



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – Pós-Lit

Doutorado em Literatura e Práticas Sociais

**A CONSTITUIÇÃO DO EFEITO ESTÉTICO ATRAVÉS DO NARRADOR:
ASPECTOS DE CREDIBILIDADE EM *CARTUCHO*, DE NELLIE CAMPOBELLO**

Janara Laíza de Almeida Soares

Brasília

2021

Janara Laíza de Almeida Soares

**A CONSTITUIÇÃO DO EFEITO ESTÉTICO ATRAVÉS DO NARRADOR:
ASPECTOS DE CREDIBILIDADE EM *CARTUCHO*, DE NELLIE CAMPOBELLO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutora em Literatura e Práticas Sociais, elaborada sob orientação da Professora Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta.

Brasília

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SA447c Soares, Janara Laíza de Almeida
A constituição do Efeito Estético a partir do Narrador:
aspectos de Credibilidade em CARTUCHO, de Nellie Campobello
/ Janara Laíza de Almeida Soares; orientador Ana Paula
Aparecida Caixeta. -- Brasília, 2021.
189 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Teoria Literária. 2. Epistemologia do Romance. 3.
Nellie Campobello. 4. Efeito Estético. 5. Romance da
Revolução Mexicana. I. Caixeta, Ana Paula Aparecida, orient.
II. Título.

Tese de doutorado intitulada **A constituição do efeito estético através do narrador: aspectos de credibilidade em *Cartucho*, de Nellie Campobello**, de autoria da doutoranda Janara Laíza de Almeida Soares, apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Ana Paula Aparecida Caixeta (UnB/TEL/PosLit) – Presidente

Florence Marie Dravet (UCB) – Titular

Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS) – Titular

Rogério da Silva Lima (UnB/TEL/PosLit) – Titular

Maria Veralice Barroso (SEE-DF) – Suplente

*Dedico esta tese a Aaron Swartz, a Alexandra Elbakyan e a todos aqueles que lutam
pela democratização do conhecimento.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à orientadora deste trabalho, Ana Paula Aparecida Caixeta, que me apoiou intelectual, moral e emocionalmente. Este trabalho jamais teria se completado sem o seu profissionalismo e sua humanidade.

Registro o importante papel de Maria Veralice Barroso, que esteve ao lado em todos os passos dessa pesquisa, com seu olhar crítico, intelectual e carinhoso. Obrigada por todas as mensagens e e-mails respondidos, por todas as leituras feitas e pelas considerações sempre construtivas.

Agradeço às pessoas que compartilharam comigo as alegrias e as tristezas de se fazer pesquisa no Brasil atual: Alan Brasileiro, José Leonardo, Maria das Dores, Rose Oliveira, Haiana Andrade, Ítalo Carvalho, Fabiana Santos, Elizabete Barros.

Por fim, agradeço a Wilton Barroso Filho, que aceitou o desafio deste trabalho ao meu lado e, infelizmente, não o pode ver finalizado.

Esta tese tem como objetivo analisar a constituição do efeito de credibilidade no livro *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México* (1931), da escritora Nellie Campobello. A discussão teórica é feita em torno dos princípios da Epistemologia do Romance (ER) e de noções já desenvolvidas nesse campo, como jogo e intencionalidade, essenciais para estabelecer o status de efeito da credibilidade no corpus da tese. Evocamos e desenvolvemos, na primeira parte, noções assentadas sobre os estudos de Johan Huizinga (2000), Hans-Georg Gadamer (2008), Wolfgang Iser (1996, 1999, 2013), com a intenção de discutir os seguintes aspectos: a noção de jogo no âmbito literário; a intencionalidade, que marca a racionalidade presente no objeto de arte, responsável pela configuração das estratégias narrativas que produziram o efeito estético; e a credibilidade, enquanto noção que articula literário e extraliterário na configuração dos demais efeitos estéticos. Na segunda parte, buscamos traçar um gesto epistemológico a partir da construção de uma hipótese ontológica, noção trazida por Milan Kundera (2016) em sua reflexão sobre o romance. Ao analisarmos o ambiente social, político e cultural que serve como base para a obra, bem como a posição da autora quanto aos acontecimentos da época e dilemas das narrativas de guerra, chegamos à seguinte hipótese ontológica: *O esquecimento do sujeito como degradação não apenas do ser humano (enquanto pessoa esquecida) no contexto de violência da Revolução, mas de toda uma atividade coletiva pautada na ação desse sujeito e de suas consequências sociais*. Estabelecida essa identificação, a pesquisa permitiu a construção de uma conjectura que sugere como principal elemento para a criação do efeito de credibilidade e dos demais efeitos – criados para corroborar a hipótese ontológica –, a narradora com uma perspectiva infantil e a estilização da voz da criança-testemunha. Desse modo, na terceira parte do livro, partimos da ideia de imaginário social, de Bronislaw Baczko (1999), para observar como a escritora utilizou o imaginário infantil da época para, através da composição antitética entre os elementos desse imaginário e o ambiente abjeto da guerra, criar o efeito de choque e a possível desconstrução dos discursos oficiais, que higienizam a história ao organizá-la didaticamente para criar o sentimento de união nacional. Além disso, analisamos a *focalização* como desenvolvida por Mieke Bal (2007, 2017) para dar conta da especificidade da narradora de *Cartucho* e da produção de efeitos decorrente do tipo de focalização escolhida para a narradora. Por fim, desdobramos as escolhas para a criação da credibilidade do livro estudado que, colocado no mundo, compete com as narrativas das autoridades através do testemunho, da memória e da voz estetizada da criança, instituindo o jogo de credibilidade e a manipulação do efeito estético.

Palavras-chave: Nellie Campobello. Efeito estético. Credibilidade. Epistemologia do Romance. Romance da Revolução.

Esta tesis tiene como objetivo analizar la constitución del efecto de credibilidad en el libro *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México* (1931), de Nellie Campobello. La discusión teórica se basa en los principios de la Epistemología de la Novela y nociones ya desarrolladas en este campo, como el *juego* y la *intencionalidad*, fundamentales para establecer la credibilidad como un efecto. En la primera parte, evocamos y desarrollamos nociones a partir de los estudios de Johan Huizinga (2000), Hans-Georg Gadamer (2008), Wolfgang Iser (1996, 1999, 2013), con la intención de discutir los siguientes aspectos: la noción de juego en el campo literario; la intencionalidad, que marca la racionalidad presente en el objeto de arte, encargada de configurar las estrategias narrativas que produjeron el efecto estético; y credibilidad, como noción de articulación literaria y extraliteraria en la configuración de otros efectos estéticos. En la segunda parte, buscamos rastrear un gesto epistemológico a partir de la construcción de una hipótesis ontológica, noción planteada por Milan Kundera (2016) en su reflexión sobre la novela. Al analizar el entorno social, político y cultural que sirve de base a la obra, así como la posición del autor sobre los hechos de la época y los dilemas de las narrativas de guerra, llegamos a la hipótesis ontológica: *El olvido del sujeto como una degradación no solo del ser humano (como persona olvidada) en el contexto de la Revolución, sino de toda una actividad colectiva basada en la acción de este sujeto y sus consecuencias sociales*. Establecida esta identificación, la investigación permitió la construcción de una conjetura que sugiere, como elemento principal para la creación del efecto de credibilidad y los demás efectos – creados para corroborar la hipótesis ontológica –, el narrador con perspectiva infantil y la estilización de la voz de la niña-testigo. Así, en la tercera parte de la tesis, partimos de la idea de *imaginario social*, de Bronislaw Baczko (1999), para observar cómo el escritor utilizó el imaginario infantil de la época para, a través de la composición antitética entre los elementos de este imaginario y el ambiente abyecto de la guerra, creando el efecto de choque y la posible deconstrucción de los discursos oficiales, que sanean la historia organizándola didácticamente para crear el sentimiento de unidad nacional. Además, analizamos el enfoque desarrollado por Mieke Bal (2007, 2017) para dar cuenta de la especificidad del narrador de *Cartucho* y la producción de efectos resultantes del tipo de focalización elegido para el narrador. Finalmente, se despliegan las opciones para crear la credibilidad del libro estudiado, que, colocado en el mundo, compite con las narrativas de las autoridades a través del testimonio, la memoria y la voz estetizada del niño, instituyendo el juego de la credibilidad y la manipulación del efecto estético.

Palabras clave: Nellie Campobello. Efecto estético. Credibilidad. Epistemología de la novela. Novela de la Revolución.

This thesis aims to analyze the constitution of the credibility effect in the book *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México* (1931), by Nellie Campobello. The theoretical discussion is based on the principles of Epistemology of the Romance (ER) and notions already developed in this field, such as *play* and *intentionality*, essential to establish the *status* of effect on credibility. In the first part, we evoke and develop notions based on the studies of Johan Huizinga (2000), Hans-Georg Gadamer (2008), Wolfgang Iser (1996, 1999, 2013), with the intention of discussing the following aspects: the notion of *play* in the literary field; *intentionality*, which it marks the rationality present in the art object, responsible for configuring the narrative strategies that produced the aesthetic effect; and *credibility*, as a notion that articulates literary and extraliterary in the configuration of other aesthetic effects. In the second part, we seek to trace an epistemological gesture from the construction of an ontological hypothesis, a notion brought up by Milan Kundera (2016) in his reflection on the novel. By analyzing the social, political and cultural environment that serves as the basis for the work, as well as the author's position on the events of the time and dilemmas of the war narratives, we arrive at the ontological hypothesis: *the oblivion of the subject as a degradation not only of the human being (as a forgotten person) in the context of the Revolution, but a whole collective activity based on the action of this subject and its social consequences*. Having established this identification, the research allowed the construction of a conjecture that suggests, as the main element for the creation of the credibility effect and the other effects - created to corroborate the ontological hypothesis -, the narrator with a child's perspective and the stylization of the child-witness's voice. Thus, in the third part of the book, we start from the idea of *social imaginary*, by Bronislaw Baczko (1999), to observe how the writer used the children's imaginary of the period to, through the antithetical composition between the elements of this imaginary and the abject environment of the war, creating the shock effect and the possible deconstruction of official discourses, which sanitize history by organizing it didactically to create the feeling of national unity. Furthermore, we analyze *focusing* as developed by Mieke Bal (2007, 2017) to account for the specificity of *Cartucho's* narrator and the production of effects resulting from the type of focusing chosen for the narrator. Finally, we unfold the choices for creating the credibility of the book studied, which, placed in the world, competes with the authorities' narratives through the testimony, memory and aestheticized voice of the child, instituting the credibility game and the manipulation of the aesthetic effect.

Keywords: Nellie Campobello. Aesthetic effect. Credibility. Epistemology of Romance. Novel of the Revolution.

Figura 1 - BANKSY. Love is in the bin. 2018. Pintura em aerossol e tinta acrílica sobre tela, 101 x 78 x 18 cm.	41
Figura 2 - Cena do Filme ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935)	73
Figura 3 - Capa da 1ª edição em espanhol de Cartucho, de Nellie Campobello (1931)	79
Figura 4 - Capa da 2ª edição em espanhol de Cartucho, de Nellie Campobello (1940)	79
Figura 5 - 1º Manifesto Estridentista.....	87
Figura 6 - 2º Manifesto Estridentista.....	88
Figura 7 - Menina vestida de anjo	113
Figura 8 - Criança vendendo jornal.....	114
Figura 9 - Família mexicana viajando nos vagões de um trem	116
Figura 10 - Cena do Filme Unbreakable (2000), ilustrando a perspectiva infantil	132
Figura 11 - Cena do Filme Unbreakable (2000), ilustrando a perspectiva infantil	133
Figura 12 - Cena do Filme Unbreakable (2000), ilustrando a perspectiva infantil	133

Introdução	13
PARTE I	21
Aspectos para uma ideia de credibilidade em <i>Cartucho</i> , de Nellie Campobello.....	21
1 A obra literária como um objeto complexo	22
1.1 Jogo: o modo de ser da obra de arte	22
1.2 Intencionalidade	29
2 Credibilidade	43
2.1 Da verossimilhança à credibilidade	43
2.2 A estética que gera credibilidade: a questão do narrador	49
3 Da teoria ao texto	56
PARTE II	59
Hipótese Ontológica de <i>Cartucho</i>	59
4 Construindo a hipótese ontológica de Cartucho	60
4.1 O contexto referencial de <i>Cartucho</i>	61
4.1.1 A mitificação dos caudilhos	65
4.1.2 A transgressão ética e o confronto moral: os dilemas das narrativas de guerra	72
4.2. Escolhas estéticas e campo literário na construção de uma hipótese ontológica	76
4.2.1 A escolha do narrador como estratégia estética	76
4.2.2 O romance da Revolução: Testemunho como elemento de credibilidade	84
4.3 A perspectiva infantil: entre memória e discurso	97
4.4 Hipótese Ontológica de <i>Cartucho</i>	101
PARTE 3	103
O efeito de credibilidade em <i>Cartucho</i>	103
5 A escolha do olhar infantil como estratégia estética	104
5.1 O imaginário social acerca da infância no México do início do século XX .	109
5.2 Os signos da infância	117
6 A visão infantil	126
6.1 A perspectiva narrativa como escolha estética	126

6.2 O olhar infantil como perspectiva narrativa	131
6.3 Estetização do discurso infantil	135
6.3.1 O que a criança vê?	135
6.3.2 Testemunho e voz coletiva no contexto estético de Cartucho	143
6.3.3 Manipulação do efeito estético: a frase aforística e a sinceridade infantil	161
 Considerações Finais:	165
Os ecos do efeito estético nas relações político-sociais	165
 Referências	181

A presente tese tem como objetivo analisar a credibilidade como um efeito estético¹ na obra *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México*, de Nellie Campobello. Publicado no ano de 1931, *Cartucho*, como resumidamente nos referiremos ao livro neste trabalho, é uma obra ambientada na Revolução Mexicana, sendo integrada tardiamente ao conjunto das *novelas de la Revolución*. Tais produções são variadas e possuem grande diversidade de modos estéticos e construções ideológicas, mas mantêm em comum a organização em torno do tema da Revolução Mexicana.

O contexto de publicação, veiculação e recepção de *Cartucho* possui elementos específicos que afetam o modo de leitura, bem como as construções de sentido da obra ao longo do tempo. Jorge Luis Herrera (2011), por exemplo, produziu um ensaio com detalhes biográficos e editoriais no qual afirma que a edição e distribuição do livro de Campobello foram parcas, sendo que sua obra somente teve reconhecimento ao entrar na antologia *La novela de la Revolución Mexicana* (1972), de Antonio Castro Leal, o que afetou sua recepção na época. Entretanto, não apenas a recepção, mas também a própria criação é afetada pelas exterioridades: Nellie Campobello é uma mulher no México do início do século XX, momento em que a participação feminina nos jogos sérios da sociedade é desacreditada. Estar na arte, na política e ter voz pública eram atribuições masculinas e as mulheres que se dispuseram a participar desses ambientes sofreram em vários níveis. Patrícia Rosas Lopátegui (2010) trata dessas dificuldades ao analisar a participação feminina no México pós-Revolucionário a partir das histórias de Nahui Ollin, Antonieta Rivas Mercado e da própria Nellie Campobello, mulheres influentes no ambiente cultural e artístico, cujas mortes se deram no esquecimento, na loucura ou na pobreza.

Falar sobre a Revolução seria um desafio para a escritora não apenas por ser mulher, mas também por escolher figurar em sua narrativa Francisco Villa, cuja imagem ainda possuía, na época da publicação, a pecha de bandoleiro construída tanto pelos constitucionalistas quanto pelo governo estadunidense com o objetivo de deslegitimar sua luta. Ou seja, além de sua condição de mulher escrevendo literatura sobre os processos

¹ O verbete “efeito estético” foi desenvolvido inicialmente no livro *Verbetes da Epistemologia do Romance*, publicado em 2019 pelo Grupo Epistemologia do Romance e organizado por Ana Paula Aparecida Caixeta, Maria Veralice Barroso e Wilton Barroso Filho. Trazemos no Capítulo 1 deste trabalho o fruto de tal desenvolvimento, com algumas adaptações exigidas pela adequação ao todo da tese.

sociais e históricos da sociedade mexicana, a escritora ainda escolhe o lado estigmatizado do embate, contra o qual se posicionava a narrativa oficial da Revolução.

Ciente de tais desafios, Nellie Campobello organizou sua estética com vistas a lidar com esse ambiente, como ela mesma diz no prólogo de *Mis Libros*²:

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir. Sabía que el ambiente en que yo vivía no era propicio a mi deseo. Sabía que muchas de las gentes que me rodeaban no aprobarían mi actitud e iban a sentir desagrado al verme metida en una misión que nada bueno traería a mi persona; pero yo sabía escalar árboles y cerros. Además, podía aplicar mi línea más corta. Busqué la forma de poder decir, pero para hacerla necesitaba una voz, y fui hacia ella³ (CAMPOBELLO, 2016, p. 343).

A voz escolhida por Nellie Campobello para contar as histórias de *Cartucho* foi a sua própria voz de criança, arquitetada entre a memória e o trabalho estético para a construção de uma perspectiva infantil. Assim, a escritora conta os conflitos da Revolução no Norte não através da história de um grande general ou de um soldado, mas a partir da perspectiva de uma criança que, limitada ao seu corpo e mente infantis, ao espaço de sua rua, da praça e dos braços de sua mãe, presencia e vive a guerra.

Tal escolha influencia dois aspectos essenciais da narrativa: o que é narrado e como é narrado. A criança não participa diretamente dos acontecimentos; ela capta de forma fragmentária o ambiente ao redor, já que ainda não possui maturidade para entender o que acontece; não participa das ações, mas ouve o que é conversado entre a mãe, os vizinhos, os oficiais que vêm e vão; ela está mais perto dos soldados anônimos que dos grandes generais. Desse modo, a narrativa de *Cartucho* estabelece uma voz capaz de falar sobre aquilo que é comumente rejeitado nas grandes narrativas: a existência e morte dos infames, dos pequenos e dos anônimos.

Falar a partir de uma voz infantil sobre um tema tão importante para o povo mexicano, ainda mais quando se faz um movimento de restituição da controversa figura

² Prólogo escrito para a edição da obra reunida em *Mis Libros* (1960), pela Compañía General de Ediciones, propriedade de Rafael Giménez Siles e de Martín Luis Guzmán. Mesmo cientes de que, nesta etapa da tese, não se costuma usar citações diretas, julgamos ser necessária a reprodução, a título ilustrativo, deste trecho autobiográfico em que a escritora explica o processo de escolha da perspectiva narrativa, elemento importante neste estudo.

³ Com a inquietude de meu espírito latente, amante da verdade e da justiça, humanamente falando, me vi na necessidade de escrever. Sabia que o ambiente em que vivia não era propício para o meu desejo. Sabia que muitas das pessoas que me rodeavam não aprovariam minha atitude e se desagradariam ao me ver metida em uma missão que nada de bom me traria; mas eu sabia escalar árvores e colinas. Além disso, podia aplicar minha linha mais curta. Busquei a forma para poder dizer, mas para fazê-la, necessitava de uma voz, e fui até ela (esta e todas as traduções deste trabalho foram feitas pela pesquisadora).

de Francisco Villa, exigiu da escritora um considerável exercício da arte. Para estabelecer seu lugar na literatura, a escritora construiu, através de estratégias estéticas, um efeito de *credibilidade*, centro de nossa pesquisa. Tal noção permite a possibilidade de se entender as relações literárias e extraliterárias que possibilitam a construção de sentidos em *Cartucho*.

A credibilidade, enquanto efeito, possui dois vetores: um que parte da exterioridade para a obra e outro que parte da obra para a exterioridade. O jogo entre os sistemas contextuais, como entendido em Iser (2013) – ou seja, os sistemas organizadores do mundo sociocultural dos campos de referência da obra – e a transgressão desses sistemas, feito esteticamente através da narradora, organiza os demais efeitos presentes no livro (efeito de câmera, efeito de real, efeito de choque, dentre outros), com vistas a uma nova estruturação semântica dos signos tomados dos sistemas contextuais. Assim, a morte, o anonimato, o sentido da Revolução e suas contradições são sensivelmente abarcadas na narrativa, abertamente em embate com os discursos oficiais literários e não-literários.

A análise de tais especificidades da obra se dá ao mesmo tempo em que refletimos, de forma mais abrangente, sobre o estatuto da literatura como conhecimento, bem como sua relação com a exterioridade do livro, enquanto criação discursiva feita por e para seres humanos. Desse modo, a análise de uma obra literária – desde sua leitura despretenhosa ao estudo acadêmico – produz conhecimento de um modo muito específico: o estético. Perguntamo-nos, pois, a princípio: “Que conhecimentos a obra nos traz e, principalmente, de que modo?” Para tanto, assumimos o caminho teórico da Epistemologia do Romance (doravante ER), teoria idealizada pelo professor Wilton Barroso Filho, apresentada a público em 2003 e desenvolvida desde então, especialmente por estudantes, pesquisadoras e pesquisadores vinculados ao Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance⁴.

Partindo dos princípios da ER, assumimos a obra literária como um espaço de produção de conhecimento sensível, que permite uma investigação filosófica acerca da condição humana. Através da decomposição da obra literária é possível encontrar o fundamento no qual se constrói sua estética, cujo suporte permitirá o desenvolvimento dos desdobramentos filosóficos. Desse modo, cada objeto analisado possuirá, dentre suas

⁴ Mais informações sobre o Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance e suas produções podem ser encontradas em <http://epistemologiadoromance.com/>.

especificidades, um fundamento que norteará as construções de sentido e a própria investigação literária.

De tal modo, através de uma aproximação indutiva do objeto literário (partimos da obra para, através da observação de seus elementos e da relação entre eles, aproximarmos-nos de um fundamento que organize o todo e possa ser desdobrado filosoficamente), investigamos como seus elementos internos e externos são organizados com vistas a construir efeitos estéticos, bem como a forma que esses efeitos se desdobram na produção de sentido. Assumimos, pois, uma atitude filosófica frente ao texto literário, buscando na obra de Nellie Campobello, a partir de sua construção estética, as relações entre o literário e extraliterário, observando como o texto literário desdobra esteticamente e filosoficamente a condição humana daqueles que vivem em um contexto de violência. Assim, considerando que a obra literária possibilita a construção de conhecimento através da sensibilidade, e que tal conhecimento é legitimado pelo complexo jogo do efeito de *credibilidade* orquestrado pela autora, chegamos à pergunta que, enquanto problematizadora, orientará nossas reflexões no âmbito deste trabalho: **como, em *Cartucho: relatos de la lucha en el norte del Mexico*, de Nellie Campobello, é construído o efeito de credibilidade a partir da escolha estética da perspectiva infantil?**

Nascida sob o nome de María Francisca Moya Luna, no ano de 1900, na pequena Villa Ocampo, em Durango, Nellie Campobello passou sua infância em Parral, Chihuahua, local de diversas batalhas entre as forças revolucionárias de Francisco Villa contra Venustiano Carranza. Em 1923, mudou-se para a Cidade do México com sua irmã Gloria, onde começou sua carreira como bailarina, tornando-se diretora da Escola Nacional de Dança no Instituto Nacional de Bellas Artes e fundadora do Ballet da Ciudad de México, junto com Martín Luis Guzmán e José Clemente Orozco. Além de *Cartucho*, escreveu três livros de poemas – *¡Yo! Francisca* (1929), *Las manos de Mamá* (1937) e *Tres Poemas* (1957) –, uma crônica da carreira militar de Francisco Villa – *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940) – e um livro voltado para as danças dos povos indígenas do México – *Ritmos indígenas de México* (1940) – escrito com sua irmã Gloria Campobello e ilustrado por seu irmão, Mauro Rafael Moya.

Cartucho: relatos de la lucha en el norte de Mexico, cuja primeira publicação foi em 1931, é dividido em três partes: “*Hombres del Norte*”; “*Fusilados*”; “*En el fuego*”. A análise da narrativa se torna mais complexa pelas mudanças nas várias edições do livro. As edições estudadas – a primeira, de 1931; a segunda, de 1940; a *Obra Reunida* editada

pelo Fondo de Cultura Económica, em 2007 (utilizamos a segunda edição, de 2016) – mostram diferenças nas estratégias narrativas. Na segunda edição, organizada por Martín Luis Guzmán, a autora acrescentou 23 relatos e algumas intervenções pontuais que alteram, segundo as observações de nossa tese, as estratégias para a criação do efeito de credibilidade, adicionando aos elementos estudados inicialmente – a narrativa através da perspectiva infantil e a estilização da voz da criança – um discurso retórico de verdade, feito, principalmente, por uma construção de voz coletiva, que adiciona, à sua própria memória, a memória de outros que corroboram a sua versão dos fatos.

Para tentar responder, mesmo que provisoriamente, à pergunta que orienta nossas reflexões, compreendendo que as possibilidades de entendimento não se encerram neste trabalho, escolhemos traçar um gesto epistemológico a partir da construção de uma *hipótese ontológica*, noção trazida por Milan Kundera (2016) em sua reflexão sobre o romance. Para ele, a escritora ou o escritor parte de uma hipótese ontológica para arquitetar o seu mundo fictício e tenta, através da movimentação das personagens, por ele denominadas *egos experimentais*, investigar quais as possibilidades de desdobramentos que aquelas personagens, nas situações propostas nas narrativas, podem ter. Ora, esta é a investigação própria da natureza humana, que aparece desde os romances realistas até a ficção científica mais fantasiosa. São as perguntas e indeterminações da nossa natureza que nos levam a cultivar a ficção em suas diversas formas, acompanhando as mudanças dos tempos e das tecnologias.

As mudanças sociais são um mote constante na produção literária. Desde uma grande revolução que reorganiza a realidade de uma sociedade até os avanços tecnológicos, que criam novos trabalhos (como o trabalho burocratizado de Kafka ou como os robôs de Isaac Asimov que mimetizam aspectos distorcidos do humano), vemos na literatura uma tentativa de pensar *o que pode ser* quando a sociedade burocrática ou determinada tecnologia é levada ao extremo. Por isso nossa investigação deve ser estética e epistemológica; mesmo partindo de princípios gerais, como o fazemos com a ER, cada obra literária trará uma forma diferente, que ativará diferentes necessidades de relações, de acordo com sua orquestração estética.

