos abraços*; o que possibilita dizer que a obra é, também, permeada pela pluralidade de textos e códigos que é Galeano enquanto leitor. Essa pluralidade aparece de modo mais evidente no movimento para a alteridade que caracteriza o agrupamento *amphi*.

O terceiro agrupamento engloba textos que reflitam sobre as estruturas da sociedade como um todo. Os textos englobados nessa categoria, aparentemente, deixam a esfera do imanente literário para concentrar-se num retrato da sociedade que oscila entre o fantástico e o absurdo. Em relação a essa categoria, há que lembrar-se o que diz o crítico mexicano Octavio Paz a respeito da relação entre a literatura e o meio social: “A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade” (PAZ, 1982, p. 226). Dessa forma, mesmo quando o texto literário aparentemente deixa sua própria esfera para refletir sobre a constituição da sociedade, está na verdade refletindo sobre seu fundamento mesmo – isto é, está justificando, perante o leitor, as condições sociais que, por absurdas ou por traumáticas ou pelo que quer que sejam, impelem à escrita:

A alienação/2

Os que mandam acreditam que melhor é quem melhor copia. A cultura oficial exalta as virtudes do macaco e do papagaio. A alienação na América Latina: um espetáculo de circo. Importação, impostação: nossas cidades estão cheias de arcos do triunfo, obeliscos e *partenons*. A Bolívia não tem mar, mas tem almirantes disfarçados de Lord Nelson. Lima não tem chuva, mas tem telhados a duas águas e com calha. Em Manágua, uma das cidades mais quentes do mundo, condenada à fervura perpétua, existem mansões que ostentam soberbas lareiras, e nas festas de Somoza as damas da sociedade exibiam estolas de raposa prateada. (GALEANO, 2015, p. 147)

A esse agrupamento intitulamos *exo*, do grego “movimento para fora” (lembrando, porém, que esse movimento não é para fora do texto de todo, já que o caminho em direção ao social levará inevitavelmente à fronteira do texto mesmo, como discutimos acima).

Da mesma forma que o texto de Galeano não se quer fixo a um determinado gênero textual, também nós não queremos fixar, nas três categorias ora propostas, os 191 relatos de *O livro dos abraços*. A ideia é propor estas categorias como um subsídio teórico-crítico que ajude a sistematizar a unidade da obra, pese à quantidade e à multiplicidade de relatos nela presentes; mas de maneira alguma pretendemos, aqui, erigir uma definição estanque que prenda um texto àquela determinada categoria. Por isso não faremos uma lista com todos os textos por agrupamento; antes, propomos exemplos de como cada texto apresenta o movimento que caracteriza cada grupo, a fim de proporcionar subsídios que facilitem a futuros leitores de *O livro dos abraços* a compreensão da obra como um todo unitário.

Por exemplo, os limites entre as categorias *amphi* e *exo* são muito tênues: ao passo que *amphi* parte de um indivíduo, de um caso específico, e de sua relação com os demais, para traçar um panorama social – já que o movimento é, perceptivelmente, indivíduo-indivíduo –, *exo* parte dos fundamentos da sociedade para, a partir daí, chegar ao nível individual. A exemplo de:

A cultura do terror/2

A extorsão,
o insulto,
a ameaça
o cascudo,
a bofetada,
a surra,
o açoite,
o quarto escuro,
a ducha gelada,
o jejum obrigatório,
a comida obrigatória,
a proibição de sair,
a proibição de se dizer o que se pensa,
a proibição de fazer o que se sente,
e a humilhação pública

são alguns dos métodos de penitência e tortura tradicionais na vida da família. Para castigo à desobediência e exemplo de liberdade, a tradição familiar perpetua uma cultura do terror que humilha a mulher, ensina os filhos a mentir e contagia tudo com a peste do medo.