Norteadas pela pergunta orientadora, as reflexões desenvolvidas ao longo desta tese se amparam em um *corpus* literário e teórico criteriosamente selecionado. Os recortes efetuados e as aproximações dialogais, sejam elas teóricas e/ou literárias, se deram buscando dar conta da complexidade estético-literária criada por Nellie Campobello na obra *Cartucho*. Foi também como tentativa de abarcar este complexo universo estético,

bem como para melhor analisar a credibilidade como um efeito estético, que esta tese se organizou de um ponto de vista estrutural e temático. Desse modo, ela está dividida em três grandes partes assim denominadas: “Aspectos para uma ideia de credibilidade em *Cartucho*, de Nellie Campobello”; “Hipótese ontológica de *Cartucho*”; e “O efeito de credibilidade em *Cartucho*”.

Na *Parte I - Aspectos para uma ideia de credibilidade em Cartucho, de Nellie Campobello*, dividida em quatro capítulos, desenvolvemos a noção de credibilidade a partir de conceitos centrais para a ER, exploradas no Capítulo 1: o *jogo*, enquanto modo de ser da obra de arte, e a *intencionalidade*, enquanto instância racional do ato de criação literária, responsável pela configuração das estratégias narrativas que produzem os efeitos estéticos. Tais noções são derivadas da ideia de que a obra literária é um objeto complexo por natureza, trazendo a necessidade de se estender o escopo de pesquisa para além das questões puramente formais – posição necessária para o desenvolvimento da ideia de efeito de credibilidade. Para esta análise, o pensamento de Gadamer (2008) e Iser (1996, 1999, 2013) estão no centro do desenvolvimento teórico.

No Capítulo 2, desenvolve-se a credibilidade enquanto noção que, além da verossimilhança, lida também com o histórico e com o filosófico, abrindo a possibilidade de se pensar o literário epistemologicamente. Tal possibilidade se atém na análise dos elementos estéticos, dos quais selecionamos o narrador como centro da pesquisa. No Capítulo 3, apresentamos como as noções de jogo, intencionalidade e credibilidade são analisadas em *Cartucho* a partir de uma narradora que utiliza a perspectiva infantil para narrar a guerra, observando que a credibilidade, nesta obra, é também um *efeito* configurado esteticamente pela escritora.

A *Parte II – Hipótese Ontológica de Cartucho*, que apresenta um capítulo dividido em quatro seções, se propõe a erigir a hipótese ontológica que norteia o livro em estudo. A hipótese ontológica do livro não pode ser tomada como hipótese da tese, pois se configura como o fundamento do mundo ficcional criado no qual as personagens serão dispostas enquanto “egos experimentais” (SILVA, 2019). Desse modo, é a partir da hipótese ontológica que a reflexão sobre a credibilidade e a perspectiva infantil da narração será desenvolvida.

Para tanto, no Capítulo 4, explicamos o que se entende por hipótese ontológica e como, através da decomposição da obra, pode-se chegar à base que sustenta o mundo ficcional. Seguem-se os passos para a construção de tal hipótese, que se concentram tanto em elementos extraliterários quanto estéticos. Enquanto elementos extraliterários a serem

analisados, expomos o ambiente social, político e cultural que serve como solo para *Cartucho*, bem como a posição de Nellie Campobello nos acontecimentos da época. Há, nesse contexto, a mitificação dos caudilhos, a estigmatização de Francisco Villa e como a escritora, identificando-se com essa realidade, se coloca numa posição transgressora em relação ao discurso vigente. O livro apresenta visões dicotômicas dos valores em tempos de violência, evita o desenvolvimento de personagens de forma maniqueísta e nos coloca em um confronto moral construído esteticamente pela figura da narradora-criança. Daí a necessidade de analisar os dilemas das narrativas de guerra e a complexidade de narrar a história do outro que não mais existe. No campo propriamente literário, analisamos as estratégias usadas pela escritora para a criação do efeito de credibilidade no seu discurso ficcional que, colocado no mundo, compete com as narrativas legitimadas. Descrevemos como a escritora manipula o testemunho, a memória e a perspectiva infantil da narradora com vistas a ultrapassar as noções simples de bom e mau, de herói e vilão, bem como para instituir o jogo de credibilidade e a manipulação do efeito estético. Apresentamos, por fim, a seguinte hipótese ontológica de *Cartucho*: ***O esquecimento do sujeito como degradação não apenas do ser humano (enquanto pessoa esquecida) no contexto de violência da Revolução, mas de toda uma atividade coletiva pautada na ação desse sujeito e de suas consequências sociais.***

Na *Parte III – O efeito de credibilidade em Cartucho*, constituída de dois capítulos, demonstramos como a escritora, partindo do efeito de credibilidade, constrói a transgressão dos sistemas contextuais trazidos para a narrativa. Analisamos as várias estratégias mobilizadas para criar o efeito de credibilidade – que dará base ao efeito de choque, necessário para contestação, a partir da estética, dos discursos sociais refratados na obra.

No Capítulo 5, refletimos sobre a estratégia de se narrar a partir da perspectiva de uma criança. Entendendo que tal escolha está associada com os sistemas contextuais da época, investigamos o imaginário social acerca da infância no México do início do século XX; como o pensamento liberal europeu chegou ao México, consolidando a organização familiar em torno da criança; e como foi construído, a partir daí, um imaginário acerca da infância que é manipulado na escrita narrativa de Nellie Campobello. Para tanto, nos baseamos na ideia de *imaginários sociais* desenvolvida por Bronislaw Baczko (1999), que auxilia o entendimento de como as sociedades se organizam em torno de imagens construídas socialmente. O estudo de Alcubierre e King (1996) sobre as crianças villistas, dentre outros estudos, nos auxiliou a fazer essa reconstituição do imaginário da época

acerca das crianças. Nesta análise, identificamos os signos infantis associados à infância – inocência, falta de razão, sinceridade – e os modelos da infância sagrada de Jesus e da figura do anjo que, presentes no imaginário coletivo, são utilizados por Nellie Campobello como um contraponto aos elementos abjetos da guerra – a morte, as tripas, o apodrecimento, a violência –, de modo a construir o efeito de choque.

No Capítulo 6, fazemos uma análise do uso da perspectiva narrativa como escolha estética, em específico do olhar infantil e da consequente estetização do discurso da criança. Para tanto, a ideia de *focalização* desenvolvida por Mieke Bal (2007, 2017) nos auxilia a analisar a especificidade da narradora de *Cartucho*. Neste capítulo, também se investiga como a estetização do discurso da criança feita por Nellie Campobello aparece, ao mesmo tempo, pautada no testemunho como elemento de credibilidade externa e como reunião de vozes coletivas. A estetização do discurso, conforme teorizada por Mikhail Bakhtin (2015), nos ampara na reflexão sobre a manipulação do efeito estético a partir da escolha da autora de privilegiar um discurso infantil em detrimento da racionalidade da escritora já adulta. Por fim, observa-se que a manipulação do efeito estético se cristaliza em duas construções estéticas: a frase curta e constativa, típica dos aforismos ou máximas, e a sinceridade e simplicidade infantis que, no nível estético de *Cartucho*, apontam para a sugestão de uma sabedoria evidente, porém não vista pelos olhos já embaçados dos adultos.

Esta tese, além de contribuir com a Teoria Literária, trazendo novas reflexões sobre as análises dos efeitos estéticos e, em especial, sobre o efeito de credibilidade, também pretende colaborar com a fortuna crítica de Nellie Campobello, pois, apesar de sua riqueza estética, diversos fatores influenciaram para que *Cartucho* fosse subestimado pela crítica da época, diminuindo seu alcance de recepção e, conseqüentemente, de estudo. Inicialmente, Nellie Campobello era uma mulher que se pôs a escrever num momento em que a intelectualidade mexicana clamava por uma “literatura viril”. Em segundo lugar, há o fato de seu livro não obedecer à forma tradicional da literatura escrita na época e se confundir com um livro de memórias – ou seja, não ser colocado na estante da ficção e da arte. Por fim, a sua figuração positiva de Francisco Villa competia com a visão do bandido bastante difundida na época. Os vários preconceitos de então não permitiram a popularização do livro de Nellie Campobello, o que retardou os estudos sobre sua obra literária. Desse modo, muita reflexão ainda há de surgir sobre sua escrita, e esta tese se propõe a compartilhar esse espaço.

PARTE I

Aspectos para uma ideia de credibilidade em *Cartucho*, de Nellie Campobello

1 A obra literária como um objeto complexo

A constituição de uma análise no campo da arte literária, por conta de sua complexidade, exige um posicionamento da pessoa que efetiva a pesquisa em relação ao modo como se aproxima do texto, de modo que, nesta tese, seguimos os princípios da ER, como já mencionado na introdução. Enquanto teoria que está se construindo e se revisando constantemente, novas noções são apresentadas e outras são revistas no processo de investigação dos diferentes objetos estéticos.

Desse modo, embora a credibilidade seja o fio condutor das reflexões da tese, junto a ela trazemos outras duas noções cuja elucidação consideramos essencial não só para gerar maior entendimento acerca da credibilidade, como também para solidificar a posição e a especificidade deste trabalho no vasto campo da Teoria Literária. São elas: jogo e intencionalidade. Tais noções são indissociáveis e caminham entre a interioridade literária e as possibilidades estéticas e hermenêuticas – consequentemente, epistemológicas – relacionadas ao contexto extraliterário.

O desdobramento e as problematizações das concepções de jogo, intencionalidade e credibilidade neste momento inicial da tese se justificam ao considerarmos a maneira que escolhemos para nos aproximar do livro *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México*: fazendo uma análise das escolhas estéticas e relacionando-as, desde a criação até a recepção, com as variáveis extraliterárias que colaboram com os seus sentidos e com a reflexão filosófica que a construção estética permite.

O entendimento quanto à necessidade de uma elucidação problematizadora dos três termos não só reafirmam a complexidade da obra literária e, portanto, de sua análise, mas também exige a configuração de uma teoria complexa que possibilite melhor compreender e desvelar as determinações constitutivas do objeto estético analisado.

1.1 Jogo: o modo de ser da obra de arte

O arranjo curto das narrativas de *Cartucho* traz períodos pequenos, mas com grande carga semântica, aproximando-se da composição retórica dos aforismos, em que uma sabedoria profunda é geralmente sugerida a partir de uma construção sistematizada e pequena. Os relatos, feitos a partir de uma perspectiva infantil que testemunha momentos de violência com tudo o que deles possa decorrer – sangue, tripas, pedaços de corpos espalhados pela rua –, permitem uma organização condensada ao utilizar a

“*aparente inconsciencia* [da voz infantil] *para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo*”⁵ (CAMPOBELLO, 2016, p. 343). O olhar da criança e a “*aparente inconsciencia*” da sua voz, dizendo de forma direta e sincera aquilo que vê, por mais grotesco que seja, produzem um *jogo* que constrói a carga estética da obra e define a experiência dos leitores e das leitoras. Um exemplo desse jogo está no trecho transcrito abaixo, retiro da cena “*Las tripas del general Sobarzo*”:

Como las tres de la tarde, por la calle de San Francisco, estábamos en la piedra grande. Al bajar el callejón de la Pila de don Cirilo Reyes, vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír “son tripas”, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta. “¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobarzo – dijo el mismo soldado –, las llevamos a enterrar al camposanto.” Se alejaron con el mismo pie todos, sin decir nada más. Le contamos a Mamá que habíamos visto las tripas de Sobarzo. Ella también las vio por el puente de fierro.

No recuerdo si fueron cinco días los que estuvieron “agarrados”, pero los villistas en aquella ocasión no pudieron tomar la plaza. Creo que el Jefe de las Armas se llamaba Luis Manuel Sobarzo y que lo mataron por el cerro de La Cruz o por la estación. Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren; sus tripas quedaron en Parral⁶ (CAMPOBELLO, 2016, p. 121).

O trecho transcrito pode ser considerado uma das cenas mais fortes do livro *Cartucho*. Nele, observamos a habilidade da escritora ao colocar lado a lado a leveza da visão infantil, o grotesco da morte e da guerra e o comportamento lúdico daqueles que podem morrer a qualquer momento e têm que lidar com a efemeridade da existência. Os soldados que trazem tripas em uma bacia “*iban platicando y riéndose*”. Ao passar junto de crianças, elas perguntam: “*¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?*”. A alegria e a

⁵ aparente inconsciência para expor o que sabia ser a necessidade de um discurso sincero e direto.

⁶ Por volta das três da tarde, na rua de São Francisco, estávamos na pedra grande. Ao descermos pelo beco da Pila de don Cirilo Reyes, vimos alguns soldados chegando com uma bandeja no alto; passaram por nós, iam conversando e rindo. “Ei, o que é isso tão bonito que levam?” Desde o início do beco, podíamos ver que dentro da bacia havia algo de cor rosa muito bonito. Eles sorriram um para o outro, baixaram a bandeja e nos mostraram aquilo. “São tripas”, disse o mais novo, fixando os olhos em nós para ver se nos assustávamos; quando ouvimos “são tripas”, fomos para perto deles e as vimos; estavam enroladinhas como se não tivessem ponta. “Tripinhas, que bonitas! E de quem são?”, dissemos com a curiosidade no fio dos olhos. “Do meu general Sobarzo - disse o mesmo soldado -, levamos para enterrar no cemitério”. Se afastaram com o mesmo passo, sem dizer mais nada. Dissemos a Mamãe que tínhamos visto as tripas de Sobarzo. Ela também os viu perto da ponte de ferro.

Não me lembro se foram por cinco dias que estiveram “agarrados”, mas os villistas naquela ocasião não puderam tomar a praça. Creio que o Chefe de Armas se chamava Luis Manuel Sobarzo e que o mataram perto da colina de La Cruz ou pela estação. Ele era de Sonora, o embalsamaram e o jogaram em um trem; suas tripas ficaram em Parral.

inocência das crianças são apresentadas a partir de um elemento abjeto: as tripas. No último parágrafo, a narradora não se lembra direito da história, imagina que o comandante era *um tal* Luis Manuel Sobarzo, mas há uma certeza que pauta todo o sentido da história e sua razão de ser: “*Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren; sus tripas quedaron en Parral*”. Mesmo que levem seu corpo para sua terra natal, as suas tripas, suas entranhas, que simbolizam o que há de mais interior em um ser humano (sendo inclusive utilizada como metáfora para o mais profundo, aquilo que não se solta, aquilo que permanece) ficaram no local em que lutou e no qual morreu.

Este trecho mostra como, a partir de paradoxos semânticos, a escritora joga esteticamente com diversos elementos: a narradora, que conta a história desde uma perspectiva infantil, coloca no mesmo ambiente todos os signos relacionados à infância (a ludicidade, a inocência, a pureza) e os signos abjetos do corpo despedaçado pela guerra. Além disso, o fato de a escritora ter vivido a violência dos conflitos da Revolução⁷ – sendo, pois, testemunha – e utilizar a voz estetizada da criança cria um efeito retórico de verdade, em que se torna difícil negar a confiabilidade do que é contado, mesmo com o efeito de choque produzido pela narradora.

Há, pois, a orquestração de um movimento a partir de elementos específicos escolhidos pela escritora que se comunicam com elementos extraliterários e criam uma teia de significações e de efeitos. A leitora ou leitor, quando se depara com esses elementos, completa a orquestração, pois a própria ideia de quem lerá o livro, suas paixões e preconceitos, bem como o imaginário compartilhado sobre os temas figurados no livro, são também previstos pela escritora ao criar sua obra.

Essa complexidade não se dá apenas com *Cartucho*, mas é também observada, em maior ou menor grau, em todas as experiências com a obra de arte. Por ser uma atividade complexa, a experiência com a obra de arte pressupõe a relação entre certos elementos que, em um primeiro momento, poderiam ser assim apresentados: autoria, obra, recepção e mundo. Relacionadas entre si, estas três instâncias suscitam discussões já antigas quando se referem não só à experiência despreziosa com o estético, mas também quando se efetivam enquanto gesto de pensar o artístico. Em se tratando de literatura, tais relações são ainda mais difíceis e problematizadoras porque essa arte tem como matéria a própria palavra, que, em razão de suas inúmeras possibilidades de utilização, poderia se

⁷ Campobello nasceu em Villa Ocampo, em Durango, no México. A data de seu nascimento é incerta, variando entre 1900 e 1913. Sua infância se passou em Parral, Chihuahua, onde presenciou a violenta luta entre carrancistas e villistas. A escritora conta alguns detalhes dessa época no prólogo de *Mis Libros* (1960).

confundir com diversos outros tipos de discursos que não o literário. É nesse sentido que a noção de jogo é cara para a ER, pois esse campo teórico entende que tais relações se dão dentro de movimentos específicos reivindicados pelo gesto estético constitutivo da obra de arte.

Um dos estudos mais referenciados sobre a noção de jogo é o livro *Homo Ludens*, de Johan Huizinga (2000). O pesquisador coloca o jogo, geralmente relegado ao plano do não sério e daquilo que não é digno de ser estudado, como o centro da natureza da civilização, pois, para ele, o jogo ultrapassa os limites da atividade física ou biológica e se enquadra no âmbito da cultura. Por ser significativa, o jogo encerra um sentido, apontando, desse modo, para o espírito. Apesar de Huizinga assinalar elementos estéticos no jogo, afirma que ele “não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos” (HUIZINGA, 2000, p. 9), pois possui uma natureza própria que não pode ser subsumida em leis de outras áreas, apesar de tal natureza ser percebida em outras atividades humanas, tais como o ritual, o culto, as representações teatrais e outros elementos de cultura.

Huizinga (2000) aponta três características fundamentais do jogo, que são identificadas com os aspectos estéticos da arte. A primeira é a liberdade, pois o jogo não está atrelado ao instinto ou à necessidade. A segunda é o fato de o jogo ser desinteressado, pois não trata de satisfações imediatas individuais de necessidades biológicas, tendo seu fim em si mesmo. A terceira característica se funda na duração e na ocupação de um espaço, ou seja, o isolamento e a limitação: ele possui um início e um fim, delimitados no tempo, bem como um espaço específico para a sua concretização. Nesse processo de definir-se no espaço e no tempo, o jogo se torna um fenômeno cultural, trabalhando para a memória e a tradição e possibilitando sua transmissão. Dentro dessa limitação, o jogo cria uma ordem, uma forma que não pode ser desobedecida – eis o seu caráter estético. Esta forma é instável e depende muito da recepção, possuindo possibilidades de perda de poder a partir de algum aspecto interno, referente ao desencanto com o jogo, por exemplo, e de aspectos externos. Nas palavras do historiador,

O jogo tem, por natureza, um ambiente instável. A qualquer momento é possível à ‘vida quotidiana’ reafirmar seus direitos, seja devido a um impacto exterior, que venha interromper o jogo, ou devido a uma quebra das regras, ou então do interior, devido ao afrouxamento do espírito do jogo, a uma desilusão, um desencanto (HUIZINGA, 2000, p. 19).

A ideia de jogo desenvolvida por Huizinga é recuperada por Hans-Georg Gadamer (2008) em suas investigações sobre as metodologias das ciências do espírito. Gadamer questiona como tais ciências acabaram se apoiando na metodologia das ciências da natureza e conclui que os tipos de ciências possuem objetos diferentes e, por isso, os objetivos e métodos devem ser autônomos. Assim sendo, as ciências históricas e a arte possuem formas próprias de produção de conhecimento que não são abarcadas pelas metodologias das ciências da natureza. Gadamer propõe, então, investigar a ontologia da obra de arte: qual é o seu verdadeiro ser e qual é a sua verdade? Para tanto, apresenta o conceito de jogo como fio condutor para essa reflexão.

A necessidade de explorar a noção de jogo aparece porque Gadamer não encontra na noção de consciência estética, aceita como centro do debate artístico até então, uma explicação plena para o modo de ser da obra de arte. A consciência estética possui uma forte ligação com o conceito de *formação*, pois nela encontramos as características do ideal de consciência formada: “elevação à universalidade, distanciamento da particularidade da aceitação ou rejeição imediata, deixar valer aquilo que não corresponde à própria expectativa ou à própria preferência” (GADAMER, 2008, p. 134). A ideia de formação estética, derivada de Friedrich Schiller (1759-1805), dissolve o vínculo que une a obra e o seu mundo. Essa abstração, que levaria à pura obra de arte, é chamada por Gadamer de *distinção estética*.

O filósofo se debruça, então, sobre a crítica da consciência estética. Trazendo as discussões de diversos autores sobre essa noção, ele questiona uma a uma as possíveis justificativas para a sua defesa. Assim, critica a ideia de Richard Hamann (1879-1961) de que o conceito básico da estética é da significabilidade própria da percepção (teoria da percepção pura), já que “nossa percepção não é nunca um simples reflexo daquilo que foi proporcionado aos sentidos” (GADAMER, 2008, p.141) e, ademais, dirá ele, “a percepção inclui sempre o significado” (GADAMER, 2008, p. 143). Gadamer também critica a teoria da *produtividade inconsciente do gênio*, entendida por ele como essa consumação misteriosa do ideal da natureza na arte. Na concepção gadameriana, a realização da obra não é tão misteriosa assim, pois, em suas palavras, a(o) artista “vê possibilidades de fazer e de poder e questões de ‘técnica’ mesmo onde o observador procura inspiração, mistério e significado profundo” (GADAMER, 2008, p. 145). Paul Valéry (1871-1945), que transfere para o(a) leitor(a) ou intérprete o poder de criação absoluta, também é criticado, pois Gadamer considera essa leitura tão improfícua quanto a ideia de genialidade da criação. Já o conceito de vivência estética, que se concentra no

momento pontual da apreciação da obra de arte, demonstra “uma absoluta pontualidade, que suspende tanto a unidade da obra de arte como a identidade do artista consigo mesmo e a identidade de quem a compreende ou a desfruta” (GADAMER, 2008, p.147).

Todas essas críticas demonstram que Gadamer se distancia da noção da consciência estética⁸ e de seus desdobramentos por conta de uma tendência a retirar a participação criativa do espectador, como se o objeto de arte, apesar de sua autonomia, fosse algo supra-humano, cuja criação e contemplação se retirassem do âmbito da condição humana. Para ele, a “pretensão da existência humana à continuidade e a unidade própria da autocompreensão” são elementos que colocariam abaixo “a falta de comprometimento da consciência estética” (GADAMER, 2008, p. 149).

É a partir daí que o filósofo conclui que “a arte é conhecimento e a experiência da obra de arte torna esse conhecimento partilhável” (GADAMER, 2008, p. 149). Esse conhecimento, no entanto, seria claramente negado caso se julgue como tal apenas aquilo que passe pelo crivo metodológico das ciências da natureza. Foi preciso, portanto, investigar a natureza mesma desse conhecimento partilhável através do objeto de arte.

O filósofo alemão evoca, então, o conceito de jogo para explicar o modo de ser da arte. Ele busca o jogo não no sentido subjetivo, a partir da perspectiva do jogador, pois há, no jogo, uma natureza própria que não se confunde com a natureza daquela(e) que joga, tal qual a obra de arte. Para desenvolver essa ideia, o filósofo faz uma análise etimológica da palavra, bem como dos seus usos em diversos âmbitos. Sintetizando sua análise, a relação entre o jogo e o modo de ser da obra de arte está tanto no fato de ambos não terem finalidade ou intenção no sentido teleológico, quanto na liberdade de escolha das possibilidades apresentadas. Além disso, ao mesmo tempo em que se fecha sobre si enquanto autorrepresentação, delimitando o espaço onde acontece, o jogo também pressupõe o jogar para alguém, como nos jogos teatrais ou culturais.

O jogo como uma existência autônoma, livre e desinteressada, onde há uma evasão da realidade para se entrar na forma nele proposta, determinada por regras que devem ser obedecidas pelos jogadores, faz com que sua natureza esteja próxima à da própria experiência estética. Gadamer chama de *transformação em configuração* (GADAMER, 2008, p. 165) o momento em que o jogo humano alcança sua consumação

⁸ Ressaltamos, que esse distanciamento se dá em relação à radicalização da consciência estética como única possibilidade de aproximação da obra de arte. Em suas palavras, “o espectador não se comporta no distanciamento da consciência, que usufrui da arte da representação, mas sim na comunhão do tomar parte (*Dabeisein*)” (GADAMER, 2008, P. 138).

na arte. A obra de arte, seguindo este pensamento, possui um modo absoluto que é para si e não pode ser comparado com modo algum de realidade. A configuração, enquanto um todo significativo, pode ser representada várias vezes e isso a torna um todo autônomo. Assim,

O conceito de transformação, portanto, deve caracterizar o modo de ser independente e superior daquilo que denominamos configuração. A partir dele, aquilo que chamamos de realidade será caracterizado como não-transformado, e a arte, como a subsunção dessa realidade na verdade (GADAMER, 2008, p. 168).

Essa configuração acontece na *representação* e, no caso da literatura, na *leitura*, que é o equivalente da representação. O objeto de arte, feito para alguém e por alguém, ganha sua dinâmica no encontro entre objeto e espectador(a), ou seja, no jogo de representar-se: “a representação é o modo de ser da própria obra de arte” (GADAMER, 2008, p.172).

Tal ideia encontra-se também no prefácio de Wolfgang Iser (1996, 2013) à segunda edição do seu *O Ato de Leitura* (1976), quando desenvolve o caráter de acontecimento do texto, sendo posteriormente desenvolvida em *O fictício e o imaginário* (1991). Segundo ele, a partir da seleção e da combinação, o texto se comunica ao leitor como uma existência específica. Em suas palavras, a seleção,

[...] ao intervir em uma determinada organização, elimina sua referência. Toda transformação em referência é um acontecimento, porque agora os elementos da realidade de referência são retirados de sua subordinação (ISER, 1996, p. 11).

Daí que não há comparação da obra literária com a realidade no sentido de valoração e hierarquização, pois a obra se torna um objeto único com sua própria configuração, inclusive no que tange à referência à realidade.

Desse modo, analisando o ser da obra de arte como o jogo disposto em sua configuração, observamos que é da natureza do jogo ser jogado por alguém. No objeto estético em análise, a literatura, há um círculo de jogadores que instituem e fruem o jogo, fazendo desse objeto de arte um objeto complexo que necessita da articulação de vários elementos para ser representado. Desde a *seleção e combinação* (ISER, 1996, p. 12) dos elementos em uma *configuração* (GADAMER, 2008, p. 165), até a sua recepção e *atualização* (ISER, 1996, p. 50), existe o movimento que orienta a experiência estética e que se espalha pelos partícipes deste ato. Importante, pois, além de analisar a

configuração, ou seja, a obra enquanto estrutura significativa específica, analisar também o ato responsável pela seleção e combinação (criação), bem como o papel do leitor (recepção).

A(o) artista, como nos mostra Gadamer ao fazer a crítica à consciência estética e à estética do gênio, não cria do nada para ninguém. Ela ou ele conhece os códigos da sociedade, as técnicas de sua arte e os significados possíveis de diversas configurações que podem ser incorporadas ou transgredidas. Importante pontuar que a consciência estética é importante no âmbito da ER, mas sua diferenciação em relação à espécie de consciência estética criticada por Gadamer se dá em relação ao tipo de intencionalidade do leitor que a ER demanda. Esse leitor não está focado apenas na pura fruição, mas sua atividade parte da fruição em direção ao conhecimento. Assim, na ER, a consciência estética sai da pura apreciação para a participação, para “a comunhão do tomar parte” (GADAMER, 2008, p. 138). Em decorrência, a recepção também tem um papel importante nessa relação, não dependendo exclusivamente da configuração da obra.

Dentre os mais diversos exemplos de jogo estético, tal como preconiza Gadamer, que podem ser extraídos da obra *Cartucho*, optamos aqui pela passagem na qual a violência é exposta por meio das vísceras. Quando Nellie Campobello coloca sua narradora ao lado das tripas do general Sobarzo, ela sabe que está organizando em um mesmo espaço dois objetos cujos significados sociais são distantes: a infância deveria estar distante da violência, da morte do grotesco; no entanto, as crianças de *Cartucho* não só estão perto desse universo como se divertem com ele. Dessa forma, entendemos, nesta tese, que há uma configuração final nesta cena cuja expectativa é idealizada pela escritora já na criação da obra. Para a ER, essa estratégia é constituída para promover efeitos estéticos. O gesto de pensar e articular o jogo estético de modo a antecipar sensações do recebedor só se realiza no campo que os estudos epistemológicos do romance denominam *intencionalidade*.

1.2 Intencionalidade

Quando se escolhe escrever como Nellie Campobello escreveu, partindo de experiências pessoais e evidenciando no texto escrito as falhas da memória, corre-se o perigo de entender a obra como não-ficção pela fácil associação aos fatos históricos e biográficos. Há, nesse sentido, uma interferência no jogo estético entre leitor e obra, pois

constroem-se critérios de credibilidade para além do verossímil, num esforço de se encontrar verdade numa obra que é de carácter ficcional. O problema dessa leitura é supor que a escrita é espontânea e descuidada, como seria um relato oral, retirando dela o carácter estético e a sua *intencionalidade*.

As falhas da memória decorrentes da já comentada *aparente inconsciência infantil* da narradora se configuram como estratégia para dar ênfase àquilo que foi selecionado do campo de referência do texto (ISER, 2013) para ser figurado. É o caso, por exemplo, da cena “*La muerte de Felipe Ángeles*”:

“Traen a Felipe Ángeles con otros prisioneros. No los matan”, decía la gente. Yo pensé que sería un general como casi todos los villistas; el periódico traía el retrato de un viejito de cabellos blancos, sin barba, zapatos tenis, vestido con unas hilachas, la cara muy triste. “Le harán Consejo de Guerra”, decían los periódicos. Eran tres prisioneros: Trillito, de unos catorce años; Arce, ya un hombre, y Ángeles. Nos fuimos corriendo mi hermanito y yo hasta el Teatro de los Héroes; no supimos ni cómo llegamos hasta unto al escenario, allí había un círculo de hombres, en el lado derecho una mesa, en el izquierdo otro mueble, no me acuerdo cómo era; junto a él, el agente del Ministerio Público, un abogado de nombre Vítores Prieto. En la platea del lado derecho estaba Diéguez. Sentado en el círculo, Escobar. Acá, junto a las candilejas, estaban sentados los prisioneros: Ángeles en medio, Trillito junto a los focos.

Interrogó la mesa grande, dijo algo de Felipe Ángeles. Se levanta el prisionero, con las manos cruzadas por detrás. (Digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándome de palabras raras, nombres que yo no comprendí.)

[...]

Hablaron bastante, no recuerdo qué, lo que sí tengo presente fue cuando Ángeles les dijo que estaban reunidos sin ser un Consejo de Guerra. Yo e, yo i, yo o, y habló de New York, de México, de Francia, del mundo. Como hablaba de artillería y cañones, yo creí que el nombre de sus cañones era New York, etcétera... el cordón de hombres oía, oía, oía...

[...]

Ya lo habían fusilado. [...] Pepita Chacón estuvo platicando con Mamá, no le perdí palabra. Estuvo a verlo la noche anterior, estaba cenando pollo, le dio mucho gusto cuando la vio; se conocían de años (CAMPOBELLO, 2016, p. 128-129)⁹.

⁹ “Estão trazendo Felipe Ángeles com outros prisioneiros. Não vão matá-los”, diziam as pessoas. Eu pensei que seria um general como quase todos os villistas; o jornal trazia o retrato de um velhinho de cabelos brancos, sem barba, usando tênis, vestido com uns trapos, a cara muito triste. “Faram para ele um Conselho de Guerra”, diziam os periódicos. Eram três prisioneiros: Trillito, de uns catorze anos; Arce, já um homem, e Ángeles. Meu irmãozinho e eu fomos correndo até o Teatro dos Heróis; não sabemos nem como chegamos junto ao palco, ali havia um círculo de homens, no lado direito uma mesa, no esquerdo outro móvel, não me recordo como era; junto a ele, o agente do Ministério Público, um advogado de nome Vítores Prieto. Na plateia, do lado direito, estava Diéguez. Sentado no círculo, Escobar. Aqui, junto dos candeeiros, estavam sentados os prisioneiros: Ángeles no meio, Trillito junto dos holofotes.

A mesa grande perguntou, disse algo de Felipe Ángeles. O prisioneiro se levanta com as mãos cruzadas para traz. (Digo exatamente o que mais me ficou gravado, não me recordando de palavras difíceis, nomes que eu não compreendi.)

[...]

Falaram bastante, não recordo o quê, o que tenho presente foi quando Ángeles lhes disse que estavam reunidos sem ser um Conselho de Guerra. Eu e, eu i, eu o, e falou de Nova York, de México, de França, do mundo. Como falava de artilharia e canhões, eu pensei que o nome de seus canhões era Nova York, etcetera... o cordão de homens ouvia, ouvia, ouvia...

São as falhas da memória e a ignorância da criança em relação à discussão séria e tensa de um tribunal de guerra que possibilitam explicitar a falta de sentido do processo. A figura de Felipe Ángeles é de um homem digno e ativo, o que é confirmado pelas outras pessoas que interagem com ele e que falam sobre ele – discursos estes captados pela criança nas conversas que presencia. Assim, o discurso fragmentado da memória faz parte da construção estética e permite observar evidências da intencionalidade da consciência criativa, que cria um jogo cujo resultado advém da “diferença entre o dito e o significado, ou, noutras palavras, da dialética entre mostrar e encobrir” (ISER, 1996, p. 92).

A discussão sobre a intencionalidade no texto literário é recorrente nos estudos sobre arte, mesmo que, às vezes, o termo não apareça explicitamente. Desde a estética do gênio de Kant (2016), em que uma faculdade genial seria a responsável por fazer com que o artista reencontrasse a natureza em sua obra, à sua releitura romântica em Schopenhauer (2003) em que pese o artista inspirado, até se chegar às discussões dos formalistas, extremamente marcados pela linguística e pela noção de autonomia estrutural dos textos, muita coisa foi apresentada, desenvolvida e refutada. No século XX, o apagamento do autor nas teorias estruturalistas e pós-estruturalistas levam à uma discussão em que a intencionalidade é colocada como um elemento cuja análise não seria importante. Seu *status* de elemento válido para a análise literária foi retomado com as teorias psicológicas e psicanalíticas. O abandono da intencionalidade pelos estruturalistas e pós-estruturalistas, assim como a falta de definição sobre o que é intencionalidade para os vários autores e autoras que a discutiram, são alguns dos problemas que talvez tenham evocado tantos debates.

A intencionalidade, neste trabalho, seguindo a linha da ER, corresponde à racionalidade que seleciona elementos e os combina a fim de construir uma configuração que provoque efeitos determinados. Tendo consciência de quais efeitos quer provocar, essa racionalidade, a partir dos elementos que tem em mão – todos os elementos nos quais o sujeito da criação está imerso – a pessoa que escreve, mergulhada em uma cultura, com referências sociais, estéticas e culturais e com características subjetivas, valorativas e, inclusive, psicológicas, vai construir o seu objeto artístico. O olhar da ER para a

[...]

Já o haviam fuzilado. [...] Pepita Chacón estava falando com minha mãe, não lhe perdi palavra. Foi vê-lo na noite anterior, estava comendo frango, lhe deu muito gosto quando a viu; se conheciam há anos.

intencionalidade é, pois, um olhar epistemológico, pois busca-se uma intencionalidade estética na construção do conhecimento a partir da experiência com a obra, observando os vestígios da construção estética da autora, que dão vazão à sua poética e a sua intencionalidade (inclusive de domínio da recepção).

Quando falamos em intencionalidade, não estamos voltando à antiga pergunta sobre “o que o autor quis dizer”, mas não a abandonamos de todo. O que Iser (1996) havia falado sobre *seleção e combinação* é pertinente nesta análise: se há seleção de elementos da realidade e a sua posterior combinação em uma nova configuração autônoma, há uma racionalidade que produziu tais ações com finalidades específicas, ou seja, com a *intenção* de produzir determinados efeitos. A literatura possui sua autonomia enquanto um *ato de comunicação específico*, com regras e existência próprias, mas não pode ser considerada fora do mundo em que existe, pois esse mesmo mundo faz parte da determinação dessas regras.

Isso não quer dizer que a(o) artista sempre é feliz nesse processo, tampouco que aquela ou aquele que entra em contato com o objeto de arte terá todos os elementos para reconstruir a intenção de quem escreve. Se continuamos considerando que a experiência artística, principalmente no que concerne à literatura, é uma experiência complexa que exige agenciamentos do autor ou autora, a produção da configuração e a participação ativa da recepção, devemos considerar todos os pontos de contato entre esses elementos. Pode haver ruídos no processo de distribuição, de recepção, na própria escrita do texto, que não permitam o alcance de certos efeitos pretendidos pela escritora ou escritor. É nesse contexto que aparecem as obras que demoram décadas para serem ovacionadas ou para que se percebam as suas fragilidades, ignoradas por conta do contexto de circulação.

Para entender esse processo, é importante apresentar a noção de efeito estético como trabalhada pela ER. A palavra *efeito*, enquanto causa de alguma coisa, pressupõe um fenômeno que ativa determinadas consequências. Aliada à palavra *estética*¹⁰, delimita seu escopo para o resultado do contato entre os sentidos com um objeto, previamente organizado para esse resultado ou não.

O inconsciente social¹¹ tende a identificar o sensível com algo negativo, que afasta o sujeito do conhecimento. Esta visão está ligada a uma linha racionalista que remete a

¹⁰ Ver o verbete “Estética” (CAIXETA, 2019).

¹¹ “Antes de mais nada, vejamos o conceito de filtro social que determina quais experiências são permitidas de chegar à consciência. Esse filtro, que consiste numa língua, numa lógica e costumes (ideias e impulsos tabus ou permitidos, respectivamente) é de natureza social. É específico em cada cultura e determina o inconsciente social (...). O recalçamento de certos impulsos e ideias tem uma função muito real e importante

Platão e se desenvolve no pensamento moderno, sendo modificada apenas no século XVIII a partir das produções de Immanuel Kant (1724-1804). Desse movimento, decorre que o estudo da sensibilidade foi deixado de lado por muito tempo e desconsiderado como possibilidade de conhecimento.

Pensadores de todos os tempos investigaram as possibilidades de conhecimento e tentaram criar amplos sistemas¹². Apesar das diversas variações, uma coisa se repete: o ser humano percebe o mundo através do seu corpo. Seus sentidos lhe dão acesso às coisas e, a partir dessas informações sensíveis, ele cria relações. O efeito estético é esse primeiro momento de contato com os objetos, a reação primeira e imediata. Tal explicação pode dar uma ideia de universalidade, no sentido de haver uma única forma de percepção dos objetos, mas é necessário aprofundarmo-nos para evitar tal equívoco.

O efeito estético está diretamente ligado ao modo como os objetos nos são dados à percepção. Esse efeito, como afirma Ana Paula Caixeta (2016, p. 43), “é passível de julgamentos *a priori*, o que, muitas vezes, destitui o objeto de qualquer conceito ou contexto – já que todo conceito (conhecimento) virá apenas do sujeito que lê”. No entanto, o julgamento *a priori* não estaria numa imediatez pura e imanente, pois o que Sócrates chamava de *paixões* está na base dos efeitos, enquanto mais ou menos determinadoras da percepção.

Observando as duas formas de sentir (sensações e paixões) apresentadas por Sócrates em *Fédon* (PLATÃO, 1972), podemos entender como elas determinam os efeitos das coisas com as quais os seres humanos entram em contato. O diálogo apresentado por Fédon, um dos alunos de Sócrates, mostra os últimos dias de vida do filósofo e desenvolve a ideia da imortalidade da alma. No decorrer da discussão, Sócrates coloca o corpo como um obstáculo para o conhecimento: a alma, se assemelhando às formas imutáveis (sendo estas o correspondente ao conhecimento verdadeiro), seria o único meio possível de entrar em contato com elas; o corpo e, conseqüentemente, os sentidos, se configuram como empecilhos para se conhecer a verdade.

para o funcionamento da sociedade e, em consequência, todo o aparato cultural serve ao propósito de conservar intacto o inconsciente social” (FROMM, 1992, p. 80).

¹² Desde Platão e Aristóteles, o sensível como possibilidade (ou não) de conhecimento é discutido. Ver *Hípias Maior* (PLATÃO, 1980), *Fédon* (PLATÃO, 1972) e *Metafísica* (ARISTÓTELES, 1984). René Descartes (1981), Immanuel Kant (2015, 2016), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1988, 2001), Arthur Schopenhauer (2005), Alexander Gottlieb Baumgarten (1993) e, mais recentemente, Hans-Georg Gadamer (2008) criam suas tentativas de sistemas de pensamento através de variações da investigação acerca das relações entre conhecimento e sensibilidade.

Nesse diálogo, há uma separação feita por Sócrates entre os sentidos (principalmente visão e audição) e as paixões. Ambos seriam barreiras para o conhecimento das formas imutáveis, já que os primeiros entram em contato apenas com os elementos mutáveis das coisas e as segundas são fruto do ser humano voltado para o próprio interesse. Ambos carecem da mediação da razão, necessitando, no pensamento socrático, de estratégias de controle.

Não consideramos, neste trabalho, a verdade como o conhecimento das formas imutáveis; pretendemos, ao recuperar o pensamento socrático, ressaltar como as paixões – ou seja, as forças arrebatadoras voltadas para o próprio interesse, ainda não permeadas pela racionalidade – podem determinar o efeito estético e como, dessa forma, a questão da verdade no objeto estético se torna complexa.

Com o advento e o desenvolvimento da psicologia e da neurologia, bem como do modelo biopsicossocial de saúde que, por sua vez, se incorpora em várias outras práticas, não podemos nos furtar de constatar que o que chamamos de efeito imediato, ou efeito estético, por ser uma resposta às informações dos sentidos, passa por um processo de construção comportamental que nos leva a ter determinadas reações a determinadas causas. Estudos como os de Freitas (2017), que faz um apanhado de dois novos campos – a neuroestética e a neurociência cognitiva da arte – discutindo seus objetivos, limitações e horizontes de pesquisa, e de Onians (2007), que analisa o percurso histórico de textos clássicos a partir da neurociência, são importantes para mapear esses fenômenos e explicá-los à luz das ciências da saúde, que escapam de nosso domínio. Também os estudos de António Manuel Duarte, na Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa, trazem importantes contribuições sobre o assunto na área da psicologia da arte.

Um exemplo de como se dá fisiologicamente a resposta do sujeito ao objeto estético é a Síndrome de Sthendal¹³, velha conhecida das estudosas e dos estudiosos de arte: a pessoa, geralmente turista da arte, quando se encontra com o objeto artístico, sofre reações físicas e psicológicas que podem variar de sudorese e tontura a transtornos obsessivos e alucinações, a depender da relação que a pessoa tem com o ambiente e com as obras. Essas reações são moduladas de acordo com as paixões, os interesses e as interpretações que ela dá ao contexto em que se encontra. Em uma escala menor, vemos isso, por

¹³ Descrita pelo escritor pela primeira vez em seu livro *Roma, Nápoles e Florença* (1817), a Síndrome de Sthendal só foi abordada cientificamente em 1989 pela psiquiatra Graziella Magherini, no estudo *La Sindrome di Stendhal*.

exemplo, quando alguém que não é acostumada à nudez ou possui uma formação que a julga moralmente errada vira os olhos em uma performance do tipo.

Isso significa que os pré-conceitos ou paixões, quando enraizados em nosso íntimo, passam a fazer parte da nossa resposta às coisas – inclusive neurologicamente (FREITAS, 2007). Já que não possuímos a competência para fazer uma análise científica desse fenômeno, evocamos essa ideia filosoficamente, como desenvolvida por Costa Lima (1980) em *Mimesis e modernidade* a partir das formas de entendimento do discurso mimético, levando a uma noção moderna do conceito da mimesis. O teórico aponta três formas de entender o discurso mimético, que se diferenciam e refletem sua condição histórica. A primeira forma se dá com o *primado do modelo prévio*, em que a produção mimética é julgada de acordo com sua adequação ao modelo existente na natureza. A segunda forma é baseada no trabalho de Emmanuel Martineau (1946-), cuja análise da *Poética* a partir de um embasamento fenomenológico aponta para a *irrealização* do mimético, pois o estético não pode com ele corresponder totalmente e não pode ser julgado a partir do modelo prévio. Por fim, Costa Lima apresenta o *primado da comunicação*, em que a experiência estética, não sendo guiada por conceitos, não pode ser considerada de todo livre e espontânea, pois o receptor possui um repertório, um “acervo de pré-noções”. Desse modo, “este repertório funciona como um filtro que o orienta, tanto no cotidiano das percepções quanto no campo particular da experiência estética” (LIMA, 1980, pp. 52-53).

É nessa perspectiva que se entende o que faz uma pessoa se escandalizar com uma performance de nudez, independente do seu conteúdo: o primeiro contato é o escândalo, o virar os olhos, evitar o contato visual; a partir do choque, as relações vão sendo feitas na busca de se criar um significado para a performance, até que o efeito estético – momento primeiro – é superado pela criação de um conhecimento acerca daquilo. Esta superação se dá a partir da atividade consciente e voluntária da fruição, em que há uma suspensão da moral ativada pelas pré-noções que servem como filtro para o receptor, o que permite que ele ultrapasse o puro efeito estético e se detenha no objeto artístico enquanto espaço de conhecimento. Essa possibilidade não significa que todo e qualquer contato com o objeto de arte resultará em conhecimento, pois as variáveis de tal interação não são totalmente previsíveis. Ou seja, não há uma universalização na relação com o objeto.

Assim, uma pessoa familiarizada com performances de nudez ou que não tenha uma moral que trate a nudez como algo abjeto talvez não tenha este impacto inicial do efeito

estético provocado pelo corpo nu. Tal pessoa consegue, como pensado por Kant, ativar o entendimento para pensar as informações da sensibilidade:

A capacidade (receptividade) de receber representações através do modo como somos afetados por objetos denomina-se *sensibilidade*. Os objetos nos são dados, assim, por meio de sensibilidade, e apenas ela nos fornece intuições; eles são pensados, porém, por meio do entendimento, e deste surgem os conceitos. Todo pensamento, contudo, seja diretamente (*directe*) seja por rodeios (*indirecte*), precisa afinal, por meio de certas características, referir-se à intuição – em nós, portanto, à sensibilidade – pois de outro modo nenhum objeto pode ser-nos dado (KANT, 2015, p. 71).

Desse modo, a sensação (fruto da capacidade denominada por Kant de *sensibilidade*) pode ser determinada por vários pré-conceitos carregados pelo sujeito, o que também acaba por definir como será o efeito estético. A arte e outras atividades humanas, como a política, o marketing e a religião, sabem utilizar técnicas que despertam efeitos estéticos de conformidade, de choque, de discordância, de agradabilidade, ou quaisquer que sejam suas intenções. Isso acontece porque as atividades humanas, em todos os seus âmbitos, possuem características estéticas, mesmo que, com o tempo, tenhamos compartimentalizado a arte, como afirma John Dewey (1980). Daí a necessidade de buscar a experiência estética nos mais rudimentares espaços da vida para compreender tanto as formas mais complexas de arte quanto a própria vida. Para o filósofo estadunidense, deve-se começar considerando que a vida se dá em um ambiente e é constituída pela interação com ele. Tal interação é perpassada pela busca de um equilíbrio entre vida e meio, necessária para a manutenção da existência. Só há a busca se existe conflito, tensão, que trazem a potencialidade da criação. Em suas palavras,

Because the actual world, that in which we live, is a combination of movement and culmination, of breaks and re-unions, the experience of a living creature is capable of esthetic quality. The live being recurrently loses and reestablishes equilibrium with his surroundings. The moment of passage from disturbance into harmony is that of intensest life¹⁴ (DEWEY, 1980, p. 17).

Ainda segundo ele, a arte se configura como o reestabelecimento consciente – ou seja, no plano do significado – “[of] the union of sense, need, impulse and action characteristic of the live creature. The intervention of consciousness adds regulation,

¹⁴ Por ser o mundo real, este em que vivemos, uma combinação de movimento e culminação, de rupturas e reencontros, a experiência do ser vivo é passível de uma qualidade estética. O ser vivo recorrentemente perde e restabelece o equilíbrio com o meio que o circunda. O momento de passagem da perturbação para a harmonia é o de vida mais intensa.

*power of selection and redistribution. Thus it varies the arts in ways without end*¹⁵ (DEWEY, 1980, p. 25). É no plano do significado, a partir do uso do entendimento, que se criam conceitos, que são posteriores ao efeito estético. Quando o receptor, conscientemente, se entrega ao deleite a partir do processo de fruição, o conhecimento a partir do objeto estético se dá, transformando-se em *experiência estética*. Apesar de sua perspectiva pragmática, nascida em um berço analítico, o olhar de Dewey sobre a experiência estética é interessante porque traz para a discussão a centralidade da experiência e seu caráter de sensibilidade humana para a formação de novos conceitos.

Assim, nessa esteira, para a ER, o efeito estético é o primeiro momento da experiência estética. O sujeito de conhecimento, ao entrar em contato com a obra de arte, é afetado por ela. A partir daí, pode passar por dois processos: se deter no efeito estético ou fruir o objeto de arte, criando conhecimento no processo de experiência estética. Para que tal conhecimento seja alcançado, o(a) leitor(a) precisa ser arguto(a), ultrapassando o efeito estético, seja a partir do enfrentamento dos preconceitos ou com a formulação de uma pergunta de conhecimento, construindo, assim, relações. O alcance do efeito estético depende da articulação dos polos do objeto de arte: a criação, o objeto em si e a recepção.

Quanto à atividade de criação, devemos considerar que a construção da obra depende de escolhas estéticas previamente concebidas para determinados efeitos. Aproximamo-nos, então, da estética do efeito como proposta por Wolfgang Iser (1996), que considera a significação do texto literário como produto de efeitos experimentados pelo(a) leitor(a), e não como a busca de uma “ideia que antecede a obra e que nela se manifesta” (ISER, 1996, p. 54). O professor divide as estruturas do texto em verbais (que dirigem a reação e impedem a arbitrariedade da interpretação) e afetivas (o cumprimento do que é pré-estruturado pelo texto). Elas se relacionam na medida em que as estruturas do texto se concretizam ao afetar a pessoa que lê. O efeito estético, nesse caso, é o resultado das estruturas prefiguradas pelo(a) criador(a) na obra, mas que ainda não alcançou o caráter discursivo.

É nesse sentido que a ER fala, também, em intencionalidade: não há ingenuidade ou coincidências, pois a escritora ou o escritor prevê tanto o leitor ou leitora quanto as possíveis reações que quer provocar. As escolhas estéticas são subjetivas, mas, como

¹⁵ [da] união entre sentido, necessidade, impulso e ação característicos do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, o poder de seleção e a reordenação. Por isso, diversifica as artes de maneiras infundáveis.

afirma Wilton Barroso (2018)¹⁶, passam a ser objetivas assim que são feitas, já que é a partir da coerência em sua construção que a obra literária terá o fundamento para o seu desenvolvimento.

Descobrir o fundamento de uma obra passa, então, por entender como a(o) artista organizou seus recursos técnicos para a obtenção de determinados efeitos. Um exemplo explorado por Barroso (2018) é o caso do romance *Mme Bovary* (1857), de Gustave Flaubert. A recepção desse romance na França da segunda metade do século XIX foi negativa, pois o *texto sem autor*, em que não haveria o peso do julgamento dos personagens e a colocação do próprio autor em sua obra como aquele que emite o juízo, bem como a *narração realista*, escandalizaram os leitores e leitoras. Desse modo, julgou-se que o livro incitava a prevaricação e Flaubert foi processado.

Sem as amarras morais e com a devida distância histórica, foi possível que a recepção ultrapassasse o efeito estético. Segundo Barroso (2018),

em vez de tocar o leitor pela emoção ou estimulá-lo pelo devaneio, o estilo inaugurado por Flaubert pretende tocar o leitor pela razão ou estimulá-lo ao conhecimento teórico real, sem as complicações da experiência sentimental dos fatos (BARROSO, 2018, p. 27).

Desse modo, as escolhas estéticas feitas por Flaubert intencionavam determinados efeitos e a possibilidade de um olhar diferenciado sobre um assunto já bastante discutido na literatura e na cultura geral. Com os preconceitos existentes, a maior parte da recepção não conseguiu observar essa possibilidade de construção de conhecimento, detendo-se no efeito estético.