— Os direitos humanos deveriam começar em casa — comenta comigo, no Chile, Andrés Domínguez. (GALEANO, 2015, p. 129)

A primeira associação das ações apresentadas desde “a extorsão” até “a humilhação pública” seria com as ditaduras, com um regime autoritário. Entretanto, o panorama traçado é o da vida da família tradicional. Se estabelece uma relação de alteridade, opondo a esfera familiar à esfera do Estado autoritário (o que nos possibilitaria agrupar esse texto em *amphi*), mas para além da mera oposição, existe uma reflexão sobre a fundamentação da sociedade (isto é, uma estrutura familiar alimentada pelo terror, uma hora ou outra, possibilitaria um Estado construído igualmente sob essa cultura) – o que também nos permite agrupar esse texto em *exo*.

Também a categoria *meta* está perpassando as outras duas, como em:

Divórcios

Um sistema de desvínculos: para que os calados não se façam perguntas, para que os opinados não se transformem em opinadores. Para que não se juntem os solitários, nem a alma junte seus pedaços.

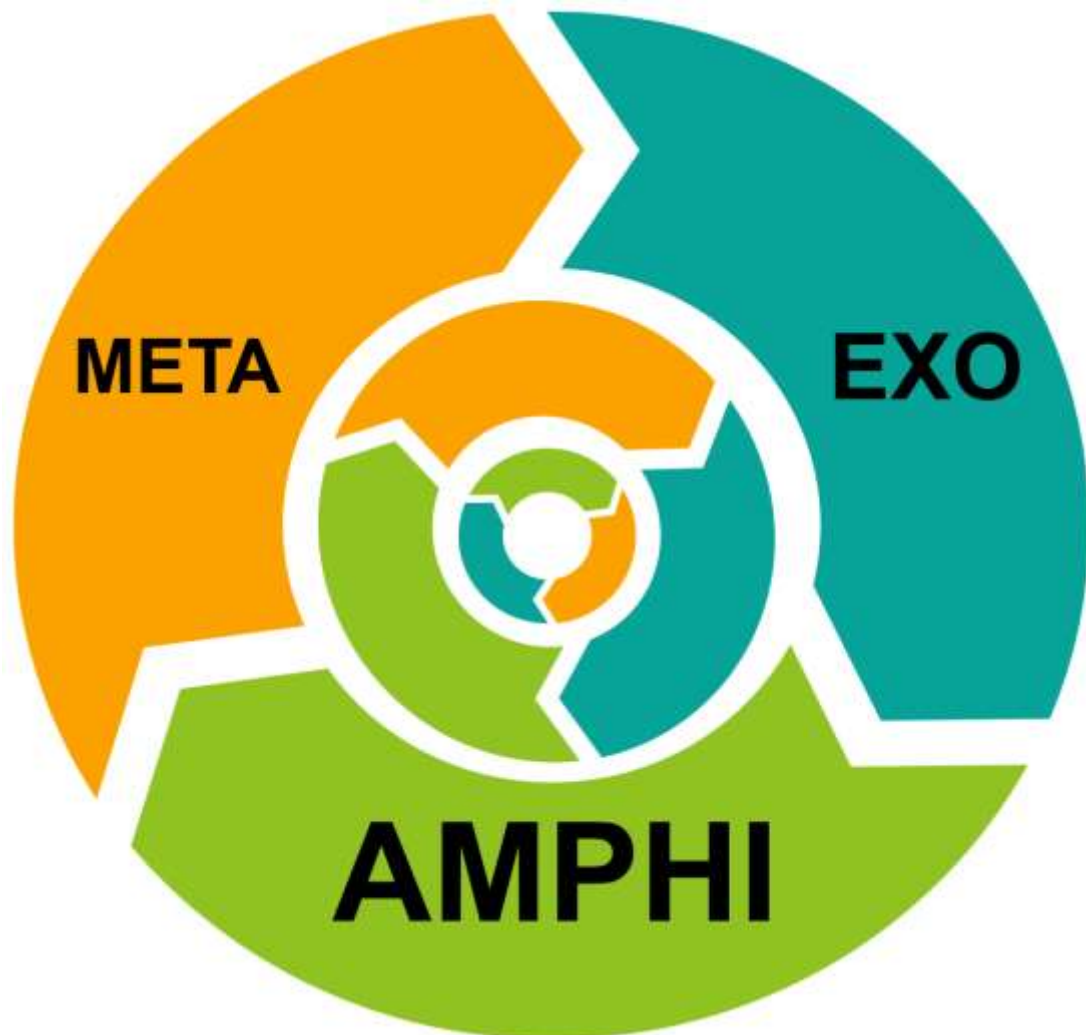
O sistema divorcia a emoção do pensamento como divorcia o sexo do amor, a vida íntima da vida pública, o passado do presente. Se o passado não tem nada para dizer ao presente, a história pode permanecer adormecida, sem incomodar, nos guardas-roupas onde o sistema guarda seus velhos disfarces.

O sistema esvazia nossa memória, ou enche a nossa memória de lixo, e assim nos ensina a repetir a história em vez de fazê-la. As tragédias se repetem como farsas, anunciava a célebre profecia. Mas entre nós, é pior: as tragédias se repetem como tragédias. (GALEANO, 2015, p. 109)

No relato acima, ao mesmo tempo em que Galeano “sai” da esfera do literário (categorizando o referido texto no agrupamento *exo*), ele reflete sobre a própria constituição da obra: se “o sistema”, descrito em *Divórcios*, tem por característica seu gosto por compartimentar as coisas, vem a obra – assumidamente *antigenérica* (ou melhor dizendo, *anti* uma determinada noção de gênero), pertencendo a um tempo a nenhum gênero e a todos eles – se contrapor a essa noção, abolindo as fronteiras e as distâncias, e assim desafiar esse *status quo*. Assim, *Divórcios* reflete sobre a própria constituição do texto, também permitindo a classificação desse texto em *meta*.

Consolidando essa classificação graficamente, temos:

IMAGEM 1. Representação gráfica da classificação proposta.



Fonte: elaboração própria.

Para conformar a discussão, podemos considerar que *meta*, *amphi* e *exo* constituem, de acordo com suas supracitadas definições, três categorias nas quais é possível agrupar a multiplicidade de *O livro dos abraços*, tornando possível a sistematização do aparente caos da obra como um cosmo, um todo unitário. Contudo, os limites entre as categorias propostas são fluidos, de modo que uma vai perpassando a outra, num movimento representado pelos dois círculos menores na representação gráfica acima proposta. A constituição em espiral, à maneira do Uroboro – entidade mitológica que, devorando a própria cauda, gira indefinida e infinitamente sobre si mesma –, denota graficamente que uma classificação como esta que ora propomos só pode ser resultado do olhar a partir da *metaliteratura*, fenômeno que discutiremos na próxima seção.

4. A CRIAÇÃO (META)LITERÁRIA, (RE)CRIAÇÃO DO HUMANO

“A gigantesca tarefa da literatura latino-americana contemporânea consistiu em dar voz aos silêncios de nossa história, em responder com a verdade às mentiras de nossa história” (Carlos Fuentes, em *La nueva novela latinoamericana*)

O que é literatura? Até então, neste trabalho, usamos termos como *literário*, *literariedade* e *literatura* com a mesma ressalva de Eagleton (1983, p.12): “tais expressões não são de fato as melhores; mas não dispomos de outras no momento”.

Isso porque diferenciar “o que é e o que não é” literatura passa por fronteiras instáveis: não há um único elemento comum entre todas as obras consideradas literárias, como não o há entre os jogos. Sobre a literatura (ou sobre o que convencionamos chamar de literatura) ainda há que considerar-se que a noção do que é ou não literário passa e permeia pela noção do juízo valorativo, que é individual – considerando a definição de Eagleton (1983, p. 12) para o valor: “tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” – e coletivo, a um tempo, porque os juízos de valor não são de todo individuais, mas estão ligados a forças coercitivas preestabelecidas por certos grupos sociais.

Subversiva e rebelde por sua própria natureza, a Literatura não obedece a nada e a ninguém que não a si própria – e, a um tempo, obedece a tudo e a todos, uma vez que é um produto social e dá forma, também, aos indivíduos que constituem a sociedade. Nessa aparente contradição é que a literatura propõe e constrói as regras pelas quais se torna, efetivamente, “literatura”. Entendemos, portanto, que a literatura é sobretudo um objeto que se fundamenta em si mesmo: “o fenômeno ele mesmo passa a revelar a teoria que o informa, construindo, a partir daí, uma nova teoria que contemple as relações do sujeito com o acontecimento” (BERNARDO, 1999, p.162).