A escolha das construções estéticas está diretamente ligada às noções de jogo (HUIZINGA, 2000; GADAMER, 2008) e de jogos de verdade (FOUCAULT, 2001). Estabelecendo o conhecimento (ou seja, a verdade) como uma invenção e uma posição estratégica, Foucault (2001, p. 139) desenvolve a ideia de jogo como um “conjunto de regras de produção de verdade”, que muda de acordo com a época e a sociedade. Gadamer, por sua vez, como explanado anteriormente, faz uma relação entre jogo e arte em que, ao criticar a ideia de consciência estética e colocar a experiência da arte como um fenômeno hermenêutico, questiona o modo de ser da obra artística, configurado enquanto uma “experiência que transforma aquele que o experimenta” (GADAMER, 2008, p. 154), ponto este que liga Gadamer à ER. Para tanto, os jogos estéticos escolhidos

¹⁶ O estudo citado se encontra no artigo fundador da ER “Elementos para uma epistemologia do romance”, apresentado pela primeira vez em 2003 em anais de congressos e republicado no livro *Estudos epistemológicos do romance* (2018).

pelas escritoras e pelos escritores estabelecem uma tensão na noção de verdade e utilizam os efeitos estéticos, as paixões e os pré-conceitos dos leitores e leitoras para desconstruir um discurso ou um ponto de vista e, dessa forma, permitir a construção de outros tipos de pensamento, participando dos jogos de verdade na noção foucaultiana.

O objeto de arte é colocado na discussão gadameriana sobre os tipos de verdades presentes nas ciências humanas e as verdades específicas da arte e da História, no sentido de que a verdade da obra literária não se apresenta como a verdade referencial pretendida pelas ciências. Há, como afirma Iser (1996), uma relação dinâmica e complexa, um jogo entre o texto, o leitor e o autor, em que as verdades são construídas e reconstruídas no ato de leitura. Os diversos efeitos vão sendo experimentados e saindo do campo puro da sensibilidade para um campo discursivo, e que deixam de ser efeitos estéticos e passam a compor a *experiência estética*.

Ultrapassar o efeito estético necessita que leitoras e leitores tenham um comportamento específico na construção do sentido da obra literária. Para Maria Veralice Barroso (2013, p. 28), o leitor ao qual a ER se refere é aquele que, “assumindo a postura de sujeito da investigação, ao se colocar diante da obra literária não é movido somente pelo gosto, mas pela possibilidade de conhecer algo”. O agenciamento por parte do(a) leitor(a) define uma forma de se aproximar do texto diferente da leitura de entretenimento: exige-se a atenção e a pesquisa de elementos extraliterários que tornem possível a construção de relações mais profundas, ou seja, de um conhecimento a partir do estético.

Ana Paula Caixeta (2016) desenvolve, posteriormente, a noção de leitor-pesquisador¹⁷ da seguinte forma:

E o que seria então esse “leitor-pesquisador”? Claramente, são nas ideias fomentadas pelo grupo regido por Wilton Barroso Filho, que parte nossa concepção de leitor-pesquisador como um arqueólogo do texto – usando aqui um termo de Michel Foucault (1987) –, cujos fundamentos de leitura passam por uma hermenêutica filosófica do texto literário, numa busca de conhecimento a partir das regularidades estéticas presentes na obra. Regularidades que são percebidas pelo movimento sensível da leitura; pelo envolvimento estético daquele que lê, diante do objeto artístico, que é a obra literária. Ou seja, embora se necessite de uma busca arqueológica e fundamentada para compreensão do texto, nada disso acontece se não partir, primeiro, do olhar sensível (CAIXETA, 2016, p. 33).

Apesar de a noção de leitor-pesquisador ser, aparentemente, voltada para a atividade acadêmica, ressaltamos que tal aproximação do texto pode se dar em qualquer

¹⁷ Ver o verbete “Leitor-Pesquisador” (BARROSO; OLIVEIRA, 2019).

espaço, desde que a pessoa que lê se coloque nessa posição cuidadosa, de escrutínio e aprofundamento na leitura.

Assim, a pessoa que cria possui uma intenção que é configurada no objeto de arte. O primeiro contato entre espectador ou espectadora e tal objeto é o que chamamos de efeito estético, que traz à tona os preconceitos, paixões e, muitas vezes, reações físicas – como na síndrome de Sthendal. Eis a intenção da(o) artista: ela ou ele pode tentar provocar, chocar, agradar, fazer referência a outra obra ou a outra linguagem, utilizar códigos para serem reafirmados ou transgredidos, e assim por diante. A depender do efeito pretendido, um tipo de configuração será construído.

É nessa perspectiva que também falamos sobre *manipulação do efeito estético*: a depender da obra, a(o) artista pode prever o público e suas características gerais, jogando com os efeitos imediatos que podem ser despertados. Nisso se baseia toda a arte transgressora. Exemplo recente foi a venda de *Girls with balloon*, de Banksy (Figura 1), reconhecido artista que faz intervenções nas ruas e se recusa a apresentar sua identidade. Além de críticas sociais, ele denuncia o próprio estatuto da arte enquanto mercadoria, fazendo suas obras em paredes e muros. Em 2018, uma ilustração sua foi apresentada na *Contemporary Art Evening Auction* pela Sotheby's¹⁸, em uma grande e pesada moldura dourada vitoriana. A expectativa foi grande e o quadro foi vendido por dois milhões de dólares. No entanto, quando se bateu o martelo, a pintura foi parcialmente destruída por um triturador escondido na própria moldura.

Após a performance, a obra foi batizada de *Love is in the bin*. Banksy conseguiu manipular a expectativa de compradores milionários que queriam levar sua arte, de rua e transgressora, para as salas de grandes coleções, destruindo a obra durante a própria compra. Não diferente fizeram os modernistas brasileiros na semana de 1922, que conseguiu reunir no Theatro Municipal de São Paulo uma pequena comunidade letrada e rica, cujo consumo de arte era considerado como uma mostra da sua superioridade social, e fazê-la escutar o poema “Sapo Boi”, totalmente diferente das obras valorizadas por esse público e que criticava a literatura feita e consumida por ele mesmo.

¹⁸ Informações disponíveis no site da corporação em: <https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london>, Acesso em 21 nov. 2019.

Figura 1 - BANKSY. Love is in the bin. 2018. Pintura em aerossol e tinta acrílica sobre tela, 101 x 78 x 18 cm.



Fonte: Sotheby's Gets Banksy'ed at Contemporary Art Auction in London. Oct 5, 2018. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london>, Acesso: 21 nov. 2019.

Assim, a manipulação do(a) leitor(a) através dos efeitos estéticos acontece porque há uma intencionalidade, um sujeito consciente que, através de um processo racional de seleção e combinação, define a forma do objeto artístico. Wolfgang Iser (1996, 1999) nos auxilia nessa reflexão, pois, apesar de focar no ato de leitura, desenvolve os mecanismos tanto da criação quanto da configuração do texto, pois deles depende a atualização do texto literário. Esse movimento é feito, por exemplo, quando trata do *leitor implícito*, uma instância literária que não possui existência real e se funda

na estrutura do texto, pois essa dará o “conjunto de preorientações [...] como condições de recepção a seus leitores possíveis” (ISER, 1996, p. 73). Tais pré-orientações não são definitivas e podem ou não ser efetivadas no ato de leitura e isso depende tanto da estrutura do texto como de elementos extraliterários, inclusive cognitivos. Tem-se, pois, um sentido que não é fixo e, daí, não se pode “descobrir” o sentido do texto, mas construí-lo e imaginá-lo durante o ato através das regras dispostas no jogo.

Iser ressalta que o papel do leitor não significa a suspensão da descrença (correspondente à consciência estética criticada por Gadamer). Para ele, “o papel do leitor se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura” (ISER, 1996, p.78). Mais importante, o pesquisador demonstra que não há aleatoriedade nesse processo, pois ele é resultado das possíveis realizações oferecidas pelo texto. Desse modo, o leitor implícito se torna o “quadro de referências para a diversidade de atualizações históricas e individuais do texto, a fim de que se possa analisar sua peculiaridade” (ISER, 1996, p.78).

Por esse ângulo, quando a narradora de *Cartucho*, no trecho transcrito no início desta seção, descreve o Conselho de Guerra que fuzilou Felipe Ángeles com a imprecisão da memória e com a interpretação fantasiosa de uma criança que não sabe o que é *New York* ou *Francia*, não o faz porque é uma autobiografia ou um simples livro de memórias; segundo a percepção deste trabalho, ao optar intencionalmente por tais recursos narrativos, ela constrói esteticamente a própria imprecisão do conselho de guerra, deixando ver como se montou um teatro sem sentido para justificar a morte de um homem:

Él siguió: “Sé que me van a matar, QUIEREN MATARME; éste no es un Consejo de Guerra. Para un Consejo de Guerra se necesita esto y esto, tantos generales, tantos de esto y tanto más para acá”, y les contaba con los dedos, palabras difíciles que yo no me acuerdo (CAMPOBELLO, 2016, p. 127-128)¹⁹.

A escrita de Nellie Campobello não é fruto de um automatismo da memória, mas sim de uma técnica com vistas a um fim, como a própria autora assume no prólogo à edição da sua obra reunida, *Mis Libros* (1960). Para a construção dessa técnica, ela

¹⁹ Ele seguiu: “Sei que vão me matar, QUEREM ME MATAR; este não é um Conselho de Guerra. Para um Conselho de Guerra se necessita disto e disto, tantos gerais, tantos disso e muito mais para aqui”, e lhes contava com os dedos, palavras difíceis que não me recordo.

evoca elementos externos à obra para configurá-los esteticamente de forma a dar espaço a uma narrativa cujos efeitos são preconcebidos.

Desse modo, em relação à arte literária, estabelecida a intencionalidade, a escritora ou o escritor fará escolhas estéticas a fim de provocar determinados efeitos. É a racionalidade existente no processo de criação da arte literária que possibilitará a existência do jogo: a pessoa que cria projeta o seu objeto artístico com vistas a alcançar determinados efeitos e jogar com eles. O leitor ou leitora que se dispuser a entrar no jogo organizado pelo sujeito criador irá encontrar na configuração da obra as regras dessa atividade.

Tais escolhas vão configurar o jogo proposto para a pessoa que lê, e é a possibilidade de criar o efeito de *credibilidade* que fará com que se permaneça ou não no jogo. É também a credibilidade que proporcionará o desenvolvimento filosófico dos sentidos do texto literário. No caso de *Cartucho*, esse efeito está no cerne das configurações de sentidos e nas manipulações de efeito da narrativa, dentro de um jogo entre testemunho e memória, voz infantil estetizada e voz coletiva.

2 Credibilidade

2.1 Da verossimilhança à credibilidade

Tratar filosoficamente o texto literário é uma atividade difícil, pois a união de áreas tão complexas do saber não se dá sem algumas polêmicas, adaptações e obstáculos. Em se tratando de arte, o grande desafio é conseguir manejar as noções de diversas disciplinas sem perder o foco da especificidade do objeto artístico. Na literatura, isso se dá de forma mais complexa por ser sua matéria a linguagem, que se confunde em seus diversos usos.

Importante entender que o texto ficcional é um espaço de confluências dos usos da linguagem, como já nos mostrava Bakhtin (2015) com a noção de heterodiscurso em sua teoria do romance. Tais usos são trazidos para o espaço ficcional e, nesse processo, mudam a sua natureza, mas não perdem de todo as características do seu referente na linguagem cotidiana, e nem podem perdê-las, pois é dessa referência que nasce o reconhecimento, o entendimento e a reflexão. Daí as diversas abordagens, quando não conflitivas, sobre a linguagem literária.

Podemos encontrar esse conflito já na Grécia antiga com o conceito de mimesis, chegando à era moderna e à contemporaneidade. A fim de mostrar a mutabilidade desse conceito, Costa Lima (1980), em *Mimesis e modernidade*, faz um percurso histórico que demonstra como o momento histórico grego e suas transformações deram possibilidade para as mudanças desse conceito e como tais mudanças continuam sendo efetivadas na medida em que são refletidas em outras épocas e outros contextos. Sobre a mimesis gorgiana e a mimesis platônica, Costa Lima observa a organização do mundo da época e, a partir dela, mostra como tais noções eram pensadas:

O mundo se divide em polaridades: plano visível – plano mental; mistura de luz e sombras – luz plenas; engodo, lisonja ou adulação (kolakeía) – essência (ousía); imitação da seriedade do real (jogo) – discurso do filósofo. E, como fecho das oposições, contra a mobilidades das opiniões, estimulada por retóricos e poetas, a palavra do que “diz sempre a mesma coisa” (Górgias, 482 a), o filósofo (LIMA, 1980, p. 41).

O poeta representa, através de sua atividade criadora, a mutabilidade, contra a qual a filosofia platônica se colocava – por sua própria impossibilidade, já que as Ideias, na filosofia platônica, são imutáveis e eternas.

Lima observa que tal discurso se coloca num contexto social específico em que se tenta edificar a valorização do filósofo e a organização das classes. Há, nesse momento, uma separação entre pensamento filosófico e atividade artística, o que impossibilita a construção de uma epistemologia baseada na estética. É com Aristóteles que o conceito de mimesis se liberta da negatividade, pois não será mais refletido de acordo com as dicotomias ficção x realidade, verdade x falsidade.

Em sua Poética, Aristóteles afirma que a poesia, independentemente de seu tipo, é imitação, diferindo “ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (ARISTÓTELES, 2003, p. 103). Quando trata das imitações dos seres humanos, vemos que Aristóteles fala de mimetizar na arte aspectos da realidade que são, por nós, conhecidos. E como o poeta o faz, de forma a diferenciar-se do historiador? Ele tem como obrigação “representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115). O historiador diz o que aconteceu, o poeta diz o que *poderia acontecer*. Aqui entra em cena a construção *e se*, pergunta clássica das narrações: *e se* tal coisa sucedesse desse modo, o que dela resultaria e como? Decorre disso que a leitora ou leitor, ao se dispor a ler o texto de ficção, o lê *como se* tal coisa tivesse acontecido. É nessa possibilidade que encontramos, na

literatura, o movimento filosófico de reflexão sobre a condição humana tão cara a Aristóteles: “por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115).

Como não é historiador e não cabe a ele falar do particular, o poeta inventa o que poderia ter acontecido e, para tanto, preenche com sua imaginação as lacunas para que seu trabalho seja verossímil e possível:

Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas, que realmente acontecem, sejam, por natureza, verosímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas (ARISTÓTELES, 200, p. 117).

Nesse processo de criar o que poderia ser, o poeta deve preocupar-se com a verossimilhança e a necessidade, lembrando que Aristóteles fala sobre esses elementos ao tratar sobre os caracteres e ações: o caráter das personagens, bem como as ações, deve ser verossimilhante, coerente com aquilo que se é apresentado delas. Isso se dá também em relação à convenção do gênero: se a tragédia trata de homens melhores que nós, é assim que eles devem ser construídos; se a comédia trata de homens piores que nós, é assim que eles devem ser construídos. Não se pode, pois, fazê-los destoar nem da convenção do gênero, nem da necessidade das coisas de acordo com sua personalidade e suas ações. Dentro da criação epopeica, Aristóteles admite inclusive o irracional e o maravilhoso, pois trata-se de palavras, e através das palavras – e não da ação cênica – tais elementos aparecem sem cair no ridículo.

Da verdade (enquanto correspondência com a realidade), Aristóteles diz o seguinte:

Além disso, quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípides, tais como são. E depois caberia ainda responder: os poetas representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses: essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores; talvez as coisas sejam como pareciam a Xenófanes, no entanto, assim as contam os homens (ARISTÓTELES, 2003, p. 144).

A opinião comum, desse modo, aparece também como forma de medir a possibilidade daquilo que é dito pelo poeta. Daí que, “com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade” (ARISTÓTELES, 2003, p. 145).

Aristóteles liberta o conceito de mimesis daquela necessidade de correspondência com o real que caracterizava o pensamento de Platão e que, por seu caráter de cópia de uma realidade que, por si, já era cópia do mundo imutável das ideias, tornava a arte uma espécie de pária que não se aproximava da verdade. A ideia de verossimilhança encontra, então, o espaço para o seu desenvolvimento: a verossimilhança é a necessidade interna ao texto e nada deve à correspondência com fatos exteriores, que competem ao historiador. A tragédia ou a epopeia criam um mundo que possui regras determinadas e os acontecimentos e comportamentos das personagens devem ser coerentes com tais regras, sob pena de perder o sentido e ser considerada uma má peça de arte. É nesse sentido que a verossimilhança foi desenvolvida posteriormente, pois não há mais uma necessidade de correspondência com o mundo exterior, já que se trata de ficção.

Vê-se, então, a necessidade de investigar a natureza do texto de ficção, pois é apenas através do seu entendimento que evitaremos as confusões entre a noção de verdade, a referencialidade adequada ao mundo exterior ao texto e as relações entre a arte e as outras áreas do saber.

Para tanto, evocamos Anatol Rosenfeld (2009), que diferencia o texto de ficção dos demais textos através da referencialidade linguística. As orações projetam um *contexto objectual* que transcende o conteúdo significativo; tal contexto objectual é “puramente intencional” (não possui autonomia ôntica e existe por conta do ato de um ser), pois não se pode abarcar com a consciência o objeto ônticamente autônomo, mas apenas o contexto construído pela oração. O texto ficcional se refere aos seres puramente intencionais e, caso se refira a alguma realidade extraliterária, o faz de modo indireto. A camada linguística da oração preenche os espaços vagos através dos contextos objectuais projetados para concretizar mundos e seres “puramente intencionais”.

Além disso, os enunciados do texto literário não podem ser verificados a partir da correspondência com a realidade empírica. Não se pode chamar um enunciado literário de falso ou verdadeiro. Tais textos revelam a intenção ficcional, num “esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objectuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária” (ROSENFELD, 2009, p. 16). Daí a leitora ou leitor entra no jogo, lendo *como se* aquele universo existisse e *como se* aqueles seres existissem, reconhecendo que é uma ficção por conta das marcas linguísticas que fazem com que o narrador se identifique com a consciência da personagem, o que não pode acontecer, por exemplo, numa narração da historiografia. O teórico afirma que

“somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício” (ROSENFELD, 2009, p. 18), formas estas que devem ser diferenciadas da pessoa real, que as cria e escreve a narrativa.

Estabelecido o jogo da ficção, no qual a recepção é uma peça importante por aceitar entrar no jogo, há o processo de permanência nele. A impossibilidade de se captar o todo de uma realidade faz com que haja “indeterminações” (ROSENFELD, 2009, p. 24) no texto literário, e cabe à pessoa que lê, através daquilo que é dado na finitude das orações, preencher tais indeterminações. Rosenfeld afirma a ambiguidade do texto literário ao constatar que, mesmo ultrapassando o texto, a pessoa que lê é guiada pela finitude das orações e daquilo que é dado positivamente, o que de certa forma determina e deixa as personagens mais nítidas, ao mesmo tempo que refaz “o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real” (ROSENFELD, 2009, p. 27).

A ficção, dessa forma, estabelece um espaço com regras que determinam o modo de aproximação da pessoa que lê, bem como as possíveis interpretações que possam surgir dessa aproximação. Sabemos, no entanto, que nem sempre as regras da obra literária estão claramente dispostas. Desde a configuração gráfica do livro à sua distribuição geralmente associada a um determinado gênero, diversos fatores orientam o comportamento de leitoras e leitores em relação ao objeto literário. No entanto, o decorrer da leitura nem sempre corresponde a tais prelúdios, pois esses fatores trazem expectativas e pré-estratégias de leitura e de interpretação que não exatamente correspondem à obra. Desse modo, participar do jogo demanda mais do que pegar o livro e iniciar a leitura: o paratexto (GENETTE, 2006), o projeto gráfico, os modos de circulação, o campo literário (BOURDIEU, 1996) e outros elementos participam da atividade leitora. É a partir desse questionamento que a ER pensa a noção de *credibilidade*.

Ora, mas a credibilidade não seria um outro nome para a verossimilhança? De modo algum. Dos vários estudos já feitos e mais ou menos consolidados sobre verossimilhança, há a noção de correspondência, não com algo real, do mundo físico, mas com elementos que sejam *possíveis*. Essas possibilidades, obviamente, não são as possibilidades físicas e científicas, de comprovação, mas coisas possíveis de acontecer dentro da construção fictícia da obra lida. Está, pois, associada à coerência interna da obra de ficção.

Para alguns estudiosos, há um aspecto da verossimilhança que leva em consideração a atividade leitora, principalmente aqueles de tradição semiótica. Kristeva (1972), por exemplo, observa a verossimilhança como um efeito. Para ela, o sentido (acima da verdade objetiva) é um efeito interdiscursivo, o que leva a verossimilhança a ser uma questão de conexão de discursos que são coerentes para a percepção de leitoras e leitores. Genette (1972), por sua vez, considera o verossímil como uma conveniência ideológica e sua concordância se dá não com o real objetivo, mas com um sistema de valores que define esse real e, de novo, é reconhecida por quem lê. A verossimilhança, desse modo, possui aspectos axiológicos externos, mas que trabalham para a organização interna da obra.

Daí a diferença em relação à noção de *credibilidade*: esta se pauta em como o romance constrói, em sua organização estética, os meios para que leitoras e leitores se sintam à vontade para entrar no jogo proposto pelo autor ou autora e descobrir suas regras, ativando a credibilidade enquanto efeito. No entanto, ela lida também com o histórico e com o filosófico, ultrapassando a pura verossimilhança ficcional. É uma atividade que envolve a configuração escolhida pelo sujeito criador e a forma como a pessoa que lê a recebe, todas imbricadas na utilização das nuances históricas e contextuais, promovendo, por isso, a possibilidade de desdobramentos filosóficos acerca da condição humana.

Um dos elementos estéticos que proporcionam essa abertura é o narrador. Por exemplo, em *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka (1883-1924), apesar do absurdo de toda a história, há um narrador objetivo e impassível que continua a narração, estabelecendo uma sensação de controle e quase normalidade nos fatos. Em *Mm. Bovary* (1856), de Gustave Flaubert (1821-1880), não é diferente: apesar das ações da protagonista, consideradas imorais em sua época, o narrador não faz julgamentos de valor e continua apenas desfiando os acontecimentos.

No entanto, em ambos, a objetividade é apenas um efeito dentre outros, desorganizando a expectativa de quem lê, centrada – no contexto de leitura da época – em um narrador confiável. É exatamente a orquestração entre narrador e tipo de história que vai construir essa desorganização: a narração é absoluta e impassível; no entanto, a história não o é! A pessoa que lê fica presa ao estranhamento que tal combinação edifica, pois ainda crê naquela instância absoluta do narrador que, talvez, esperará as releituras de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis (1839-1908), na segunda metade do século XX, para ser dissolvida.

2.2 A estética que gera credibilidade: a questão do narrador

Historicamente, a experiência da literatura com o narrador é de confiabilidade. A escrita sempre foi um espaço de autoridade e, por isso, confiável. O narrador bíblico é o maior exemplo: para os fiéis, mesmo com as incoerências, os narradores das histórias sagradas são a representação da voz divina, que jamais mente ou se engana. Desse modo, persiste-se na leitura em busca da revelação sagrada da palavra. A palavra era considerada mágica: não era representação, era coisa, como pontuou Foucault (2007) em *As Palavras e as coisas* ao tratar dos sistemas de similitudes. Quando ainda não tínhamos a imprensa e um maior público leitor, quem proferia as palavras bíblicas era outra autoridade: o sacerdote.

A leitura na sociedade ocidental cristã, quando se massifica, é feita através da leitura bíblica. Esse texto é o primeiro impresso em quantidade – cerca de 180 cópias. Apesar do acesso ao texto, uma voz de autoridade é exigida para a leitura, pois nem todos eram alfabetizados, como mostra Dominique Julia (2004). Segundo Anthony Grafton (2004), na França do século XVII, a leitura é feita de forma conjunta, principalmente no campo, com uma autoridade (geralmente o pai) que professa a palavra dos livros (ainda voltados para os rituais cristãos). O público leitor é, desse modo, acostumado não só a acreditar na palavra, como também a obedecê-la. Os estudantes, por exemplo, conservavam os *Adágios* de Erasmo, constituídos de lições de moral diretas. Quando chegamos à era dos romances, isso se modifica. No século XVIII já se populariza as narrativas de ficção – como vemos na Biblioteca Azul, edição francesa que reunia narrativas antigas, romances de cavalaria e contos diversos, bem como histórias novas.

No entanto, enquanto a leitura se popularizava, imperava a ideia de que tal atividade deveria ser direcionada para a instrução e educação, de acordo com os preceitos iluministas:

una lectura que fomentase una moral al mismo tempo individual y socialmente útil constituía para el acaudalado comerciante tanto como para el afanado estudiante, para la honesta esposa como para el probo funcionario, no sólo una distracción y un placer, sino un auténtico deber moral²⁰ (WITTMANN, 2004, p. 509).

²⁰ uma leitura que fomentasse uma moral ao mesmo tempo individual e socialmente útil constituía para o rico comerciante tanto como para o ocupado estudante, para a honesta esposa como para o honrado funcionário, não apenas uma distração e um prazer, mas um autêntico dever moral.

Até hoje ainda existe, no senso comum, essa noção iluminista de construção da moral e do caráter através da leitura. A mudança, no entanto, veio rapidamente. Da leitura patriarcal e autoritária, feita em conjunto, passou-se a

[...] un estadio particularmente complejo, virulento y rico en consecuencias de la historia de la lectura que dura varias décadas: el de la lectura “sentimental”, es decir, “empática”. Este tipo de lectura se sitúa en un campo de fuerzas dominado por una parte por una pasión individual que aísla de la sociedad y del entorno, y por otra por una sed de comunicación por medio y a través de la lectura²¹ (WITTMAN, 2004, p. 514).

Pamela (1740), de Samuel Richardson (1689-1761), é um grande exemplo citado por Wittman, para quem o escritor se aproximou da experiência mundana de forma nunca antes vista, tanto pelos detalhes domésticos quanto pela escrita epistolar.

Observamos a diferença no modo de escrita: retira-se o narrador absoluto e os próprios personagens, através de cartas, contam as histórias, seus pensamentos, seus anseios e ações. Quando sai de cena o narrador bíblico com sua autoridade e atestado de veracidade dos fatos, Richardson encontra uma outra forma de tornar crível a narração. O que seria mais crível do que as palavras de Pamela em sua primeira carta: “Estas foram algumas de suas últimas palavras! Oh, como minhas lágrimas correm – não se assustem se encontrarem manchas nesta carta”? As lágrimas na carta são uma sugestão da existência física das mesmas; o(a) leitor(a) desavisado(a) não se furtaria a imaginar que realmente existiram.