É dessa circularidade, do voltar-se para si, que nasce a classificação (sobre a qual discorreremos na seção anterior deste trabalho) dos textos de *O livro dos abraços* em três categorias. *Meta*, *amphi* e *exo* são, a rigor, classificações de como o fenômeno metaliterário se autorreferencia em cada texto: *meta* são os textos conscientes de sua imanência enquanto objeto literário (artístico); *amphi*, os textos conscientes de que se constroem frente, em relação a, uma alteridade; e *exo* são os textos conscientes de sua dependência das condições sociais.

Conforme expusemos na seção anterior, essa divisão é didática: todos os textos de *O livro dos abraços* pertencem, em maior ou menor grau, aos três agrupamentos, porque essas três categorias se interpenetram. Baseando-se nessa estabilidade relativa que nos dão esses agrupamentos, procederemos, nesta seção, a discutir alguns elementos relacionados à metaliteratura, à metapoética de Galeano e à constituição dos relatos de *O livro dos abraços* na forma de *simulacros metagenéricos*, incluídos nessas categorias (para fins didáticos, ressaltamos) – mas não limitados a elas, obviamente.

Como analisamos na seção III, cada relato de *O livro dos abraços* constrói uma noção específica de literatura, revelada a um tempo com o (e de maneira indistinguível do) conteúdo da própria obra. Entretanto, mesmo isso não nos possibilita dizer que nesta obra específica se revela o que é a literatura enquanto um todo. Basta lembrarmos que a Michel Foucault (2005) lhe parece que, se interrogado o ser da literatura, a resposta seria que não há um ser da literatura: há um *simulacro* de ser da literatura, espaço intermediário e virtual entre a obra (onde se manifesta a literatura) e o ser da literatura.

Assim, podemos considerar que cada obra constrói um ser da literatura próprio, que não é (nem pretende, nem pode ser) o ser da literatura como um todo, mas o ser da literatura daquela obra, com base no qual ela se constrói e que aparece, denotativa ou conotativamente, no interior da obra. Em *O livro dos abraços*, o narrador – para além da *fabula*, do que conta – revela ao leitor a maneira como compreende sua própria atividade literária.

A leitura de cada um dos relatos que compõem *O livro dos abraços* é, por si, uma experiência de construir com Galeano a forma do que, para ele, é (ou deveria) ser um relato, desde o tênue espaço entre lírica e épica até a própria transformação de pichações em paredes em relatos.

Desse modo, à pergunta “Que tipo de textos são os textos que compõem *O livro dos abraços*?”, podemos mobilizar, como resposta, a noção de *simulacro metagenérico*. Simulacro: porque é uma não-forma, uma falsa forma, uma ilusão de forma; metagenérico: porque nessa não-apresentação, constrói pela via das negativas a noção do que imagine ser um relato e do que entende por literatura. Em sua catalogação dos esquemas metaliterários, Carvalho (2017, p. 171) esquematiza o grau relacional *intergenérico*, onde há “relações e/ou comparações das essências, os aspectos, a história dos gêneros e estilos literários”. Nesse grau, todavia, se compara a partir de um modelo preexistente; no caso de *O livro dos abraços*, vai gerando paulatinamente a forma; não a forma prototípica do relato, mas a forma desse simulacro

metagenérico que além de comunicar o que quer o narrador, reflete sua atividade mesma. Assim, os relatos em *O livro dos abraços* são exemplos perfeitos da noção foucaultiana do simulacro nos limites da literatura, uma vez que, sendo relatos, não são relatos no sentido prototípico: a construção é metagenérica porque nasce da necessidade metaliterária de construir uma forma que reflita uma experiência não compartimentável e, a um tempo, burle as definições existentes dos gêneros e as fronteiras existentes entre eles, que limitam as possibilidades de construção, ao mesmo tempo que transmita sua *fabula*.

Esse problema da indefinição genérica, desautomatizando a leitura, ao obrigar o leitor a alternar entre a suspensão da crença ou da descrença, tira-o do efeito catártico, evidencia o fenômeno metaliterário que é o princípio construtivo desse simulacro metagenérico.

“Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina” (LÚKACS, 2000, p. 25). Assim inicia-se a *Teoria do Romance*, do húngaro Georg Lukács. Esses “tempos felizes” de que fala o autor são o *epos*, um mundo fechado e harmônico, onde o homem está amparado transcendentalmente por certezas que lhe são preexistentes. A ideia do *epos* pressupõe uma correspondência entre o mundo histórico, onde está localizado o sujeito épico, e o mundo transcendental que dá sentido à realidade material. É nessa realidade que surge a épica, na forma da epopeia, como atitude configuradora dessa realidade externa a si mesma.

Quando os seres humanos perdem os *a priori* transcendentais que sustentavam a concepção de mundo do *epos*, rompendo a continuidade entre sujeito e mundo, cabe à épica criar não apenas as formas, como também os *a priori* em que vão se basear estas formas. Assim, se o *epos* tinha uma única forma narrativa (a epopeia), o mundo moderno vai se enchendo de uma pluralidade de formas épicas (relato, novela, conto, romance...), considerando que cada forma tem sua maneira de construir os *a priori*. Diferentemente de Aristóteles, que propõe a *ars poetica* como um modelo, a (pós-)modernidade exige a constituição de *poéticas*, no plural: sai a Poética de todos os poetas, entram as poéticas de cada poeta.

Galeano manifesta um projeto literário muito específico que vai se desenvolvendo ao decorrer de sua produção. Este projeto está manifesto em artigos como *Dez erros e mentiras frequentes sobre literatura e cultura na América Latina*; e, de maneira metaliterária, nos próprios textos. Isto quer dizer que, mesmo em obras diferentes do mesmo autor, se constrói uma mesma noção de literatura, que é pensada como “projeto poético”. À revelação desse

projeto, dessa consciência literária, no interior da obra mesma, podemos chamar de *metapoética*.

Galeano (1995, p. 4) se define como “um caçador de vozes”. Falando sobre a *Memória do Fogo* (mas podendo falar, perfeitamente, de *O livro dos abraços*, já que esse é um movimento que se repete em sua obra como um todo), diz o autor: “O passado mudo me aborrece. *Memória do Fogo* quis ajudar a se multiplicarem as vozes voadoras, que vêm do passado, porém soam como se de agora e falam aos tempos que hão de vir” (GALEANO, 1995, p. 14).

A multiplicidade de vozes, vale lembrar, não pode ser entendida como uma *polifonia*, no sentido bakhtiniano do termo. Isso porque as várias vozes que aparecem em *O livro dos abraços* (ou outras obras do autor) não são ideologicamente distintas de sua própria voz: não resistem nem se opõem a ele – antes, corroboram seus pontos de vista, são cúmplices do narrador-autor. Aparecem no texto como uma tentativa desse narrador-autor de expiar o “roubo da voz e da memória” (GALEANO, 1991, p. 132) a que foi submetida a América Latina desde o início de seu processo de colonização.

A poética de Galeano pode ser considerada como uma poética da imagem, nas palavras do próprio autor:

Ao princípio, é a imagem. A palavra, depois. Sou incapaz de transmitir uma situação, uma emoção ou uma ideia se primeiro não a *vejo* fechando os olhos; e sempre me custa muito encontrar palavras que sejam capazes de transmitir essa imagem, e que me pareçam dignas de seu esplendor (GALEANO, 1991, p. 129, grifo do autor)

Essa intenção é duplamente referenciada em *O livro dos abraços*: à imagem apresentada verbalmente, se somam as ilustrações, feitas pelo próprio Galeano, e que permeiam o livro.