Goethe (1749-1832), em 1774, através de seu *Sofrimentos do Jovem Werther*, foi além: inventou um correspondente, Guilherme, que organiza as cartas de Werther. O narrador, no formato de editor, é o que garante a veracidade do texto lido através da ilusão de existência das cartas. Ao fim das missivas, ele aparece para regular o fim da história:

Procurei recolher os pormenores exatos da boca daqueles que poderiam estar melhor informados a respeito de sua história. Ela é simples, e todas as narrativas que colhi são uniformes e concordam entre si até às mínimas circunstâncias. Só achei as opiniões diferentes e os juízos divididos no que tange à maneira de proceder das pessoas que desempenharam um papel na história.

Resta-nos, pois, contar com fidelidade o que pudemos ajuntar em nossas múltiplas pesquisas, levadas a cabo com esforço, metendo no meio da narrativa as cartas que nos restam daquele que se despediu, sem desprezar o mais pequeno dos bilhetes encontrados, até porque é tão difícil desvendar a

²¹ [...] um estágio particularmente complexo, virulento e rico em consequências da história da leitura que perdurou por várias décadas: o da leitura “sentimental, ou melhor, “empática”. Este tipo de leitura se situa em um campo de forças dominado, em uma parte, por uma paixão individual que isola da sociedade e do entorno, e por outra, por uma sede de comunicação por meio e através da leitura.

verdadeira causa, os verdadeiros fios de uma ação, inclusive em seus aspectos mais simples, quando esta emana de pessoas que estão longe de ser simplórias! (GOETHE, 2010, p. 167).

Em ambos os casos, há uma intenção de criar tanto o efeito de existência das cartas quanto do testemunho: aqueles que as compilaram realmente viram o desenrolar dos fatos. O manuscrito, o diário ou a carta encontrada e mostrada para a posteridade viraram *topoi* comuns na literatura europeia.

Daí até a contemporaneidade, as formas de construir a credibilidade do texto mudaram, assim como mudou o mundo, os modos de viver e de se contar histórias. Nos dias de hoje, os fatores de credibilidade se multiplicam e são os mais diversos possíveis, não se pautando tanto na ilusão da correspondência da voz do narrador com uma realidade factível.

Exemplo é o realismo mágico que, apesar de não apelar para a credibilidade através da correspondência com o real ou através da autoridade do narrador, proporciona a vivência próxima com o sobrenatural e o fantástico que muito caracteriza grande parte das sociedades latino-americanas. Além disso, geralmente tais livros, apesar do caráter mágico, possuem uma relação muito próxima com a realidade, principalmente política, dessas sociedades.

Em *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez (1927-2014) por exemplo, o(a) leitor(a) com um mínimo de conhecimento da realidade política da América Latina consegue entender a cena da chacina da companhia de bananas durante uma greve. Nesta cena está o coração vivo dos processos imperialistas e liberais da América Latina: durante a greve, os trabalhadores são metralhados e centenas acabam mortos. José Arcadio Segundo, que participou da greve, acordou em um trem, silencioso e sem luzes, lotado de mortos que seriam jogados ao mar. Conseguindo saltar do trem, no trajeto de volta para Macondo, em cada casa em que parava e falava do massacre e do trem, recebia a mesma resposta: não houve mortos. O general responsável havia ido embora, voltando para sua terra, e o testemunho de José Arcadio Segundo foi negado até o fim de sua vida. Facilmente evocamos os governos ditatoriais e os milhares de desaparecidos nestes regimes, cujos corpos não apareceram, bem como a negação institucional da barbárie, que coloca em xeque a própria testemunha do ocorrido.

A narrativa é orquestrada de modo a transparecer a ilusão, o sonho, a possibilidade de a experiência de José Arcadio Segundo ter sido uma alucinação, ao mesmo tempo que

trabalha o sentido oposto: o absurdo de uma chacina de tamanha proporção ter sido escondida da população.

Desse modo, observando a obra literária como um sistema complexo formado, além do produto, também pela escritora ou escritor, o(a) suposto(a) leitor(a) e o mundo que os envolve e do qual participam, pensamos na credibilidade como um efeito construído a partir de dois vetores, um externo e outro interno, ressaltando que ambos se imbricam e não podem ser pensados de forma totalmente separada.

A *credibilidade externa* se caracteriza pelos elementos extraliterários que proporcionam o efeito de confiabilidade. Um exemplo é quando a pessoa que cria a obra literária vivenciou aquilo que o narrador conta. A literatura de testemunho, ícone desse modo de narração, se tornou constante nos estudos literários atuais, muitas vezes ressuscitando a dicotomia realidade x ficção. Além disso, está bastante vinculada aos contextos de violência, convulsões sociais e catástrofes, como podemos ver na constante violência de estado na América Latina e através das reflexões sobre a *Shoah*²².

Também a representatividade da escritora ou do escritor aparece, hoje, como um elemento de credibilidade. A representatividade está ligada a uma visão politizada da literatura e às suas relações com a estrutura social. Assim, questiona-se tanto a participação de minorias no mercado livreiro como a forma em que aparecem na produção literária. Tal discussão se dá por conta de um apagamento de classes sociais e identidades (mulheres, negros, pobres, pessoas trans etc.) do espaço da ficção e do campo literário. A literatura canônica tende a representar estas parcelas da sociedade de forma negativa, pejorativa ou estereotipada, o que culminou atualmente na busca de uma valorização da escrita dessas pessoas para que possam narrar a si mesmas.

Regina Dalcastagnè (2002), estudiosa da representação na literatura brasileira, afirma que o problema da representatividade

[...] não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam o lugar de fala (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34).

É nesse sentido que se busca, principalmente nos estudos literários, fomentar a produção e estudo de obras que contemplem a parcela silenciada da sociedade. Assim, nos estudos literários que se preocupam com a representação, há maior chance de

²² Ver MARCO (2004). A professora faz um apanhado sobre a origem do gênero testemunho, dada em contexto latino-americano, bem como a problemática da *shoah* e as relações entre literatura e o mal.

credibilidade numa obra sobre a favela escrita por uma pessoa que dela provém do que por alguém de outro espaço que a observa apenas de longe e a partir de seu recorte de classe.

A *credibilidade interna*, por sua vez, faz parte das construções estéticas empreendidas pela escritora ou pelo escritor. A construção da história convence? Ela possibilita que a pessoa que lê confie no jogo, busque suas regras e se disponha a ele? A escritora ou o escritor, sabendo dos efeitos possíveis de serem construídos com sua técnica, também faz uma leitura de mundo que o(a) habilita a aproveitar elementos externos para elaborar sua obra. É nesse sentido, por exemplo, que Nellie Campobello, no livro *Cartucho*, utiliza a perspectiva infantil na narração para falar sobre a guerra. Ela utiliza tanto a credibilidade externa, pois esta criança é se identifica com ela, sendo um reflexo de sua própria vivência na guerra e a instituição de sua *persona* como testemunha, quanto a credibilidade interna, no sentido de estetizar a voz infantil, pois a criança não possui o filtro moral dos adultos e, portanto, fala de uma forma mais direta e chocante.

Em *Cartucho* são contadas histórias da Revolução Mexicana através de vozes que se confundem, predominando a visão e a voz infantis. Desse modo, não há relato de momentos gloriosos protagonizados por políticos e homens importantes, já que uma criança não teria acesso a isso; ela se concentra em traçar um perfil pontual de pessoas comuns que se viram na situação de guerra, seja procurando algum heroísmo, seja defendendo sinceramente uma causa ou simplesmente por não ter tido outra chance de vida. Os relatos mais surpreendentes são os das mortes, comuns em um ambiente de guerra.

Nellie Campobello viveu no norte do México durante a Revolução, presenciando os momentos mais violentos da luta armada. As mortes tomavam todo o povoado e chegavam à sua rua, à sua janela. A escritora humaniza os soldados, conta suas histórias e tenta lembrar nomes e detalhes dos vários homens e mulheres mortos. Além disso, Nellie Campobello viu a narrativa da Revolução transformar os soldados do Norte, ao lado de Pancho Villa, em vilões e bandidos, o que, para ela, era uma grande injustiça com os homens e mulheres que morreram para defender a Revolução.

Em *Cartucho*, a narradora, através da perspectiva infantil, é a responsável por fazer “aparecer o que não aparece”, tanto pelo seu local de esquecimento na guerra (tendo acesso a acontecimentos que outros não teriam) quanto pelo seu olhar, que testemunha e narra supostamente sem filtros. Ela se torna o contrário das autoridades que constroem uma narrativa adaptada à sua necessidade de poder. O jogo da escritora, neste caso, é

mostrar os acontecimentos da Revolução que não vieram à tona, a verdade vivida por ela quando criança e não contada nos livros de história. Um episódio que ilustra esse jogo é a cena “*Las tripas del general Sobarzo*”. Ao contrário do que se espera, as crianças também existem no contexto de guerra e, com a inocência própria da infância, se maravilham com os acontecimentos, criam brincadeiras e se misturam com a violência. A vida doméstica, os conflitos que acontecem na rua de casa e as brincadeiras de criança se tornam uma só realidade, e é a visão da criança que nos mostra isso. A escritora coloca duas meninas frente ao elemento mais sórdido da guerra – as tripas, que não fazem referência apenas à morte, mas ao seu aspecto sujo e repugnante –, mas elas enxergam algo bonito. Os homens que carregam as tripas para serem enterradas no cemitério estão “*platicando y riéndose*”, dessacralizando a morte e os restos que levam. Por fim, com uma simples constatação, a narradora abre toda uma possibilidade de reflexão acerca da guerra: “*Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren; sus tripas se quedaron en Parral*”.

Ora, mas não bastaria, pois, apenas usar seu testemunho (credibilidade externa) para contar tais histórias? Eis a questão: Nellie Campobello adulta possui uma escolha política já fundamentada e conhecida. A voz da adulta que depura e reflete os acontecimentos não teria o peso estético que tem a voz da criança, tampouco instauraria a *credibilidade* necessária para que o objeto estético possa proporcionar as reflexões pretendidas. Nesse sentido, a credibilidade, externa é diminuída, talvez por conta do posicionamento político da escritora, e se privilegia a credibilidade interna²³. Além disso, Campobello não escreve um simples livro de memórias, mas também um livro de ficção; boa parte das histórias são imaginadas, supostas, criadas. Apesar de se pautar em um contexto concreto e em sua vivência, não há nesse livro o compromisso com a realidade factual, com o registro histórico – algumas coisas aconteceram, outras foram

²³ O livro *Cartucho* possui uma primeira edição, de 1931, pela Ediciones Integrales, e uma segunda edição, de 1940, na editora de Rafael Giménez Siles y Martín Luis Guzmán, seu amigo pessoal. Na segunda edição, Campobello elimina o prólogo e uma narrativa intitulada “Villa”. Além disso, adicionou 25 textos e a dedicatória que faz para sua mãe. O tom das narrativas adicionadas é mais histórico, com um aumento do apelo aos testemunhos e com um discurso retórico que aparenta atestar a verdade da narrativa; a figura da mãe e as histórias contadas por ela são mais constantes, inclusive com a adição da dedicatória; a concisão característica dos primeiros contos é alterada nas novas narrativas e, além disso, Nellie coloca o próprio nome no texto (uma única vez, mas o suficiente para, agora, identificarmos totalmente a narradora com a escritora, já que na edição anterior essa identificação não era explícita). Especula-se o que teria originado tantas modificações. Jorge Aguilar Mora (2000), em prólogo para a edição publicada pela Ediciones Era, observa que tanto a visão acerca de Villa quanto os vários romances que surgiram durante 1931 e 1940 podem ter influenciado na nova edição. Além disso, observa que pode haver influências de Martín Luis Guzmán no produto final. No entanto, tais observações são apenas especulações, e jamais saberemos o que realmente ocorreu.

complementadas, algumas supostas. Privilegia-se a memória e a imaginação, o que poderia ter acontecido, mesmo que se observe a existência de personagens e fatos históricos. Sua narrativa mostra, também, a impossibilidade de saber o que realmente aconteceu em muitos desses casos – não no sentido de colocar a história como incapaz de dizer, por exemplo, que Villa foi assassinado em um carro, mas no sentido de pensar o corpo de Samuel Tamayo, o tímido companheiro de Villa que também pereceu na emboscada, segurando seu cigarro: “*Yo creo que a él le dio mucho gusto morir, ya no volvería a tener vergüenza. No sufriría más frente a la gente. Abrazó las balas y las retuvo. Así lo hubiera hecho con una novia. El cigarro siguió encendido entre sus dedos vacíos de vida*”²⁴ (CAMPOBELLO, 2016, p. 146).

Assim, em *Cartucho*, o jogo se dá na medida em que a autora escolhe a visão da criança em contexto de guerra como predominante na narrativa. O olhar sem filtro da criança consegue captar as contradições da Revolução, que já possuía uma narrativa mais ou menos estabelecida na altura da publicação desse livro. A escritora produz um processo de tentativa de manipulação da recepção através do efeito estético, como explicado anteriormente: a narradora, mostrando-nos as histórias através dos olhos de uma criança, vê e narra os acontecimentos da forma mais simples e direta possível. Desse modo, tanto pela voz direta da criança quanto por ela não possuir os filtros morais que já depuraram a narrativa oficial da Revolução, a escritora produz um livro com grande carga emotiva e que nos leva, dentro de nossas paixões e preconceitos, a não duvidar da figura infantil. Há, pois, a inversão de credibilidade da voz da criança: geralmente ela é caracterizada como o ser que não racionaliza, que não percebe as maldades do mundo. Ao mesmo tempo, é essa característica de não possuir filtros de julgamento que dão credibilidade à sua voz, pois ela vê e descreve o que vê sem as amarras ideológicas das associações políticas. Está, pois, amarrada à credibilidade interna da obra.

O epistemológico está, desse modo, no jogo entre a credibilidade interna e a credibilidade externa. As relações feitas ultrapassam o campo do ficcional e exigem análises que partem do estético, mas não se atêm apenas a ele. Além disso, a própria exterioridade auxilia na construção do estético, pois o campo de referência da narrativa se coloca tanto como elemento de reconhecimento dos aspectos figurados esteticamente

²⁴ Eu acho que ele gostou muito de morrer, já não voltaria a ter vergonha. Não sofreria mais na frente das pessoas. Abraçou as balas e as reteve. Assim teria feito com uma namorada. O cigarro seguiu aceso entre seus dedos vazios de vida.

na obra (o ambiente, o contexto narrado, a pintura das personagens), como interferem na sua recepção.

3 Da teoria ao texto

O jogo, a intencionalidade e a credibilidade são noções que afirmamos neste trabalho com vistas a orientar o caminho epistemológico do estudo da obra literária de Campobello. Por ser um objeto de arte, o livro parte das relações estéticas construídas na obra pela consciência produtora. Tanto a obra como a consciência que cria estão imersas no mundo, sujeitas às suas diversas relações sociais e culturais, que contribuem para determinar as formas e sentidos dos objetos estéticos. Desse modo, a narrativa literária é um espaço profícuo para a análise filosófica na medida em que, através do sensível, abre perspectivas para se pensar a condição humana.

O objetivo desta pesquisa se estende, então, para uma análise mais profunda do objeto estético e das relações entre a Estética e o conhecimento. Assumindo a Estética enquanto um campo da filosofia e relacionando-a com outras áreas do conhecimento (Epistemologia e Hermenêutica, seguindo a esteira da ER), analisaremos a seguir os efeitos estéticos da escolha da predominância da visão infantil na narração do livro *Cartucho*, partindo do efeito de credibilidade construído esteticamente pela autora. Assim, considerando a experiência estética – que está no campo do *a posteriori*, da reflexão, da criação de sentido, da interpretação (campo hermenêutico), a escritora utiliza a visão sem filtro das crianças, que ainda estão no campo do efeito estético e, por isso, estão livres da moralidade (quase uma imagem da contemplação pura) para apresentar cruamente um ambiente que, para o leitor suposto, já tem uma carga de sentidos e de interpretações prévias (paixões/pré-conceitos). Desse modo, a visão sem filtros morais da criança constrói a possibilidade estética de figurar as contradições tanto da Revolução quanto da narrativa que foi criada em torno dela.

Na primeira edição do livro, Nellie Campobello afirma que “*acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. No son cuentos. Allá en el Norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo*”²⁵ (CAMPOBELLO apud RODRIGUEZ, 1998, p. 79). Essa posição não é diferente da reação de Frida Kahlo

²⁵ deitava meus fusilados em sua caderneta verde. Pareciam contos. Não são contos. Lá no Norte onde nós nascemos está a realidade florecida na Segunda del Rayo.

ao ser categorizada como surrealista: “Alguns críticos tentaram me classificar como surrealista; mas eu não me considero surrealista. [...] Eu realmente não sei se meus quadros são surrealistas ou não, mas sei que são a expressão mais sincera de mim mesma” (FRIDA apud HERRERA, 2011, p. 197). A arte está ligada profundamente aos eventos do mundo real; no entanto, tais eventos são abarcados por um discurso e uma recepção específicas, que criam, de certa forma, sua própria materialidade. As artistas criaram novos objetos que possibilitam pensar os eventos do mundo real a partir de novas chaves, criando também novos valores éticos e estéticos.

Mary Louise Pratt²⁶ (2004, p. 158) afirma que as histórias de guerra estão marcadas pelo androcentrismo e, recuperando Benedict Anderson, “*detrás de este androcentrismo están los hechos de que (a) en occidente los productores de la Historia son los ciudadanos; los no-ciudadanos – en el pensamiento clásico, las mujeres, los niños y los esclavos – no son actores de la Historia*”. Nellie Campobello, em *Cartucho*, narra a guerra através dos olhos da criança e dos relatos da mãe, de mulheres e idosos, de pessoas que ficaram para trás na guerra, dos *no-ciudadanos*. A criança narra a morte, mas não o conteúdo do discurso ideológico de Epifanio, o intelectual; ela não o reconhece e isso tampouco importa para aqueles que vivenciam a guerra fora dos quartéis. Os cadáveres na frente de sua casa são como brinquedos.

Nesse sentido, o aspecto floreado das narrações dos heróis de guerra ou dos eufemismos jornalísticos é substituído pela simplicidade infantil. No livro de Nellie Campobello, a narração está acima das histórias romantizadas e as contradições que não aparecem nas lutas heroicas e nas brigas dos governos são enunciadas pela voz mais livre de amarras morais: uma criança. Horrorizando-nos ao nos fazer ver crianças, os seres intocáveis da sociedade ocidental, não apenas presenciar, mas narrar cenas grotescas e sanguinolentas – algumas vezes com prazer –, a escritora manipula efeitos sensíveis em nós, leitores, que ativamos nossas paixões e pré-conceitos. Para que o entendimento se estabeleça, é necessário, pois, ultrapassar o efeito estético, do campo puramente sensível, e criar relações com os outros objetos, a fim de compreender as escolhas estéticas e a compreensão do texto literário. Assim, como afirma Caixeta (2016, p.169), o efeito estético, como um “gatilho para a compreensão do sensível enquanto representação artística”, abre-nos as portas da percepção e do conhecimento.

²⁶ Por trás desse androcentrismo estão os fatos de que no ocidente os produtores da História são os cidadãos; os não-cidadãos – no pensamento clássico, as mulheres, as crianças e os escravos – não são atores da História.

Considerando que a obra literária possibilita a construção de conhecimento através da sensibilidade, fazemos a seguinte pergunta: como a obra de Nellie Campobello *Cartucho: relatos de la lucha en el norte del Mexico*, constrói o efeito de credibilidade a partir da escolha estética da perspectiva infantil?

PARTE II

Hipótese Ontológica de *Cartucho*

4 Construindo a hipótese ontológica de Cartucho²⁷

A partir da perspectiva da ER, nos propomos a traçar um gesto filosófico derivado da hipótese ontológica apresentada na produção literária em estudo. Esse gesto filosófico é o que nos abrirá para os conhecimentos existenciais possíveis de serem construídos e pensados a partir da obra, levando-se em consideração as relações entre obra literária e elementos históricos e contextuais mobilizados para a criação do efeito de credibilidade.

A ideia de hipótese ontológica é cara à ER, pois é a partir da aceitação de sua existência que o gesto filosófico pode ser traçado. Trazida a partir das considerações de Milan Kundera (2016) em *A arte do romance* (1986), tal noção está diretamente associada à criação artística: a concepção de ser que a escritora ou o escritor quer desenvolver é o ponto inicial para a construção do romance. Nesse sentido, Kundera afirma que o romancista criará um mundo ficcional em que suas personagens, enquanto egos experimentais, serão movimentadas e organizadas, de modo a “experimentar”, a partir do princípio ontológico de sua obra, as possibilidades no campo da criação. Tal experimentação pode ocorrer de várias formas e as personagens podem, também, surpreender o(a) criador(a), tomando uma materialidade quase autônoma e levando a escrita para outro rumo. Esta possibilidade já havia sido explorada por Mikhail Bakhtin (2011) ao tratar das relações conflitivas entre criador(a) e personagem, em que um domina o outro ou, até mesmo, a própria personagem se cria esteticamente.

A autora ou o autor não é, para a ER, uma categoria abstrata ou suposta; ela ou ele existe enquanto subjetividade que se relaciona com o mundo, seleciona dele elementos para, a partir de tal solo, fundar sua produção fictícia. A depender do gênero literário, isso será feito de forma mais ou menos referencial, mas sempre refletindo concepções que são trabalhadas esteticamente. Tendo o mundo como referente, mas não se limitando a questões factuais, o escritor ou escritora parte de sua hipótese ontológica para criar um mundo ficcional através da pergunta “*e se?*”, desenvolvendo reflexões que retornam para esse mundo. Daí que consideramos a produção literária como produtora de conhecimento e como passível de criar uma epistemologia, pois a partir do sensível, característico da arte, reflexões filosóficas podem ser derivadas. Assim, pensando a hipótese ontológica da obra literária na esteira do estudo de Emanuelle Souza Alves da Silva (2019), a saber, “enquanto problemática geral ou questão central que engloba as existências dos

²⁷ Não confundir a hipótese ontológica do livro com a hipótese da tese.

personagens” (SILVA, 2019, p.129), perguntamo-nos qual seria, então, a hipótese ontológica de *Cartucho*?

Para tanto, trilharemos um caminho de decomposição da obra, com vistas a encontrar a problemática geral desenvolvida esteticamente. No entanto, assumindo a escrita como um processo racional que utiliza o mundo contextual como referente, observaremos o momento histórico da escrita de *Cartucho*, bem como as especificidades de sua época, a fim de entender a superfície onde a gênese do livro se faz. Posteriormente, analisaremos as estratégias estéticas que organizam as informações extraliterárias em um novo mundo e como tais estratégias manipulam o efeito estético e apontam para uma hipótese ontológica específica na qual Campobello cria personagens e as faz se movimentar enquanto egos experimentais. Este caminho nos permitirá traçar os elementos contextuais utilizados na construção da credibilidade da obra, elementos estes figurados no mundo da ficção e reorganizados para a construção dos efeitos pretendidos.

4.1 O contexto referencial de *Cartucho*

A fim de encontrar uma hipótese ontológica em *Cartucho*, iniciamos nossa investigação a partir da análise do ambiente social, político e cultural em que Nellie Campobello vivia e que serve como mote para a obra em questão. Deriva desse ambiente a visão de mundo que a escritora recupera para desenvolver sua obra literária.

Em sua histórica entrevista a Emanuel Carballo (1965), Campobello afirma a necessidade de falar das histórias esquecidas no contexto de guerra, pois a Revolução institucionalizada escolheu seus heróis e nenhum deles eram os homens do Norte, que deram seu sangue para a concretização de uma ideia, mas não foram por ela reconhecidos. A palavra escrita é aquela que fica; as lembranças morrem quando a pessoa que lembra morre. No contexto do México do início do século XX, poucos eram os que tinham o poder da palavra; desses, pouquíssimos eram originários do Norte ou conhecedores das batalhas ali travadas. A mãe de Campobello, que viveu, lutou e conheceu esses homens, morreu, deixando apenas as histórias que contou para a filha. Caso não fossem escritas, as histórias também teriam se perdido com a morte de Nellie.

O ato de escrever se associa com a lembrança e com a ação social de fazer lembrar. A história dos homens do Norte não foi contada ou, quando foi, fez-se a partir de uma forma que não correspondia à coragem e valentia testemunhadas por Mamá e Nellie. A

escrita da História é também selecionada e organizada por interesses específicos, ou seja, na intenção de dar inteligibilidade ao passado e de construir sentidos, cortes são produzidos. Michel de Certeau (1982), em *A escrita da História*, coloca a escrita histórica (especificamente a historiografia moderna ocidental) como um discurso da separação entre presente e passado, em que o historiador estabelece o presente e discursa sobre o passado, tomando, desse modo, o outro como um objeto e se posiciona em relação a esse objeto a partir do presente. Mas há, ainda segundo o historiador francês, a repetição do gesto de dividir em outras instâncias:

Assim sendo, sua cronologia se compõe de “períodos” (por exemplo, Idade Média, História Moderna, História Contemporânea) entre os quais se indica sempre a decisão de ser outro ou de não ser mais o que havia sido até então (o Renascimento, a Revolução). Por sua vez, cada tempo “novo” deu lugar a um discurso que considera “morto”, aquilo que precedeu, recebendo um “passado” já marcado pelas rupturas anteriores. Logo, o corte é o postulado da interpretação (que se constrói a partir de um presente) e seu objeto (as divisões organizam as representações a serem reinterpretadas). O trabalho determinado por este corte é voluntarista. No passado, do qual se distingue, ele faz uma triagem entre o que pode ser “compreendido” e o que deve ser esquecido para obter a representação de uma inteligibilidade presente (CERTEAU, 1982, p. 14-15).

O processo de tornar inteligível aquilo que se sabe sobre o passado, apesar do rigor dos métodos historiográficos, é trabalho de interpretação e, enquanto interpretação, pressupõem um sujeito que se compromete com o processo de escrita e que produz cortes e relações. No entanto, em relação à historiografia moderna, há o método, a filosofia da história e tantos outros meios para poder organizar e chegar o mais próximo dos eventos. A história da Revolução, nas décadas de 1920 e 1930, ainda carecia desse tipo de escrita histórica. Entendemos, aqui, a História como o esforço de organizar uma narrativa oficial que passe para a posteridade. No contexto de uma nova sociedade, nascendo após uma revolução, a organização dessa história é necessária para a criação de um sentimento de legitimidade.

Nellie Campobello também escreve com interesses específicos: falar sobre a guerra no Norte e gravar os seus paisanos na pedra da História. No entanto, ela não possuía o poder de escrever nos meios oficiais que construíram a narrativa após a Revolução, tampouco o discurso histórico através dos métodos dessa ciência humana. Sua relação com a escrita não é de pesquisadora: é afetiva e subjetiva e escolhe, pois, partir dessa relação os elementos para desenvolver esteticamente a sua escrita.

Cartucho sustenta sua credibilidade, inicialmente, no fato de ser associado ao testemunho: aquela que narra vivenciou e colheu informações de outros que também vivenciaram a Revolução no Norte. Nesse momento, importante separar a testemunha da Revolução Mexicana de outras testemunhas geralmente estudadas na literatura. A testemunha de Nellie Campobello não é aquela testemunha da tortura, do trauma da *Shoah*, da violência acontecendo pessoalmente com ela. Seu contexto era outro.

A Revolução Mexicana, apesar das críticas tecidas a ela por vários escritores e escritoras, constantemente é colocada como motivo de orgulho (principalmente em sua primeira fase): é o levante da população oprimida contra um governo ditador e, posteriormente, contra os movimentos políticos que tentam se afastar dos ideais da Revolução. Há um resgate da ancestralidade indígena nos anos que se seguiram à luta armada, como apontado em Gomes (2013), em que se colocava a valentia do indígena como constituinte da valentia do homem moderno, guerreiro que enfrenta a morte. Assim, “o México moderno revolucionário era visto como um país de guerreiros, renascido pelo sangue do povo que morreu em combate” (GOMES, 2013, p.79). Tal resgate se dá com vistas a construir uma identidade nacional revolucionária que unisse os ideias das diversas facções, já suplantadas na década de 1920. Com a pacificação, o governo estabelecido se organizou para fomentar essa construção, financiando artistas e intelectuais que se colocaram à frente da valorização da Revolução – principalmente a partir da imagem da valentia do homem mexicano. Nesse processo, por conta das contradições próprias da Revolução, cada escritor ou escritora escolheu sua posição de acordo com suas vivências nesse período. Desse modo, as críticas não são feitas à Revolução como um todo, mas a um ou outro caudilho ou à cooptação do processo revolucionário por governantes que não se comprometeram ou falharam com a causa.

Nellie Campobello, que viveu a Revolução no Norte, viu o discurso orgulhoso dos homens que iam para a guerra, a população que, mesmo ameaçada, auxiliava os revolucionários e os recebia dentro de casa. Mamá protegia os seus paisanos e chorava quando sabia das mortes. Assim, figura em toda a sua obra os conflitos de um ambiente tão complexo como o da Revolução: o orgulho de ter participado e testemunhado a valentia dos homens do Norte, bem como a constatação das injustiças e das mortes sem sentido próprias desse tipo de conflito.

É importante localizar as lutas: a Revolução era, acima de tudo, uma luta pela terra, entre pequenos camponeses e os grandes latifundiários. Marco Antonio Villa

(1993), em seu estudo sobre esse momento histórico conturbado do México, analisa as contradições das diversas classes que ali atuaram:

Se no início do processo a hegemonia pertence aos liberais, no desenrolar dos acontecimentos os camponeses deixaram de ser simplesmente uma classe-apoio da burguesia, apresentando seu projeto de revolução [...]. A derrota dos exércitos camponeses nos campos de batalha permitirá ao Estado manipular as suas demandas e incorporar a mística de Villa e, sobretudo, Zapata ao projeto burgues de dominação (VILLA, 1993, p. 8).

É a consciência da luta dos camponeses e indígenas e a manipulação dessa luta para os interesses escusos da burocracia revolucionária que prepararão o solo onde será construída boa parte da literatura da Revolução, caminhando entre o orgulho da luta popular e a crítica aos agentes da burguesia.

O pesquisador citado apresenta o quadro pré-Revolução: desde o processo de independência do México em relação à coroa espanhola, iniciou-se um projeto de expropriação das terras dos indígenas e da Igreja, dadas a grandes latifundiários e transformadas em mercadoria. No ano da Revolução (1910), as comunidades e pequenos proprietários possuíam apenas 5% das terras (VILLA, 1993, p. 11). No Norte, os camponeses viviam entre os abusos dos *rurales* (*peones acasillados*, que formavam uma milícia a mando dos latifundiários para reprimir e controlar os camponeses) e os Estados Unidos, que controlavam parte da área do México e auxiliavam a repressão promovida pelo porfiriato.

A Revolução encabeçada por Francisco Madero era, na verdade, um projeto burguês que não efetuou a reforma agrária, manteve os latifundiários e excluiu de seu projeto os operários. Em um golpe onde morre Madero, a Revolução se eleva a outros patamares, pois agora possui a participação dos camponeses na luta política, liderados por Francisco Villa e Emiliano Zapata, o primeiro comandando as forças no Norte e o segundo, no Sul. Victoriano Huerta lidera o golpe e estabelece um governo ditatorial, aceito por quase todos os governadores – menos Venustiano Carranza, que reivindicou, então, a liderança da revolução (VILLA, 1993, p. 18-19).

A historiografia da Revolução²⁸ mostra como existiam interesses divergentes e como, em determinado momento, construir uma narrativa contra os radicais foi necessário

²⁸ Consultar VILLA (1993), que ressalta como o projeto burguês foi implementado; BARBOSA (2010), que mostra como a falta de união entre camponeses e operários levou ao fortalecimento burguês; CÓRDOVA (1973), que reflete sobre como as duas faces da revolução – as massas populares e os expoentes das classes médias rurais e urbanas – possuíam projetos diferentes e como a preponderância das classes médias durante o governo de Madero e, posteriormente, no governo carrancista.

para a ascensão da vertente burguesa. A Divisão do Norte foi essencial na luta armada, tomando cidades importantes e construindo as principais vitórias militares. Carranza, ao derrubar Huerta e se autoproclamar *Primer Jefe* da Revolução, não se identificava mais com os planos revolucionários de Zapata e Villa, inclusive boicotando este último. Estabelecem-se, então, mais fortemente as contradições dos planos das vertentes burguesa e camponesa.

Depois de ser deposto, Carranza se aproveita da fraca atuação do governo estabelecido na Soberana Convenção Revolucionária e começa uma tentativa de aliança de classes para retirar o protagonismo tanto dos villistas e zapatistas quanto do governo convencionista. Promulga uma lei agrária (nunca posta em prática) e se aproxima dos sindicalistas da Casa del Obrero Mundial (COM). Para tanto, inicia uma campanha de difamação de Villa e de Zapata:

A aliança COM-Carranza permitiu ao primeiro-chefe ampliar a sua base de sustentação política, impedindo a constituição de um sindicalismo independente e revolucionário e uma aliação operário-camponesa que impediria, ou, ao menos, dificultaria, a vitória da burguesia. Assim, a aliança permitiu travestir o projeto burguês em um projeto de todo o povo mexicano (VILLA, 1993, p. 23).

O que nos interessa neste resgate histórico é o conflito entre as vertentes da Revolução, pois, apesar de os camponeses terem sido essenciais nos levantes armados, a burocracia burguesa se tornou um entrave para a principal reivindicação: a reforma agrária. Para se estabelecerem como líderes da Revolução, os burgueses precisavam minar as imagens míticas de Villa e Zapata, representantes dos camponeses e indígenas. A imagem de Zapata foi restituída ainda na época da Revolução; a de Villa demorou muitas décadas.²⁹

4.1.1 A mitificação dos caudilhos

As ações políticas passam também por questões afetivas e estéticas, responsáveis por gerar sentidos e engajamentos. Os mitos, que podem ser uma figura individual, uma

²⁹ “Obregón incorpora os chefes guerrilheiros zapatistas ao exército nacional, os intelectuais radicais aos ministérios da Agricultura e da Educação, persegue o general Pablo González, mandante do assassinato de Emiliano Zapata, que, posteriormente, é fuzilado. Ao Partido Nacional Agrarista, fundado em 1920, liderado por Antonio Díaz Soto y Gama, representante pessoal de Zapata na Convenção de Aguascalientes, são reservados vários cargos no governo. A domesticação política dos zapatistas permite ao governo assumir a bandeira do agrarismo como se Obregón fosse um continuador de Zapata” (Villa, 1993, p. 29).

história passada ou um apontamento utópico para o futuro, são uma das principais formas que movimentam as afetividades, assim como trazem uma construção estética e ficcional. A criação do mito político possui uma carga muito forte no imaginário coletivo e pode tomar proporções não esperadas.

Analisando o contexto francês, Raoul Girardet (1987) desenvolve alguns arquétipos míticos recorrentes na história francesa. Dentre eles, nos interessa a figura do Salvador, que aparece a partir de quatro modelos. Destes, nos deteremos no arquétipo *celeritas*: “este não traz nem o cetro, nem o símbolo da justiça real, mas a espada” (GIRARDET, 1987, p. 75). Apesar de manter-se na história e literatura francesas, alguns pontos da figura do Salvador desenvolvida por Girardet se encaixam na mitificação presente na Revolução Mexicana, principalmente na imagem de Pancho Villa.

O Salvador, em seu arquétipo *celeritas*, é aquele que constrói o seu nome a partir da luta e do sangue; ele tem o poder, concedido por Deus, da vigância e da violência. Ele se impõe contra o destino e se faz grande pela força: eis a imagem de Pancho Villa, o Centauro do Norte. Tendo vivido as injustiças sociais que assolaram o México, tornou-se bandido e, no momento da Revolução, se transformou no guerreiro e estrategista que, apontando para o futuro, mudaria a realidade da nação.

O mito voltado para o futuro, como aponta Luis Felipe Miguel (1998), cumpre uma função de coesão social e conjuga a força necessária para levar àqueles que se identificam com ele à ação em busca de uma nova sociedade. Essa ação se dá não pela razão, mas principalmente pela emoção que a figura do mito instiga:

O mito político, tal como definido até aqui, é uma poderosa força motriz para a ação política, tendo como característica básica sua recusa à razão. Ele se opõe, portanto, à visão da política como feita de opções racionalmente motivadas, fruto da interação de cidadão conscientes de seus próprios interesses com políticos que expõem com nitidez seus programas de ação [...] (MIGUEL, 1998, p. 6).

O pesquisador aponta que, apesar de parecer que a atividade política se esvai, desse modo, na irracionalidade, não é isso que acontece. Ele ressalta que a ação política não é feita apenas da técnica e da razão e que a emoção é um elemento importante, pois “sem ela, dificilmente haveria o engajamento” (MIGUEL, 1998, p. 6). A figura do mito do Salvador, incorporada no guerreiro, possibilitou a coesão no Norte em torno da figura de Pancho Villa, reunindo um dos maiores e mais poderosos exércitos a lutar na Revolução. Os constantes triunfos nas batalhas serviram como um atestado de valentia, superioridade e legitimação dessa figura.

Em 1940, Nellie Campobello publicou “*Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*”, uma biografia com diversos relatos e com o material do arquivo de Villa, considerado por ela “*el único genio guerrero de su tiempo, uno de los más grandes de la historia; el mejor de América y después de Gengis Kan, el más grande guerrero que ha existido*”³⁰ (NELLIE, 2016, p. 207). A mitificação do homem feita por Campobello, desde *Cartucho* até a biografia, foi não apenas uma forma de valorizar o que aconteceu no Norte, mas também de manter a imagem de Pancho Villa, que representa todos os soldados do Norte que com ele lutaram.

A figura mítica de Pancho Villa serviu como forma de identificação para aqueles que o seguiram. Ele encarnava a valentia do pobre, a possibilidade de mudar de condição através da luta, antagonizando com as figuras dos burgueses, políticos e intelectuais. Nos escritos de Campobello, ficam explícitas as diferenças entre as estratégias burguesas e a realidade do campo e dos trabalhadores, o que faz com que Villa, estando mais perto do povo, fosse o centro congregador de identidade e legitimidade nesse meio:

Villa, siguiendo a Francisco I. Madero, supo que com palabras y manifiestos nada se haría, porque el pueblo no sabía leer, los esclavos ignoraban la palabra libertad. Los mineros sabían que sus pulmones se les salían por la boca, que sus piernas se les encogían por el reuma, que sus hijos tenían las canillas flacas y los ojos pelones, sabían muchas cosas tristes³¹ (CAMPOBELLO, 2016, p. 209).

Girardet aponta, também, que após um momento de evervescência e adoração do mito, há a “crise de legitimidade” (GIRARDET, 1987, p. 87). A partir daí o historiador desenvolve uma análise de nível psicológico que não cabe no exame da figura de Villa, pois sua crise de legitimidade se dá não por sua figura cair em desgraça; tal crise foi planejada por outra forma de criação ficcional: os periódicos. Instituída a sua figura como um bandido vil, ele foi silenciado pela força, tanto bélica quanto da palavra, pois houve um processo de transformá-lo em bandido com vistas a enfraquecer suas ações e legitimar as incursões dos constitucionalistas contra as tropas villistas.

Nellie Campobello se esforça para mostrar o lado humano de Villa, sua condição e a condição do espaço em que nasceu e cresceu, pois sendo rebelde desde cedo e vivendo à margem da lei, foi considerado bandido, tornando mais fácil consolidar sua imagem

³⁰ O único gênio guerreiro de seu tempo, um dos maiores da história; o melhor da América e, depois de Gengis Kan, o maior guerreiro que já existiu.

³¹ Villa, seguindo Francisco I. Madero, sabia que com palavras e manifestos nada se faría, porque o povo não sabia ler, os escravos ignoravam a palavra liberdade. Os mineiros sabiam que seus pulmões saíam por sua boca, que suas pernas encolhiam por conta do reumatismo, que seus filhos tinham as canelas magras e os olhos arrealados, sabiam muitas coisas tristes.

negativa. Seu esforço se dá porque, quando se procurou fazer uma totalização da história da Revolução com vistas a legitimar uma identidade mexicana pós-revolucionária, construiu-se o símbolo dos grandes heróis, mas com a exclusão de Villa e, desse modo, do símbolo do Norte.

Os periódicos foram importantes no estabelecimento da figura de Villa como o bandido a ser expurgado da Revolução. Leticia Mayer (1995), a partir de uma pesquisa em periódicos (1913-1929), aponta a expropriação dos heróis populares por parte das figuras burocráticas que tomaram o poder, colocando em uma mesmo processo de institucionalização figuras antagonicas: Madero, Zapata, Villa e Carranza.

Madero y Carranza fueron rescatados por las clases medias y vistos como figuras de la legalidad; Zapata y Villa fueron figuras relacionadas con la ilegalidad que sólo se glorificó en el mito, y sus seguidores fueron sectores campesinos y grupos populares. No obstante, en ambos casos hubo una expropiación de las figuras simbólicas por parte de órganos oficiales o políticos en turno³² (MAYER, 1995, p. 355).

Desse modo, estas figuras contraditórias e que, inclusive, conflitavam diretamente entre si, passaram pelo crivo do apagamento das contradições com vistas a uma união simbólica que construísse a identidade mexicana revolucionária. No caso de Emiliano Zapata, os periódicos que noticiaram sua morte o fizeram trazendo uma imagem negativa, exaltando as ações do governo e afirmando que agora seria possível a pacificação do país. Em 1920, não houve nada publicado sobre sua morte; em 1921, no entanto, no periódico *El Demócrata*, fez-se um grande elogio à figura de Zapata, inclusive colocando Carranza como vil e os executores de Zapata como Judas. Segundo Mayer (1995), tal mudança se dá por conta do novo governo de Obregón: “*De hecho, Obregón, con habilidad política, se dio cuenta de que le era necesario apoderarse de los símbolos surgidos durante la lucha armada de 1910. En primer lugar, Madero em 1914 y 1920, después, Zapata em 1921*”³³ (MAYER, 1995, p. 368). Em todos os periódicos analisados pela pesquisadora posteriormente, a imagem de Zapata foi exaltada como herói do povo e o candidato à presidência Plutarco Elías Calles aproveitou os festejos de aniversário da morte de Zapata

³² Madero e Carranza foram resgatados pelas classes médias e vistos como figuras de legalidade; Zapata e Villaa foram figuras relacionadas com a ilegalidade que só se glorificou no mito, e seus seguidores foram setores campesinos e grupos populares. Não obstante, em ambos os casos houve uma expropriação das figuras simbólicas por parte dos órgãos oficiais ou políticos do momento.

³³ De fato, Obregón, com habilidade política, se deu conta de que era necessário apoderar-se dos símbolos surgidos durante a luta armada de 1910. Em primeiro lugar, Madero em 1914 e 1920, depois, Zapata em 1921.

para incorporar em seu discurso político as pautas agrárias, ainda negligenciadas pelos governos até então:

Calles, al igual que Obregón, recurrió a la historia mítica para solucionar un problema real a nivel del discurso. Aunque ninguno de los dos tuvo un proyecto agrarista prioritario, sus alocuciones respecto a Zapata daban la impresión de que el agrarismo representaba el centro de sus preocupaciones políticas³⁴ (MAYER, 1995, p. 375).

O reestabelecimento da imagem de Francisco Villa foi mais conturbada. Com a queda de Victoriano Huerta em 1914, os chefes revolucionários se dividiram em várias frentes com projetos distintos. De um lado estavam os constitucionalistas, representados por Obregón, e do outro os convencionistas, representados por Villa e Zapata. Depois de várias batalhas, o exército de Villa foi derrotado em Celaya. Mayer (1995) afirma que, após essa derrota, Villa se tornou um bandolero tanto para o governo mexicano quanto para os Estados Unidos. Entre parcos elogios em alguns periódicos e outros que falaram dele de forma desrespeitosas, Villa foi considerado o grande reacionário que impedia o cumprimento da constituição e das reformas da Revolução. Ao contrário dos outros, Villa não teve comemorações oficiais e foi esquecido nos vinte anos seguintes. A partir de 1929 começou-se a comemorar o aniversário da Revolução, colocando juntas figuras que não eram aliadas e apagando as contradições tão fortes que definiram os resultados da guerra.

Francisco Iván Méndez Lara (2016) faz uma análise dos periódicos contemporâneos às Batallas del Bajío (1915), quando Venustiano Carranza e Pancho Villa entram em conflito. A propaganda através dos jornais foi essencial, segundo o historiador, para a consagração de interpretações posteriores sobre os vencidos e derrotados. Analisando as páginas de *El Pueblo* e *El Demócrata* (jornais carrancistas) e *La Convención* (jornal villista e zapatista), Lara (2016) descreve como cada um pintava as batalhas de acordo com seus generais aliados através da “apresentação dos fatos” ou “omissão seletiva” (LARA, 2016, p. 71). Os jornais carrancistas fizeram questão de descrever Pancho Villa como um mau estrategista, além de covarde, afirmando que havia fugido e deixado para trás seus homens feridos. Também era colocado como aliado dos contrarrevolucionários, sendo adjetivado de traidor e reacionário.

³⁴ Calles, igual a Obregón, recorreu à história mítica para solucionar um problema real a nível do discurso. Ainda que nenhum dos dois tenha tido um projeto agrarista prioritário, suas falas sobre Zapata davam a impressão de que o agrarismo representava o centro de suas preocupações políticas.

Lara (2016) mostra como, no ano de 1915, a imprensa carrancista se preocupou em narrar exageradamente os feitos carrancistas da derrota de Celaya, enquanto os convencionistas silenciaram sobre os acontecimentos, exatamente para se evitar comentar as derrotas villistas. Nos jornais constitucionalistas, Villa foi comparado com Porfirio Díaz e Victoriano Huerta, além de ser chamado de vândalo e bandido. Transformar Villa no inimigo a ser combatido foi essencial para que Obregón e Carranza legitimassem a revolução constitucionalista, que só poderia se firmar depois que os últimos representantes das forças do campesinato e dos indígenas fossem derrotados. Essa narrativa foi reafirmada pela derrota de Pancho Villa.

Segundo Katz (1998, p. 790), os líderes sonorenses Obregón y Calles, que se mantiveram no poder até 1934, tinham sua legitimidade pautada nas derrotas infligidas a Villa. Logo, sua figura não poderia ser reabilitada. Somente em 1969 o general do Norte obteve seu primeiro monumento no Distrito Federal. Antes disso, sua figura simbólica como o representante do povo, que dele veio e que lutou por sua liberdade, se mantém apenas nos romances da revolução e no imaginário popular.

Katz (1998) apresenta duas imagens de Villa no pensamento popular: uma, “*la encarnación de la imagen tradicional mexicana del macho*”³⁵, valente, lutador, de boa pontaria, possuidor da crueldade típica do macho corajoso e que se impõe; a outra, “*la del vengador de los pobres*”³⁶, que em sua luta pela sobrevivência ascendeu por sua valentia, mas não esquece de suas origens, sendo aquele que vai vingar o sofrimento do povo pobre (KATZ, 1998, p. 277). Suas vitórias constantes e as histórias das suas estratégias de guerra fizeram de Villa não apenas um grande general, mas uma imagem querida e temida no imaginário popular mexicano.

Não é por acaso que Nellie Campobello dedica seu livro sobre Pancho Villa a Martín Luis Guzmán. Formado como advogado na Cidade do México, Guzmán acompanhou as tropas de Pancho Villa durante a revolução, inclusive escrevendo uma grande obra biográfica de Villa. Os escritos de Campobello exploram uma visão humanizada de Pancho Villa, quase como uma forma de correção em relação àqueles que o pintaram como o grande vilão da Revolução. A construção literária de Campobello é embasada na ideia do testemunho, tanto dela quanto daqueles que foram colhidos por ela (outros cidadãos conversando com Mamá e a própria Mamá). No caso dos *Apuntes sobre*

³⁵ a encarnação da imagem tradicional mexicana do macho.

³⁶ A do vingador dos pobres.

la vida militar de Francisco Villa, obra mais rigorosa e sem a pretensão de ser literatura, a escritora teve acesso ao arquivo de Villa, disponibilizado pela viúva do comandante, e a vários testemunhos dos homens que o acompanharam.

Campobello tinha consciência de como as instituições funcionavam e como o poder da narrativa era essencial para se criar uma memória que legitimasse o poder da época. Os jornais possuíam – e ainda possuem – a credibilidade constituída pela autoridade da palavra e pelos homens de letras, bem como o aval dos políticos estabelecidos. Para Le Goff (1990),

[...] as estruturas de poder de uma sociedade compreendem o poder das categorias sociais e dos grupos dominantes ao deixarem, voluntariamente ou não, testemunhos suscetíveis de orientar a história num ou noutro sentido; o poder sobre a memória futura, o poder de perpetuação deve ser reconhecido e desmontado pelo historiador. Nenhum documento é inocente. Deve ser analisado. (LE GOFF, 1990, p. 111).

Campobello não possuía a formação de historiadora, mas se propõe a contar a sua versão sobre os acontecimentos, questionando aquilo que era veiculado na época, principalmente pelos periódicos. Como seu testemunho também possuía uma intenção – “orientar a história num ou noutro sentido”, como dito por Le Goff – ela utilizou os meios que possuía e os construiu de forma a criar sentidos, principalmente sensíveis, sobre os acontecimentos no Norte do México.

A partir desse quadro externo, podemos imaginar uma hipótese ontológica para *Cartucho* centrada na restituição da imagem de Pancho Villa e dos homens do Norte. A imagem caluniada de Pancho Villa não era uma afronta apenas ao general, mas também àqueles que ele representava: o povo do Norte. A empreitada narrativa inicial de Nellie Campobello em *Cartucho* se importa com esse povo, que além de sofrer com as consequências da guerra, teve sua imagem manchada pelos vencedores. No entanto, não há nem na historiografia e nem nas histórias ficcionais um quadro em que seus envolvidos são totalmente bons ou totalmente maus. Seria ingenuidade afirmar que a razão de ser de *Cartucho* seria apenas revalorizar a imagem de Villa e dos soldados que o acompanharam.

4.1.2 A transgressão ética e o confronto moral: os dilemas das narrativas de guerra

“La tristeza que siento es que cuando cayó, todavía calentito, ni se acabaría de morir, cuando los hombres se abalanzaron sobre él y le cortaron los dedos para quitarle los anillos, y como traía buena ropa, lo encueraron al grado que no le dejaron ni calzoncillos. Si viera qué ladrones son. Siento vergüenza de todo”, dijo El Peet, afirmándose en un gesto de tristeza.

(Las tristezas de El Peet)

A relação da narradora de *Cartucho* com o ambiente de guerra e os acontecimentos decorrentes dela são o principal motor do efeito estético de choque existente na obra. Dois elementos opostos são colocados lado a lado: a violência e a infância. Tal relação possibilitará que as noções tradicionais de guerra sejam questionadas e colocadas numa posição que, sem a existência da mediação infantil, talvez passassem despercebidas.

A narradora não apresenta, em sua história, o testemunho traumático da guerra: apesar dos horrores, suas consequências já estavam tão entranhadas no contexto doméstico que serviriam, inclusive, como brincadeiras para as crianças. Ela mostra, através do olhar infantil, o dilema moral e sentimental de quem participa da guerra no contexto da Revolução: ao mesmo tempo em que se percebe o vazio das mortes individuais, há uma luta por uma libertação, mesmo que as crianças, os adolescentes, os iletrados não soubessem toda a trama política e ideológica. Para eles, havia o seu espaço de vivência imediato, sua casa, as terras onde plantavam, as humilhações que viviam.

Essa mistura entre conflito armado e a vida doméstica está nos primeiros momentos do filme *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936), de Fernando de Fuentes. O cinema foi muito usado, ao lado da literatura, como propaganda anos depois do fim da luta armada no México. As primeiras cenas desse filme são uma montagem de ações militares seguidas de uma mão de mulher fazendo comida e um machado cortando lenha. Mais à frente, Tibúrcio ensina seu filho a atirar (Figura 2), sob as reclamações de sua esposa, que aparece secando as mãos no avental e com sua menina seguindo-a. Tibúrcio e seus amigos falam com o menino que, quando ele crescer, irá se juntar à Revolução.