As gravuras presentes em *O livro dos abraços* têm menos a função de ilustrar os relatos (no sentido convencional do termo) ou de meramente adornar as páginas do livro do que constituir, à sua própria maneira, uma nova pluralidade de (meta)narrativas possíveis na obra que, saturando de sentido, saturam de possibilidades igualmente. A escolha de Galeano por não ilustrar os relatos, mas por fazer dessas gravuras – de tom marcadamente onírico, surreal, fantástico, absurdo – uma narrativa à parte dos textos é uma maneira de explorar a materialidade da obra, tornando o livro – historicamente marcado como um elemento neutro, mero suporte

para a palavra – um acontecimento no ser da própria obra.²³ Ao fazer isso, Galeano reforça seu desejo por constituir um ser da literatura que vá além das palavras, incluindo também outros códigos semióticos, como o da ilustração ou o da fotografia – falando sobre Sebastião Salgado, fotógrafo brasileiro, assim diz o autor:

A realidade fala uma língua de símbolos. Cada parte é uma metáfora do todo. Nas fotos de Salgado, os símbolos se manifestam *de dentro para fora*. O artista não extrai os símbolos de sua própria cabeça para dá-los generosamente à realidade e obrigá-la a usá-los. Há um instante que a realidade escolhe para dizer-se com perfeição: o olho da câmara de Salgado o desnuda, o arranca do tempo e lhe faz imagem, e a imagem se faz símbolo, símbolo do nosso tempo e do nosso mundo (GALEANO, 1995, p. 65, grifo do autor)

A arte desnuda o momento, “e lhe faz imagem, e a imagem se faz símbolo” (GALEANO, 1995, p. 65). O projeto literário que Galeano constrói e defende é por uma literatura que apresente a realidade ao invés de representá-la. Essa apresentação, todavia, não é feita de uma só vez, mas à maneira de um quebra-cabeças, onde Galeano vai apresentando as imagens de modo que o leitor possa compor o quadro. Como o deus de quem é o Oráculo de Delfos, Galeano não diz nem oculta nada: apenas significa, parafraseando Heráclito.

Em *O livro dos abraços* (e na obra de Galeano como um todo), as situações não significam *per se*, mas como constituintes de um panorama mais amplo. Em textos como

A cultura do terror/3

Sobre uma menina exemplar:

Uma menina brinca com duas bonecas e briga com elas para que fiquem quietas. Ela também parece uma boneca porque é linda e boazinha e porque não incomoda ninguém.

(Do livro *Adelante*, de J. H. Figueira, que foi livro escolar nas escolas do Uruguai até poucos anos atrás) (GALEANO, 2015, p. 130, grifo do autor)

o pastiche do fragmento do livro escolar adquire significado completo quando inserido no contexto da “cultura do terror”, exposta nos relatos anteriores homônimos (em “A cultura do terror/1”, a crítica é contra o sistema de dominação dos índios; em “A cultura do terror/2”, a crítica é à família), funcionando enquanto crítica aos padrões de opressão e silenciamento (a menina do texto é boazinha porque “não incomoda ninguém” (GALEANO, 2015, p. 130) e de como essa opressão acontece já desde a mais tenra idade, em instituições como a escola. Na poética de Galeano, “toda situação é o símbolo de muitas, o grande fala através do pequeno e o

²³ A partir disso, justifica-se nosso procedimento – neste trabalho – de citar *O livro dos abraços* desde a edição em espanhol, a cuja materialidade temos acesso. Os .pdfs que circulam pela Internet, muitas vezes, trazem as ilustrações, mas desconfiguradas, fora da organização que se tem quando se lê uma edição física.

universo se vê pelo olho da fechadura” (GALEANO, 1995, p. 7): da imagem individual, se constrói o símbolo coletivo.

O movimento contrário – isto é, o símbolo geral representando o individual, o pequeno se apresentando através do grande – também acontece. Falando sobre a *Memória do Fogo*, diz o autor:

Enquanto a escrevia, sentia que conversava com América como se ela fosse pessoa, como se ela fosse uma mulher me contando seus segredos e me dizendo de que atos de amor e violações vem. E também sentia que conversava comigo mesmo. Tudo o que havia passado em América, de alguma maneira misteriosa *me* havia passado, apesar de que eu não o soubesse [...] uma viagem do *eu* ao *nós*: dizendo a América, me dizia. E procurando-a, me encontrava (GALEANO, 1995, p. 15-16, grifo do autor)

O narrador-autor de *O livro dos abraços*, em sua função de sacerdote da memória coletiva, não passa incólume por essa memória: sua experiência é enriquecida por ela, e torna-se, de certo modo, essa experiência coletiva. A experiência do narrador-autor é a experiência de ser latino-americano, mas a experiência dos milhões de latino-americanos torna-se, também, sua experiência – constrói-se uma comunidade de valores que transcende os limites geográficos:

As revoluções de Cuba e da Nicarágua não resultam estrangeiras para nenhum latino-americano. A tragédia do Chile nos abriu um talho no peito aos latino-americanos todos. Não estamos todos feitos, seja qual for a cor da pele e a língua que falamos, com diversos barros de uma mesma terra múltipla? (GALEANO, 1980b, p.5).

É essa a imagem que Galeano quer revelar em sua poética: a imagem da latinoamericanidade: “Escrevo para ajudá-la a revelar-se – revelar-se, rebelar-se, e procurando-a me encontro e encontrando-a me encontro e com ela, nela, me perco.” (GALEANO, 1991, p. 130).

O que nos traz de volta à literatura (mesmo não tendo saído dela). A procura de Galeano por uma forma, por uma poética, que consiga apresentar essa imagem da latinoamericanidade, acaba se tornando a procura por si mesmo, por uma forma de estar no mundo que reflita essa realidade histórico-geográfica-cultural que é a América Latina: a invenção da forma é criação que (re)inventa o criador mesmo, conformando a circularidade do caminho.

E (re)inventa a nós, leitores e analistas: todos os artifícios de que o autor lança mão na obra são, ao fim e ao cabo, maneiras de integralizar uma função para o leitor, na obra. “Não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’”, diz Eagleton (1983, p. 13, grifo do autor): no caso de *O livro dos abraços*, cada um desses processos de *lectoescritura* dá não só à obra, mas a nós mesmos, novo caráter e novo significado. *O livro dos abraços* exige um leitor cúmplice: o livro é feito para um leitor que se disponha a jogar o jogo que a obra propõe,

indo e voltando nos diversos fios narrativos propostos, mas também ideologicamente alinhando com a proposta do narrador-autor.

Não há literatura fora do que é propriamente humano: nada mais justo, então, que construir a vida, a experiência da vida, a partir da experiência literária. Ao contrário do que propunha o poeta francês Stéphane Mallarmé, para quem tudo deveria culminar num livro, aqui o recorrido é ao contrário: do livro, da experiência literária, se constitui e se fundamenta a própria vida.

A metaliteratura, de fenômeno observável aos olhos do analista, passa a ser uma necessidade inerente a toda a humanidade: que outra coisa é, ao mesmo tempo, retrato e espelho (in)fiel de uma condição tão particular quanto a nossa? Não seria ela a nossa própria natureza, duplamente, verdadeiramente e demasiadamente humana? Não seria a metaliteratura a esfera refletora de Escher (ver imagem 2, abaixo), que apresenta, expande-atomiza e, sobretudo, “deforma” (uma vez que todo espelho é inversão) a condição humana segundo suas próprias leis – e no fundo da qual se encontra o homem mesmo?

Essas são boas perguntas. Provisoriamente, podemos terminar com elas.

IMAGEM 2. Mão com esfera refletora, de M.C. Escher (1935).



Fonte: Internet.

PARA (NÃO) CONCLUIR

Três perguntas moveram a construção desse trabalho: a) *O livro dos abraços* pode ser considerado literário?; b) Se é literário, em que gênero classificar esses textos?; c) Uma vez classificados em um dos gêneros (épico/lírico/dramático), que subgêneros estão em *O livro dos abraços*?

Em relação à primeira pergunta, podemos concluir que *O livro dos abraços* é uma obra literária, pese sua vinculação ao jornalismo e/ou à historiografia, porque recupera, pela vinculação à memória, a “arte de narrar”; cujo término, na civilização ocidental, havia proclamado Walter Benjamin (1987). Entendemos que é a ancoragem na memória o que permite um texto tão construído sobre a atividade jornalística do narrador-autor transcender o nível da mera informação para vincular-se à experiência do leitor, ganhando sentido para além do que comunica.