Tibúrcio e seus amigos resolvem se juntar a Pancho Villa depois que Miguel Angel, um rapaz da comunidade, é agredido e humilhado por um capitão do exército. Para eles, a única opção para se libertarem seria unirem-se à Divisão do Norte e lutar ao lado de Villa que, no início do filme, é mostrado com um herói, carismático, habilidoso com a arma e carinhoso com seus companheiros. Os amigos mostram nos diálogos a sua

valentia, a coragem para enfrentar a morte e quase uma alegria, cantando e animados para seguirem para a guerra.

As coisas mudam no decorrer do filme. As primeiras mortes acontecem, mas sempre tecidas com valentia, coragem e com rasgos épicos. Cada morte é pintada com heroísmo, de forma a dar sentido à luta armada e às mortes que dela se seguiram.

Figura 2 - Cena do Filme *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935)



Fonte: **¡Vámonos con Pancho Villa!** Direção de Fernando de Fuentes. México: CLASA Films, 1935 (88 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GL4Z0no8Uc8>, Acesso: 20 mai. 2020.

O medo da morte existe, mas também a necessidade de a enfrentar. Desse modo, a estetização da morte dará o alento e a coragem para aqueles que se jogam no campo de batalha, entre as balas que procuram alvos. Há, pois, nas representações da Revolução, seja na literatura ou no cinema, essa ambiguidade que é decorrente da própria incoerência da guerra e da condição humana: a coragem e o medo da morte, a entrega a um ideal e a posterior percepção da complexidade dos fatos e das incoerências do processo, bem como a legitimação da violência que ora acontece com o inimigo, ora com os amigos e familiares.

Em *Cartucho*, os conflitos armados, cujo palco era a frente da casa da narradora, trouxeram a crueldade e o absurdo da morte para o ambiente doméstico, mas, ao mesmo tempo, fizeram com que a menina conhecesse sua mãe em momentos extremos, revelando

a personalidade da mulher que protege sua casa e seus paisanos. Quando o irmão da narradora foi preso, acusado de traição e, sob a ameaça de fuzilamento, Mamá correu para tentar recuperá-lo (se não com vida, ao menos seu corpo), podemos perceber o desespero da mãe e como a menina vai observando seu comportamento e tentando encontrar sentido no que acontecia:

[...] “Me voy al cuartel general, porque me fusilan a mi hijo. Virgen del Socorro, mi hijo”, decía Mamá hablando con ella misma. Corrió en dirección a la sala de espera, que era por donde se podía salir; había tanta gente a caballo, todos con las armas en la mano; yo iba detrás de ella y a veces podía trotar a su lado, ella no me agarró ni una sola vez de la mano, a veces me agarraba de su falda, pero ella, en su nervosidad, me aventaba la mano, parecía que yo le atrasaba el paso y ni siquiera volteaba a verme. [...] Ya íbamos casi frente a la Sonora News, por la calle de Mercaderes, cuando oímos la marcha de una escolta; Mamá se detuvo para ver a los que levaban [...]. “Sí, hija, si hija – decía Mamá sosegando mis nervios infantiles –, ya sabía yo que los iban a matar – decía Mamá hablando con ella misma, parada en la banqueta –, puros hombres de Durango están muriendo, paisanos de nosotros”³⁷ (CAMPOBELLO, 2016, p. 143- 145).

A menina, ao mesmo tempo em que percebe a mãe como reduto de fortaleza e proteção, começa a construir uma imagem negativa do seu irmão, apelidado de *El Siete*, que aparece como um traidor e, em outras cenas, como uma personalidade má, sem sentimentos, como demonstra o trecho abaixo retirado da cena “*El sueño del Siete*”:

El Ratoncito, un caballo adorable, lo acompañaba. Él era un muchachito muy malo y demasiado consentido; no sintió tristeza al saber las heridas de *el Peet*, pero al verse solo, la noche de León, sí recordó la casa y a Mamá; dice que lo lloró; no debe haber llorado, él era malo, pero *El Ratoncito* tenía luz en los ojos, y era un compañero³⁸ (CAMPOBELLO, 2016, p. 139).

O momento da guerra é, pois, para a criança que narra, o parâmetro com o qual ela irá estabelecer sua relação com o mundo. Suas experiências da infância, suas

³⁷ [...] “Vou para o quartel general, porque vão fuzilar meu filho. Virgem do Socorro, meu filho”, dizia Mamãe, falando com ela mesma. Correu em direção à sala de espera, que era por onde se podia sair; tinha tanta gente a cavalo, todos com as armas nas mãos; eu ia atrás dela e, às vezes, podia trotar ao seu lado, ela não me agarrou pela mão nem uma só vez, às vezes eu me agarrava à sua saia, mas ela, em seu nervosismo, largava a minha mão, parecia que eu atrasava seu passo e nem sequer se voltava para me olhar. [...] Já íamos quase frente a Sonora News, pela rua dos Mercaderes, quando ouvimos a marcha de uma escolta; Mamãe se deteve para ver quem eles levavam [...]. “Sim, filha, sim, filha – dizia Mamãe, sossegando meus nervos infantis –, eu já sabia que iam matá-los – dizia Mamãe falando com ela mesma, parada na banqueta –, puros homens de Durango estão morrendo, nossos paisanos”.

³⁸ *El Ratoncito*, um cavalo adorável, o acompanhava. Ele era um menino muito mau e demasiado mimado; não sentiu tristeza ao saber das feridas de *el Peet*, mas ao se ver só, na noite de León, recordou-se da casa e de Mamãe; disse que chorou, não deve ter chorado, ele era mau, mas *El Ratoncito* tinha luz nos olhos, e era um companheiro.

descobertas e o início de sua formação sobre o sentido do mundo estão atrelados ao ambiente de violência, de iminência da morte, de confusão e caos causado pelas movimentações das tropas. A guerra não se torna, desse modo, apenas um espaço de morte, mas também a ambientação do início da vida da menina.

Cartucho ultrapassa, desse modo, o que seria a recolocação da valentia dos homens do Norte, centralizada na figura de Pancho Villa, no centro do imaginário coletivo. A hipótese ontológica, enquanto fundamento da obra, se alarga no sentido de mostrar as contradições da guerra, principalmente aquelas que concernem às condutas morais das personagens frente à sua própria morte anunciada ou frente ao sofrimento do outro.

A empatia, desse modo, é o que vai caracterizar a configuração positiva ou negativa das personagens, aos olhos da criança. Esse problema se mistura também como a própria ação de narrar, como mostra Jaime Ginzburg (2012). O pesquisador analisa a empatia não só como uma categoria de interpretação de textos, mas também em relação à dor do outro – no nosso caso, em relação à “construção de sujeitos líricos, narradores e personagens” (GINZBURG, 2012, p. 2), bem como com a adoção do efeito realista ou para a ruptura com tal estética.

Ginzburg observa que a nossa tradição racionalista, herdada de Descartes, busca uma verdade total, marcada pela ordem e coerência, e como tal tradição falhou ao instrumentalizar as catástrofes e destruições do século XX. Relacionando esse modo de pensamento à narrativa realista, linear e totalizante, Ginzburg apresenta as problematizações de Adorno sobre a forma do romance, que, através do realismo, acaba distanciando a leitora ou o leitor do sofrimento alheio, impedindo que ocorra a empatia. É o que Adorno chama de “capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa” (ADORNO, 2003, p. 63), cuja transfiguração em imagem não pode mais ser feita através da distância estética da contemplação por conta do próprio tema ao qual essa imagem se referencia.

É esse contraste que provoca o efeito de estranhamento (não o estranhamento freudiano, mas enquanto quebra de expectativa do leitor): o leitor se choca com a voz infantil falando tão naturalmente da violência e, não só isso, mostrando inclusive certo prazer. A noção burguesa da criança pura e protegida cai por terra com a criança camponesa, que vive a guerra em seu dia a dia e se acostuma com ela. Daí a nossa necessidade de adentrar nos aspectos estéticos, e não puramente históricos, para continuar a traçar a hipótese ontológica de *Cartucho*.

4.2. Escolhas estéticas e campo literário na construção de uma hipótese ontológica

O mundo ficcional de uma obra é construído com base nos sistemas existentes em seu campo de referência. Desse modo, aspectos externos à obra são selecionados e organizados esteticamente com vistas a produzir os efeitos e sentidos pretendidos pela racionalidade que cria.

Segundo Iser (2013), a seleção possui uma correspondência intratextual, a “*combinação* dos elementos textuais, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (ISER, 2013, p. 37). Este ato é essencial para o estabelecimento dos efeitos estéticos e da criação de sentidos a partir deles.

Nas seções anteriores analisamos o contexto sociocultural e a posição da narradora nos acontecimentos tanto da época de publicação do livro quanto da Revolução. Analisaremos, a partir de agora, quais as estratégias estéticas elencadas pela escritora dentro desse universo sociocultural para a constituição dos efeitos estéticos de *Cartucho*, em especial o efeito de credibilidade.

4.2.1 A escolha do narrador como estratégia estética

Para encontrar uma hipótese ontológica em uma obra literária, assumindo todas as complexidades próprias do gênero que exploramos nos capítulos anteriores, é necessário avaliar como o processo de transformação da visão de mundo em uma figuração artística define essa própria visão. A análise dos elementos estéticos é, desse modo, primordial para se encontrar o fundamento da obra.

Iniciamos essa análise pelo nome do livro: *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte del México*. O subtítulo coloca a obra dentro do *relato*, gênero associado com a expectativa de verdade, enquanto correspondência daquilo que é escrito com os acontecimentos. No entanto, existe o nome principal, *Cartucho*, que marca a ficção do livro. Interpõe-se aí um problema: esta é ou não uma obra de ficção?

Ao tratar da literatura de testemunho da metade do século XX, Márcio Seligmann-Silva (1998) afirma que ela geralmente é vista como representação de uma cena. A pessoa que presenciou certo acontecimento diz aquilo que viu e, enquanto representação, a pessoa que testemunhou a cena irá *re-apresentá-la*. A expectativa de quem lê é que isso

seja feito da forma mais referencial possível, pois ao tratar de relato, de testemunho, a pessoa que fala cria um pacto com aquela que escuta, no sentido de que falará “A Verdade”, ou seja, aquilo que realmente viu. Essa relação, no entanto, é muito mais antiga: remete às *Confissões* de Santo Agostinho (354-430). A pessoa, nesse gênero, está disposta a falar, inclusive, de seus pecados e defeitos. Além da confiança na escuta do outro e de se colocar no campo para julgamento, a pessoa que confessa expurga seus pecados ao verbalizá-los à divindade.

Mas por ser algo do interior de alguém, há ao mesmo tempo a dúvida em relação à veracidade e o entrave moral, pois não se conhece o interior do outro:

E, quando me ouvem falar de mim próprio, como sabem se eu digo a verdade, uma vez que nenhum homem sabe o que se passa no homem, a não ser o espírito do homem que está nele próprio? Se, porém, te ouvirem a ti falar deles, não poderão dizer: ‘Deus mente’. O que é ouvirmos-te falar de nós mesmos senão conhecermo-nos a nós mesmos? Quem, portanto, se conhece a si mesmo e diz: ‘É falso’, a não ser que esteja a mentir? Mas, porque a caridade tudo crê – sobretudo entre aqueles que, ligados uns aos outros, ela unifica – assim também eu me confesso a ti, Senhor, de tal modo que o ouçam os homens, aos quais não posso provar se é verdade aquilo que confesso; mas acreditam-me aqueles a quem a caridade abre os ouvidos (AGOSTINHO, 2004, p. 46-47).

Acreditar na veracidade do relato daquele que confessa é, pois, um ato de caridade que perpassa o âmago mesmo da moral cristã. Desconfiar daquele que confessa é não ser caridoso e, por isso, destoar da orientação moral da cristandade. Além disso, a confissão é o primeiro passo para a conversão; está carregada do peso da aceitação do novo convertido e da veracidade e sinceridade desta mudança de fé.

Assim, o relato daquilo que se viu (seja de sua vida, na confissão, seja de um acontecimento, no testemunho) traz a ambiguidade de não se poder comprovar – pois foi a experiência do outro – e a impossibilidade moral de não se poder discordar ou colocar em dúvida, principalmente quando se trata de um testemunho de violência extrema.

Seguindo tal ambiguidade, não se pode atestar a correspondência entre cena vista e cena contada, por inúmeras razões (desde questões físicas até psicológicas). Quando se trata de literatura, no entanto, não há essa necessidade de correspondência: a literatura não se pretende verdade, mesmo que tenha a intenção de se aproximar daquilo que o escritor ou escritora julga ser verdade. No terreno da arte literária, saímos da questão do testemunho como atestado de verdade para uma estratégia estética de *criação do efeito de real*, com vistas a produzir credibilidade.

A narradora de *Cartucho* é um tipo de testemunha especial se a relacionarmos àqueles geralmente estudados na literatura (segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra, em ditaduras, massacres coloniais e ambientes sub-humanos). Os testemunhos dessas literaturas refletem a dor de quem esteve em uma situação limite e sobreviveu; essa pessoa traz os sintomas de um trauma, que aparecem na escritura. Walter Benjamin (1987) fala da incapacidade de os combatentes de guerra relatarem as experiências, e que livros sobre a guerra se sucederam na década posterior, mas que nenhum teria aspectos da “experiência transmitida de boca em boca” (BENJAMIN, 1987, p. 98). Essa experiência traumática seria um dos aspectos que impossibilitaria a narrativa no período pós-guerra. Além disso, Benjamin também coloca o surgimento do romance como um dos fatores que separam o romance da narrativa, pois ele se fundamenta na escrita, no objeto “livro” e, assim, “ele nem procede da tradição oral nem a alimenta” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Benjamin, no entanto, olhava o romance tipicamente europeu, escrito em uma determinada época e distante do que era escrito nas Américas. Apesar de ter sido largamente reproduzido em seu formato em território americano, há dissidências, como a própria Nellie Campobello. Talvez essa dissidência tenha sido um dos motivos de *Cartucho* não ter sido, de imediato, considerado um romance.

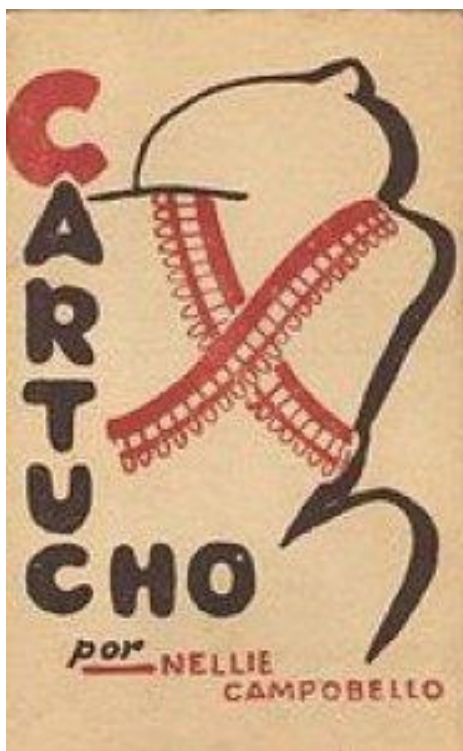
Cartucho está longe de ser centrado em uma pessoa. Se adotarmos a definição mais popular da autobiografia, construída e popularizada no trabalho de Phillippe Lejeune (2008), vemos que é uma escrita em que a pessoa fala de si mesmo, suas experiências e sentimentos de forma pretensamente referencial. A questão problemática é que as formas literárias são várias e as possibilidades de escrita podem ser mais sutis do que aquelas que afirmam, logo de início, que há um eu que fala de si mesmo. O pesquisador coloca como central, então, o “pacto autobiográfico”: através do pacto, assume-se que se pode ou não entrar no jogo proposto pela pessoa que escreveu. Esse pacto será firmado de diversas maneiras: o pronome “eu” e a correspondência explícita entre narrador, personagem e escritor; a assinatura na capa; detalhes editoriais e de veiculação do texto; etc.

A primeira edição de *Cartucho* sequer tem o nome de Nellie no corpo do texto, o que foi adicionado apenas na segunda edição, de 1940. Há uma menção à sua irmã (Gloriecita) no primeiro conto, mas se o leitor não souber quem é Nellie e qual é a sua história antes de abrir o livro, pensará apenas que Gloriecita é uma personagem qualquer, que não se dá a conhecer de imediato e que será desdobrada posteriormente.

Se considerarmos as questões editoriais, a primeira edição (Figura 3) não traz o subtítulo “*Relatos de la lucha en el Norte de Mexico*”, sendo adicionado somente na

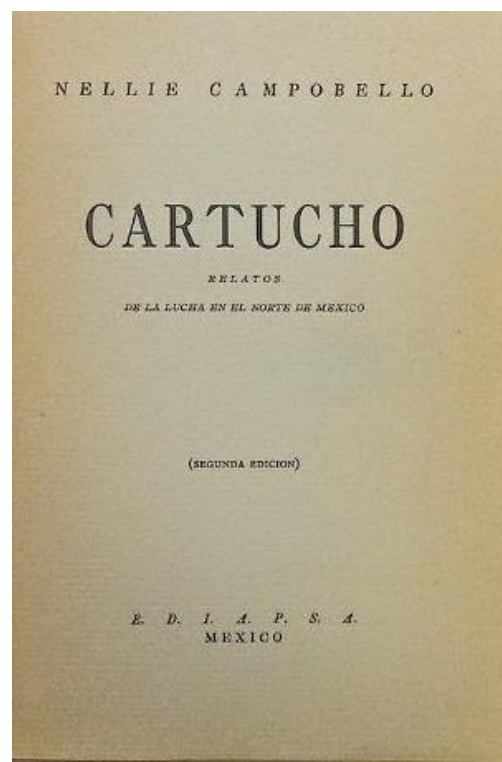
segunda edição (Figura 4). Observamos, então, um movimento de tentativa de identificação autobiográfica mais explícita sendo organizada editorialmente apenas a partir da segunda edição, com o subtítulo sendo acrescentado e com a adição do nome de Nellie em uma única cena. Até então, não havia um motivo para corresponder narradora e autora, a não ser que o(a) leitor(a) já recebesse o livro sabendo que ela morava em Parral, na *Segunda del Rayo*, com sua mãe, e que possui uma irmã chamada Gloria e um irmão apelidado de *El Siete*.

Figura 3 - Capa da 1ª edição em espanhol de *Cartucho*, de Nellie Campobello (1931)



Fonte: CONTEÚDO aberto. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Cartucho#/media/File:Cartucho_first-edition.jpg. Acesso em: 12 ago. 2020.

Figura 4 - Capa da 2ª edição em espanhol de *Cartucho*, de Nellie Campobello (1940)



Fonte: Reprodução. Disponível em: <https://hildegardalibros.blogspot.com/2014/11/efemerides-7-de-noviembre-nellie.html>. Acesso em: 12 ago. 2020.

Mesmo assim, apesar de haver um “olho que vê”, e de esse olho ser subjetivo, tendo correspondência (inicialmente não declarada) entre autora-personagem-narradora, o foco desse olhar não é a história pessoal de Nellie Campobello. Sua história aparece como consequência da condição de testemunha dos fatos: o olho da narradora é a base de

sustentação da história. No entanto, essa base não é o fim, pois a estética da obra se dá no conjunto das histórias dos outros.

A fragmentação narrativa se dá exatamente porque a escritora escolhe a memória e a tradição oral e narra nesse campo. A narradora fala aquilo que ela viu, colhe depoimentos de outras pessoas, imagina o que acontece entre as lacunas dos fatos e tem em sua mãe sua maior fonte de histórias. Sua vinculação com a oralidade é evidente. Isso se dá não apenas porque não há o trauma do sobrevivente que a afasta da possibilidade de falar, mas, ao contrário, há a obrigação de contar.

A situação da Revolução Mexicana nos traz uma outra relação entre testemunha e História. Quando trata da obra *Memórias de uma infância 1939-1948*, de Binjamin Wilkomirski³⁹, Márcio Seligmann-Silva (1998) prefere abordar de “modo indireto” a questão da possibilidade de se analisar diferentes graus de traumatismo. Aqui precisamos exatamente dessa análise para diferenciar o sentido que a narradora testemunhal de *Cartucho* tem dos livros geralmente analisados – já pontuados anteriormente. O mesmo pesquisador afirma que

[...] as pessoas num Campo de Concentração são literalmente queimadas, a fome literalmente mata, o mais forte é literalmente dono de você etc. não há espaço para a metáfora – apenas para a metamorfose. Daí porque essas imagens formam como que hieróglifos indecifráveis para as testemunhas (e para os leitores desses textos) (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 20).

Isso não acontece em *Cartucho*: é exatamente a metáfora que faz com que a narradora veja todos os acontecimentos sem o grande trauma da situação limite.

Allá en la Segunda del Rayo eran las diez de la noche, un tropel se acerca. Vienen unas sombras en pedazos y luego hechas una comitiva pasan frente a la puerta.

Llevaban tres reos. Los caballos hacían rendijas de luz sobre sus cuerpos, al abrirse las patas de los animales; sus siluetas parecían las más tristes. Estaban callados, agachados, tal vez sin deseos de saber nada. El tropel se fue alejando paso a paso y al rato se oyeron unas descargas seguidas. Eran muy conocidos aquellos fusilamientos en la noche; [...] (CAMPOBELLO, 2016, p. 134).

³⁹ Binjamin Wilkomirski é o pseudônimo de Bruno Doesseker. Músico e escritor, foi responsável pelo livro acima citado, considerado por muito tempo um dos grandes expoentes da literatura de testemunho. Tempos depois, o jornalista Daniel Ganzfried descobriu o embuste literário: apesar de assumir, extraliterariamente, a identidade e a vida construídas no livro, Doesseker não viveu em um campo de concentração e não presenciou os horrores narrados. Desse modo, instituiu-se um grande escândalo e, no meio dos estudos literários, aumentaram as reflexões entre testemunho e ficção – bem como a moralidade ou a-moralidade desse tipo de construção.

⁴⁰ Lá na Segunda del Rayo era dez da noite, um tropel de aproxima. Vem umas sombras em pedaços e em procissão passam à frente da porta. Levavam três réus. Os cavalos faziam rendas de luz sobre seus corpos, ao abrirem-se as patas dos animais; suas silhuetas pareciam as mais tristes. Estavam calados, agachados, talvez sem desejos de saber nada. O tropel foi se afastando passo a passo e logo se ouviram umas descargas seguidas. Eram muito conhecidos aqueles fuzilamentos à noite; [...].

Dos soldados passando pela rua, encaminhando-se para um fuzilamento, até as tripas vermelhas de um morto sendo carregadas pela rua, em todos esses momentos a narradora consegue observar beleza e constituir, através dela, imagens belas. Isso é possível por conta da característica de amoralidade da visão infantil, que não reconhece ainda o bom ou o mau nos acontecimentos que presencia.

Retornamos a um ponto importante: não é uma autobiografia. *Cartucho* não fala sobre a vida de Nellie Campobello. O tema do livro, incontestavelmente, é a vida e morte dos soldados do Norte. A vida da menina se mescla com a vida desses homens, e não o contrário; ela não fala de si, fala do outro; está caminhando entre o *terstis* e o *superstes*. A nomenclatura de Émile Benveniste, trazida por Seligmann-Silva (2010), diferencia o *superstes* (o que sobrevive a um fato, sendo, portanto, sua testemunha) e o *terstis* (aquele que assiste o fato como uma terceira pessoa). A narradora de *Cartucho* relata o que vê com os outros (sendo *terstis*); no entanto, ela também está submersa nos acontecimentos, já que eles ocorrem em sua casa, em sua rua, e ela tem a possibilidade de ser testemunha do outro porque também está lá (*superstes*). Desse modo,

A testemunha é, portanto aquela que sabe por que viu, no que denominamos de “testemunha ocular”. Ou seja, num primeiro momento a testemunha assiste, está presente, sem necessariamente participar, ou não devendo participar, pelo menos não enquanto protagonista de um acontecimento. Ela está ao mesmo tempo fora deste acontecimento, mas já implicada nele, ela o assiste, a ser entendido com a complexidade que o verbo “assistir” tem nas línguas latinas (PENNA, 2019, p. 126-127).

Essa ambivalência da posição da narradora, bem como a situação específica dos acontecimentos, trazem a possibilidade de dar a carga metafórica para o que acontece, ao mesmo tempo que se busca o realismo cru. Qual é a situação específica dos acontecimentos?

Como mostramos anteriormente, a Revolução Mexicana, a despeito dos seus desenlaces, é um momento de orgulho para o povo mexicano. Como vemos nos romances e nos estudos dos periódicos (LARA, 2016; MAYER, 1995), havia um tipo de morte a ser cultuada e lembrada: aquela que acontecia no campo de batalha, em momento de violência. Assim se criam os mártires que deram a vida pela libertação do povo mexicano. O contexto é, obviamente, diferente das mortes da *Shoah*, das ditaduras ou dos massacres imperialistas. A relação com a morte possui uma outra carga.

Aparece, nesse momento, outra ambivalência: *Cartucho* não narra apenas mortes gloriosas, mas as próprias mortes sem sentido, as mortes bobas, os fuzilamentos injustos.

O importante é manter a memória dessas mortes, dar para elas um sentido. Daí que há um duplo caminho: mostrar sua falta de sentido, a partir de uma narração crua cuja base é o testemunho e, ao mesmo tempo, dar-lhes um sentido através da metáfora, que permite a construção da poeticidade nas cenas. A cena da morte de Julio, queimado provavelmente por uma granada, se transforma num milagre:

[...]

Julio creía en la Virgen del Rayo, por eso ella oyó su deseo. “Volverme chiquito”, había dicho él.

Bajaron para comprar cigarros y pan, entre ellos iba Julio; sus rizos rubios despeinados le darían el aspecto de un niño que juega con la tierra en el mero sol.

El combate estaba fuerte, tuvieron que ir agazapándose en las esquinas, parecían papeles que se llevaba el viento. Al volver a la iglesia todos entraron corriendo, Julio fue el último. Apenas pudo llegar; ya iba herido. Se recargó en la puerta por dentro. Cuando lo buscaron, el milagro se había hecho. Julio estaba quemado. Su cuerpo se volvió chiquito. Ahora era ya otra vez un niño. Él se lo había pedido a la Virgen. Ella le mandó una estrella de las de su vestido. La estrella lo abrasó.

Lo enterraron en una caja chiquita. Los hombres que lo llevaron al camposanto lo iban meciendo al ritmo de sus pasos⁴¹ (CAMPOBELLO, 2016, p. 148).