Considerando *O livro dos abraços* como literário, chegamos à problemática do gênero. A vinculação à memória e ao coletivo possibilitam uma classificação na épica: mas o tom dos relatos aponta, para mais que a senha classificatória, para um movimento em que elementos da épica, da lírica e do drama confluem e se imbricam. De acordo com a proposta de Staiger (1977), os textos de *O livro dos abraços* participam, cada um a seu modo, dos três estilos literários a um só tempo, numa construção em funções que, mais que desautomatizar a experiência do leitor (forçando-o a alternar entre o que Bernardo (1999) chamou de suspensão da crença e suspensão da descrença), desautomatiza a forma mesma da obra e do que entende por um relato.

Ora, a obra literária são duas: de um lado sua fábula, o que narra; do outro, a construção de uma noção de literatura da qual fará sua pedra angular. É a revelação dessa noção que dá o *status* literário à obra. Como resposta à fragmentariedade da sociedade, *O livro dos abraços* cria, evidencia e referencia uma forma literária que compartilha essa experiência que quer narrar. Essa construção não se dá em dois tempos, com um momento para a definição da forma e outro para a narração, mas de maneira unificada, na forma do que chamamos, neste trabalho, de um *simulacro metagenérico*: uma forma que constrói e define-se a si mesma, nascida da necessidade metaliterária de encontrar formas artísticas que compreendam a experiência.

Uma experiência, entendemos, que é a experiência da latinoamericanidade. O projeto poético que Galeano constrói (e que se revela junto com as formas no interior do texto) tem por objetivo resgatar a voz silenciada dos grupos minoritários da América Latina: mulheres, índios,

pobres, todos esses grupos têm proeminência e protagonismo nas narrativas de *O livro dos abraços*.

Nossa intenção em analisar *O livro dos abraços*, como a do autor ao escrevê-lo, foi a de ajudar a olhar: a olhar para o texto, a olhar para nós mesmos, para o outro e para o entorno material, histórico, em que estamos inseridos. Entendendo melhor o objeto metaliterário, como outros objetos artísticos, ao fim e ao cabo, entendemos melhor a nós mesmos, seres humanos, e filhos que somos todos dessa América Latina cujas veias estão, ainda, abertas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55 – 64.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BENJAMIN, W. Dois poemas de Friedrich Hölderlin: “Coragem de poeta” (*Dichtermut*), “Timidez” (*Blödigkeit*). **Teresa**, n. 12-13, p. 584-603, 23 dez. 2013.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221.
- BÍBLIA PASTORAL. Português. Bíblia Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1997.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHO, N. P. (org.) **Metaliteratura e suas metáforas**. Recife: EDUFRPE, 2017.
- COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- CORTÁZAR, J. **O jogo da amarelinha**. Trad. Fernando C. Ferro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- CULLER, Jonathan. Narrativa. In: _____. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999, p. 84-94.
- EAGLETON, Terry. Introdução: o que é Literatura? In: _____. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 1-17.
- ESCHER, M. C. Mão com esfera refletora. Disponível em: <<http://www.eschergranada.com/es/exposicion/item/123-mano-con-esfera-reflectante&Itemid=65.html>>. Acesso em 22 de maio de 2018.
- FOUCAULT, M. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 137-174.
- GALEANO, E. **Días y noches de amor y de guerra**. Bogotá, Colombia: Círculo de Lectores, 1980a.
- _____. Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en America Latina. **Revista de la Universidad de México**. n. 1, set. 1980b.
- _____. **El descubrimiento de America que todavía no fue y otros ensayos**. Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones, 1991.

_____. **El libro de los abrazos.** 2 ed. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2015.

_____. **Las venas abiertas de América Latina.** 60. ed. Bogotá, Colombia: Siglo XXI Editores, 1990.

_____. **O livro dos abraços.** Trad. Eric Nepomuceno. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. **Ser como ellos y otros artículos.** 2.ed. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Ed., 1995.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia.** 4 ed. atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

JOLLES, A. **Formas simples.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, G. **Teoria do Romance.** Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

PAIXÃO, S. **Memória.** Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/memoria/>>. Acesso em 08/11/2018.

PALAUERSICH, D. **Silencio, voz y escritura em Eduardo Galeano.** Frankfurt am Main; Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995.

PAZ, O. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da Poética.** Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.