Seu corpo carbonizado não é narrado através da barbárie, mas sim com a beleza do desejo concedido pela Santa através do milagre. Poetizar a morte sem sentido de Julio, que havia saído para comprar cigarros e pão, a transformou, deu uma significação bela e poética para o horror: a fuga das balas, a tentativa de encontrar um refúgio, um corpo abrasado se tornam milagre.

O testemunho, tanto os da narradora quanto aqueles que ela colhe, têm sua natureza transformada quando passam a figurar como literatura, pois não têm mais o compromisso com a verdade factual. No entanto, a história se entrelaça com a literatura na medida em que a escritora utiliza desses fatos – verídicos ou não – para criar a credibilidade em sua escrita. O peso do testemunho no contexto extraliterário é aproveitado no jogo estético do livro.

⁴¹ Julio acreditava na Virgem del Rayo, por isso ela ouviu seu desejo. “Voltar a ser pequenininho”, ele havia dito. Saíram para comprar cigarros e pão, entre eles ia Julio; seus cachos ruivos desgrenhados lhe dariam o aspecto de uma criança que brinca com a terra sob do sol. O combate estava forte, tiveram que ir agachando-se nas esquinas, pareciam papeis que o vento levava. Ao voltar à Igreja, todos entraram correndo, Julio foi o último. Apenas pode chegar; já estava ferido. Se encostou na porta pelo lado de dentro. Quando o buscaram, o milagre havia acontecido. Julio estava queimado. Seu corpo se tornou pequenininho. Agora era outra vez um menino. Ele o havia pedido a Virgem. Ela mandou para ele uma estrela das de seu vestido. A estrela o queimou. Enterraram-no em uma caixa pequenininha. Os homens que o levaram para o cemitério embalaram-no ao ritmo de seus passos.

Cabe aqui observar como a credibilidade do testemunho mudou ao longo da constituição da história como disciplina, o que, evidentemente, tem a ver com sua existência e aceitação – ou não – fora do campo acadêmico. No amplo estudo de Le Goff (1990) sobre a História, suas transformações e seus métodos, o pesquisador mostra como o testemunho e a história oral estão presentes desde o início da instituição do passado como matéria. Segundo o pesquisador, o testemunho é um método importante desde Heródoto e suas modificações ao longo do desenvolvimento da História como ciência.

Para Heródoto, seguindo o estudo de Le Goff (1990), o testemunho é aquele pessoal, em que a pessoa estava presente ou ouviu alguém que estava presente (vi e ouvi) durante os acontecimentos. No século XIII, Dominicanos e Franciscanos deram preferência ao testemunho oral; na Antiguidade greco-romana, havia a preferência pelo passado recente, mais fáceis de terem testemunhos recolhidos ou até mesmo vividos pelos historiadores da época. Em todos esses momentos, a história está estreitamente vinculada à escrita literária.

Os historiadores cristãos começaram a fazer uma crítica dos documentos, indo para além dos testemunhos vivos e retornando a um passado mais distante. Há, no Renascimento, uma crítica aos documentos e a tendência a eliminar os mitos, mas, apesar disso, os humanistas “mantiveram a história no campo da literatura” (LE GOFF, 1990, p. 119). Há, pois, uma tradição de considerar a escrita da história próxima à escrita estética, ou seja, com vistas a causar efeitos através da bela escrita ou da bela construção narrativa.

Le Goff (1990) localiza a distinção entre homens de letras e historiadores nos séculos XVI e XVII. O racionalismo filosófico do século XVIII buscou uma história explicativa, em detrimento da história narrativa e descritiva característica da tradição passada. No século XIX, o desenvolvimento da História se aliou ao nacionalismo de países europeus, às instituições e ao ensino. O início do século XX trouxe a valorização da história oral em países anglo-saxônicos e a participação dos “historiadores na vida social e política, e não na vida cultural” (LE GOFF, 1990, p. 128) em países europeus com Itália, França, Espanha, e nos países da América do Sul. A segunda metade do século XX trouxe a valorização da história oral, quando a história se une a outras áreas, como sociologia e antropologia.

O que se percebe nesse amplo estudo – e o que interessa para este trabalho – é como os testemunhos, em determinado momento, estavam aliados à escrita de uma história ainda perpassada pela narrativa. Não apenas a veracidade daquilo que é visto e ouvido, mas o modo como é dito, é valorizado na escrita do passado. Assim, o estudo de

Le Goff (1990) mostra que, com o advento da História como ciência, essa tendência se modificará: o modo de contar e as fontes sofrem uma crítica, diferenciando-se a escrita literária da História. Nesse momento, a História se institucionaliza e passa a “corrigir” a memória das massas, o que possibilita seu uso para a criação de discursos nacionais e para a legitimação de lutas políticas.

Movimento interessante é também a revalorização da história oral e o questionamento da escrita puramente documental. No início do século XX, com uma discussão já estabelecida sobre a história como disciplina, houve o questionamento das fontes. Um exemplo são os estudos dos discursos históricos baseados nos periódicos que mostramos anteriormente (LARA, 2016; MAYER, 1995): caso o historiador se baseie puramente nos estudos hemerográficos, muitas nuances poderiam ser perdidas por conta dos posicionamentos políticos de cada periódico. Além disso, há um recorte social quando se trata da documentação. Há uma parcela da sociedade que documenta, geralmente homens e políticos. Às mulheres, aos pobres, aos idosos, resta a tradição oral, sendo negada a possibilidade de documentação.

Nosso interesse nessa reflexão é tanto política quanto estética. As especificidades do discurso histórico são trazidas neste trabalho com vistas a refletir sobre como as visões acerca do testemunho podem influenciar no processo de escrita literária e como são utilizadas no processo tanto de criação estética quanto de criação do efeito de credibilidade. Não fazendo parte da autoridade acadêmica ou dos estudos históricos, não tendo poder na criação do discurso institucional feito pelos dominantes políticos, tampouco tendo influência nos periódicos, as pessoas que procuravam mostrar uma realidade conflitante da Revolução Mexicana procuraram fazê-lo por outro meio, também possuidor de autoridade: a literatura. Surge, então, o romance da Revolução.

4.2.2 O romance da Revolução: Testemunho como elemento de credibilidade

Otras veces, cuando ella estaba contando algo, de repente se callaba, no podía seguir. Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba. Yo la oía sin mover los ojos ni las manos. Muchas veces me acercaba a sus conversaciones sin que ella me sintiera.

(Los hombres de Urbina)

O romance da Revolução surge poucos anos depois da época militar da revolução, com exceção das obras *André Pérez, maderista* (1911) e *Los de abajo* (1915), de Mariano

Azuela. Juan Bruce-Novoa (1991) observa que, a partir de 1925, com a republicação e redescoberta de *Los de Abajo*, e com a publicação, em 1926, de *Él águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, inicia-se uma onda de publicações que definem as características do subgênero. Flor E. Aguilera Navarrete (2016) aponta a primeira publicação de *Los de abajo*, ainda em 1915, como o início do período literário da Revolução Mexicana, terminando em meados dos anos 1940. Em sua definição, esse subgênero está baseado no contexto de luta armada que dura de 1910 a 1921. Óscar Mata (2010), no entanto, considera *Andrés Pérez, maderista* como o início do movimento, citando outros escritos na época. Observa que é entre 1925 e 1954 que o maior número de novelas é publicado, momento em que se inicia a constituição de um governo pós-revolucionário.

Ao mesmo tempo em que o governo se organiza e inicia um processo de fomentação da arte (revolucionária, nacionalista, que reflita o “espírito” da Revolução), aparece um movimento, principalmente na literatura, que vai de encontro a isso. A Revolução triunfou, mas o que sucedeu depois, com a ascensão da burocracia burguesa e com a briga entre as vertentes da Revolução pelo poder, levando a jogos políticos que se afastavam mais e mais do ideal da luta inicial, fez com que surgisse uma literatura crítica ao governo nascente. Não vamos nos deter em analisar as diversas produções da época, mas apenas as características gerais que se procurava em uma obra para denominá-la *novela de la Revolución*.

Com a polêmica de 1925 nos periódicos literários mexicanos, estabeleceu-se um tipo específico de literatura que representaria a escrita da Revolução: a escrita viril, em que

[...] se autoriza la violencia matizada; se autoriza el desencanto ante los hechos de la Revolución, se autoriza – y fomenta – el deseo por reivindicar a los caídos, por ensalzar o deturpar a los caudillos y por recrear la geografía de triunfos y fracasos, y se autoriza el retrato escatológico de las hordas semisalvajes y hambrientas (DÍAZ ARCINIEGA, 1991, p. 142)⁴².

O novo país que se erguia precisava de uma narrativa que corroborasse a identidade nacional que então se queria estabelecer. Esse foi o anseio não apenas dos dirigentes, mas do círculo de intelectuais que tomou para si tal empreitada. Foi a geração da década de 1920 que iniciou a ruptura com as antigas formas de cultura, voltadas para

⁴² se autoriza a violência matizada; se autoriza o desencanto ante os feitos da Revolução, se autoriza – e fomenta – o desejo por reivindicar os caídos, por exaltar ou deturpar os caudilhos e por recriar a geografia dos triunfos e fracassos, e se autoriza o retrato escatológico das hordas semisselvagens e esfomeadas.

a imitação europeia e relacionada ao porfiriato⁴³. Contra a *sensillaria* da cultura mexicana europeizada, se insurgem os *Estridentistas*, cujo primeiro manifesto (Figura 5) foi publicado na revista *Actual n° 01*, de 1921, escrito por Manuel Maples Arce (1900-1981) e afixado nos muros da cidade de Puebla.

A arte da época refletia e refratava⁴⁴ a sua sociedade: a burguesia, sem uma cultura que a legitimasse, necessitava apegar-se a um modelo arcaico europeu para poder colocar-se como classe superior. Em tempos de revolução, tal cultura seria anacrônica, como considera Maples Arce ao compará-la com o *Manifiesto Ultraísta Vertical* de Guillermo de Torre, publicado em Madrid.

Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitarles de changarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y su caja de caudales, como valientemente afirma mi hermano-espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yoista leído en la primera explosión ultraísta de Parisiana, y esto, sin todas esas poematizaciones (sic) entusiastamente aplaudidas en charlotadas literarias, en que sólo se justifica el reflejo cartonario de algunos literaturípedos “specimen” (MAPLES ARCE, 1921, s.p.).⁴⁵

O segundo manifesto (Figura 6) aparece em *Actual n° 2*, publicada em janeiro de 1923, já sendo assinado por vários representantes do movimento. Mais conciso e farpado, esse manifesto aponta “*la justificación de una necesidad espiritual contemporánea. Que la poesía sea poesía de verdad, no babosadas, como las que escribe Gabrielito Sánchez Guerrero, caramelo espiritual de chiquillas engomadas*”⁴⁶ (MAPLES ARCE et. al, 1923,

⁴³ Período de 30 anos de governo do General Porfirio Díaz, que começou em 1876.

⁴⁴ Consideramos essa refração como aquela apresentada por Mikhail Bakhtin (2015) ao analisar o objeto concebido pelo discurso como “obscurecido pela opinião social heterodiscursiva” (BAHTIN, 2015, p. 49) e, por isso, na representação literária, tal objeto aparece refratado por conta de seu posicionamento no contexto heterodiscursivo: “se imaginarmos a intenção, isto é, a orientação de uma palavra em forma de raio voltada para o objeto, então o jogo vivo e singular de cores e luz que tal palavra constrói nas facetas da imagem deve-se à refração raio-palavra não no próprio objeto (como o jogo de imagem-tropo no discurso poético em sentido restrito, na “palavra isolada”), mas à sua refração no ambiente de palavras, avaliações e acentos alheios pelo qual passa o raio em direção ao objeto: o clima social da palavra que cerca o objeto obriga as facetas de sua imagem a entrarem no jogo (BAHTIN, 2015, p. 49-50).

⁴⁵ Quão maior e mais profunda emoção consegui viver em um recorte de jornal arbitrário e sugestivo, do que em todos os organismos pseudo-líricos e chocolates melódicos para recitar de graça às senhoritas, declamatoriamente inferidos diante do auditório disjuntivo de meninas fox-troteantes e espasmódicas e burgueses temerosos por duas concubinas e seus seguros, como afirma bravamente meu irmão espiritual Guillermo de Torre, em seu manifesto yoísta lido na primeira explosão ultraísta em Parisiana, e isto sem todas essas poematizações (sic) entusiasmadamente aplaudidas em ridículas apresentações literárias, nos quais apenas se justifica a reflexão ingênua de alguns “specimen” literaturípedes.

⁴⁶ a justificação de uma necessidade espiritual contemporânea. Que a poesia seja poesia de verdade, não baboseiras, como as que escreve Grabrielito Sánchez Guerrero, caramelo espiritual de meninhas engomadas.

s.p.). É nesse manifesto que se percebe mais ainda a interpretação gendrada proposta para a cultura que se pretende hegemônica: “*Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero*”⁴⁷ (MAPLES ARCE et. al, 1923, s.p.).

Figura 5 - 1º Manifesto Estridentista



Fonte: Actual No 1: Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista, December 1921. Museo Nacional de Arte, Mexico City. Disponível em:

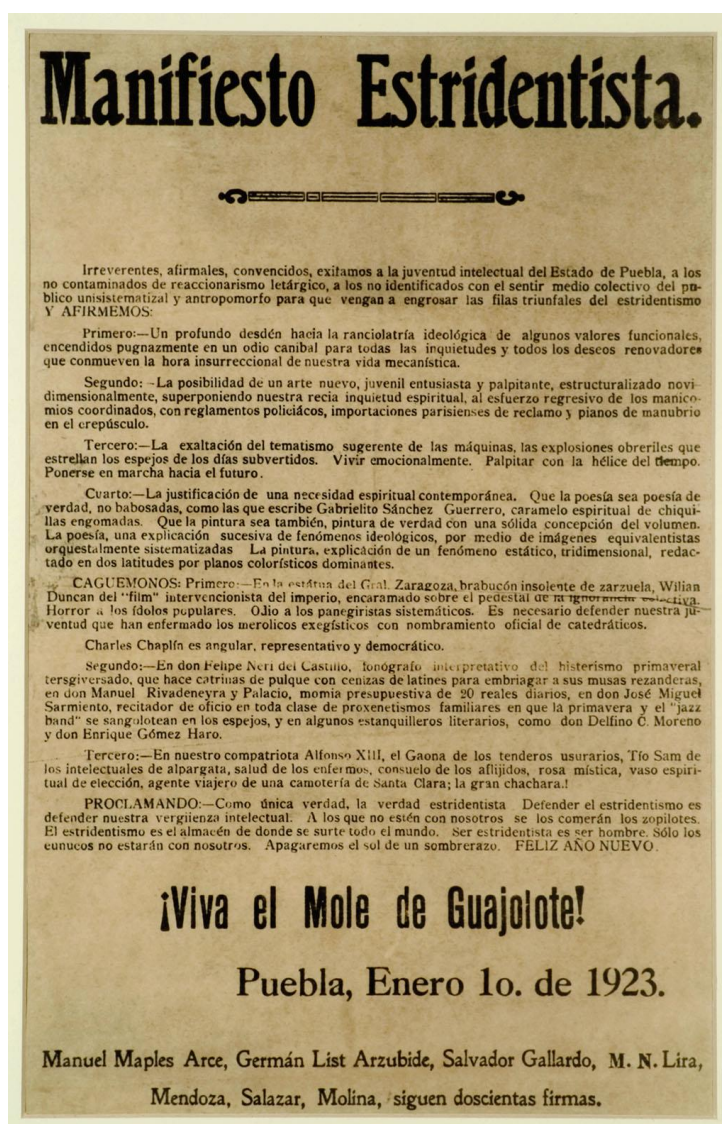
<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/737463/language/en-US/Default.aspx>, Acesso em 05 set. 2019.

Ainda mais dois manifestos foram escritos pelos estridentistas, sempre aproximando o projeto cultural e artístico dos princípios de renovação política possibilitados – mas não exatamente alcançados – pela Revolução. Tais manifestos deram origem a uma polêmica que dominou as páginas dos periódicos. Sobre ela fala Ignacio M. Sánchez Prado (2007), da Washington University, em Saint Louis. Segundo o pesquisador, quando México começava a se pacificar, a intelectualidade encontrou um

⁴⁷ Ser estridentista é ser homem. Somente os eunucos não estarão conosco. Apagaremos o sol com um golpe de sombrero.

desafio de criar uma cultura que se encaixasse no projeto revolucionário. Neste momento é iniciado um projeto hegemônico que tentava institucionalizar a produção cultural através de concursos financiados pelo carrancismo, que valorizavam o que Prado chama de “*un nacionalismo fundamentalista que apelaba a la idea de que sólo producciones culturales cuyas referencias directas fueran la nación y la Revolución Mexicana eran legítimas*”⁴⁸ (PRADO, 2007, p.188).

Figura 6 - 2º Manifiesto Estridentista



Fonte: Manifiesto estridentista. Puebla: Ediciones de Horizonte, 1923. Francisco Reyes Palma archive, Mexico City. Disponível em:
<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/737580/language/en-US/Default.aspx>, Acesso em 05 set. 2019.

⁴⁸ um nacionalismo fundamentalista que apelava para a ideia de que apenas produções culturais cujas referências diretas fossem a nação e a Revolução Mexicana eram legítimas.

A classe intelectual mexicana se dividiu em várias frentes, cada uma buscando a hegemonia na criação de uma cultura pós-revolucionária. Nesse ínterim, surgiu a polêmica de 1924-1925 sobre a existência ou não de uma literatura viril no México, cuja cronologia foi sistematizada por Víctor Díaz Arciniega (1989) e que descreveremos agora. Julio Jiménez Rueda (1896-1960), em 20 de dezembro de 1924, publica no suplemento *El Universal Ilustrado* o artigo “*El afeminamiento de la literatura mexicana*”. Nesse artigo, afirmava-se que a Revolução, luta armada que simbolizava a masculinidade do homem mexicano, não havia encontrado, segundo os intelectuais que representavam o nacionalismo, um equivalente na literatura. Os argumentos, homofóbicos e sexistas, mostraram uma tentativa de, através do ataque pessoal, deslegitimar os oponentes participantes do grupo *Contemporáneos*, que colocavam em xeque a possibilidade de uma institucionalização da cultura (DÍAZ ARCINIEGA, 1989, p. 56). Prado (2007) recorre a Robert McKee Irwin para afirmar que a dicotomia viril x afeminado na verdade se referia ao nacionalista-cosmopolita ou mexicanizante-europeizante (PRADO, 2007, p. 191), sendo que o nacionalista deveria se identificar com o viril, diminuindo os estrangeirismos ao identificá-los com o afeminado.

A polêmica fez com que os intelectuais descobrissem *Los de Abajo*, de Mariano Azuela (1873-1952), publicado em 1915. Francisco Monterde (1894-1985), através do artigo “*Existe una literatura viril*”, mencionou o livro e seu autor como exemplo de literatura revolucionária. A virilidade do livro estava, na verdade, em ter a Revolução como temática, bem como o tratamento realista. Díaz Arciniega (1989), recuperando o artigo “*El afeminamiento de la literatura mexicana*”, de Jiménez Rueda, afirma que, na literatura nacional buscada,

se autoriza la violencia matizada; se autoriza el desencanto ante los hechos de la Revolución, se autoriza – y fomenta – el deseo por reivindicar a los caídos, por ensalzar o deturpar a los caudillos y por recrear la geografía de triunfos y fracasos, y se autoriza el retrato escatológico de las hordas semisalvajes y hambrientas (DÍAZ ARCINIEGA, 1989, p. 142).⁴⁹

Houve uma tentativa de institucionalização da cultura pós-revolucionária nos anos que se seguiram às lutas. O campo literário mexicano da época efervescia entre as descobertas da literatura já escrita, as propostas vanguardistas dos contemporâneos e as

⁴⁹ se autoriza a violência matizada; se autoriza o desencanto ante os feitos da Revolução, se autoriza – e fomenta – o desejo por reivindicar os caídos, por exaltar ou deturpar os caudilhos e por recriar a geografia dos triunfos e fracassos, e se autoriza o retrato escatológico das hordas semisselvagens e esfomeadas.

ebulições nacionalistas dos estridentistas. É nesse contexto que Nellie Campobello publica *Cartucho*.

Mariano Azuela foi adotado como um exemplo da literatura viril que deveria ser exemplo para a *novela de la revolución* por diversos motivos: a temática, as inovações estéticas, o fato de ter estado com Pancho Villa e testemunhado os conflitos, seu teor realista. Warley Alves Gomes e Carolline Martins Andrade (2017) apontam as contradições de recepção de *Los de abajo*, pois ao mesmo tempo em que era exaltada como romance revolucionário, também era atacada por suas críticas à Revolução. Segundo os pesquisadores, “mesmo *Los de abajo* apresentando uma visão crítica em relação à Revolução, ele não deixou de ser apropriado pelos intelectuais e pela nova elite política mexicana como modelo para o que ficou conhecido como ‘Romance da Revolução Mexicana’” (GOMES; ANDRADE, 2017, p. 63). Esse processo de apropriação se fez tão forte que *Los de abajo*, apesar de ser publicado pela primeira vez em 1915, só terá visibilidade na década de 20, com a polêmica de 1925 e com o projeto de construção da identidade nacional proporcionada, principalmente, durante o governo de Plutarco Elías Calles (1924-1928), tendo em José Manuel Puig Casauranc (1888-1939), Secretário de Educação, seu principal expoente no governo.

Fortino Corral Rodríguez apresenta as características do romance da Revolução:

La novela de la revolución posee algunos rasgos formales y estilísticos que la identifican. Ya desde *Los de abajo* de Mariano Azuela, se advierte un manejo especial de la voz narrativa orientado a provocar un efecto muy particular de inmediatez e imparcialidad, desconocido por el realismo decimonónico. El narrador se abstiene ahora de emitir juicios de valor y de explicar causalmente la conducta de los personajes, así como la conexión que existe entre las escenas o cuadros que constituyen la novela. En la mayoría de las novelas de este ciclo, el texto se impregna con el lenguaje, las entonaciones y la cultura del medio rural, sin que el narrador establezca un distanciamiento crítico o reformador sobre las costumbres y hábitos involucrados. El periodismo y la literatura se dan la mano para lograr un efecto de verismo muy particular, estrechamente conectado con el carácter testimonial que con frecuencia reconocen los autores (RODRÍGUEZ, 2007, p. 65).⁵⁰

⁵⁰ A novela da revolução possui alguns traços formais e estilísticos que a identificam. Já desde *Los de abajo* de Mariano Azuela, se observa um manejo especial da voz narrativa orientado para provocar um efeito muito particular de inmediatez e imparcialidade, desconhecido pelo realismo do século XIX. O narrador se abstém agora de emitir juízos de valor e de explicar casualmente a conduta dos personagens, assim como a conexão que existe entre as cenas ou quadros que constituem o romance. Na maioria dos romances desse ciclo, o texto se impregna com a linguagem, as entonações e a cultura do meio rural, sem que o narrador estabeleça um distanciamiento crítico ou reformador sobre os costumes e os hábitos envolvidos. O periodismo e a literatura dão as mãos para conseguir um efeito de veracidade muito particular, estreitamente conectado com o caráter testemunhal que com frequência reconhecem os autores.

Ter participado dos acontecimentos entre 1910 e 1920 se torna um trunfo para os escritores. Como se buscava uma literatura mais realista – principalmente sobre a violência, associada com a valentia e com a virilidade na sociedade da época – tais escritores traziam um elemento a mais que afirmava a veracidade do valor dos homens revolucionários. O testemunho e as memórias se tornam constantes nos romances, sendo valorizados por conta da credibilidade externa: são esses os formatos que poderiam aproximar o público daquilo que ocorria nos campos de batalha, ou como se comportavam os lendários comandantes da Revolução. Assim, seja para exaltar a revolução, seja para mostrar suas contradições, estão postos os elementos que desencadearam muitos desses romances.

Dos mais estudados e citados temos, por exemplo, Mariano Azuela, cujo livro de maior sucesso foi *Los de abajo*, publicado em formato de folhetim no jornal *El paso* durante o ano de 1915, sendo republicado e tendo maior alcance na década de 1920. Graduado médico, Azuela viajou com as forças militares de Julián Medina, exercendo a profissão em campo. Dessa experiência ele retirou material para a escrito do romance que se tornaria um ícone da literatura da Revolução Mexicana. Outro exemplo é Martin Luis Guzmán, formado como advogado na Cidade do México, que acompanhou as tropas de Pancho Villa durante a revolução, inclusive escrevendo uma grande obra biográfica do General. Escreveu *La querrela de México* (1915), *A orillas del Hudson* (1920), *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del caudillo* (1929), dentre muitos outros. Em *La sombra del Caudillo*, Guzmán se concentra num momento político pós-revolução, tendo publicado esse livro em seu exílio na Espanha. O livro foi proibido durante muito tempo no México por criticar a política dos caudilhos que sucedeu à Revolução, principalmente o momento de governo de Álvaro Obregon e de seu sucessor, Plutarco Elías Calles.

Os romances desses escritores possuem o peso do testemunho, do escritor que esteve em campo e pode falar com a experiência do *terstis*. É observando o campo de batalha e os jogos políticos que Azuela e Guzmán estabeleceram não apenas o material com que trabalhariam em seus romances, mas também a credibilidade externa tão necessária nesse momento de construção da identidade mexicana através da cultura.

O que houve, no entanto, com a obra *Cartucho?* Jorge Luis Herrera (2011) produziu um ensaio com detalhes biográficos e editoriais onde afirma que a edição e distribuição dos livros de Campobello foram parcas, sendo que sua obra somente teve reconhecimento ao entrar na antologia *La novela de la Revolución Mexicana* (1972), de

Antonio Castro Leal. Gonzalo Soltero (2012), em ensaio sobre editoras independentes, recupera tanto o nascimento das Ediciones Integrales quanto do livro *Cartucho*:

En 1931, el poeta Germán List Arzubide publicó el primer título de Ediciones Integrales, una editorial independiente a la que dio origen en Xalapa. Unos años antes él y los demás miembros el movimiento estridentista se habían mudado a Veracruz bajo los auspicios del general Heriberto Jara, entonces gobernador del estado, de tendencias izquierdistas que en parte le costaron la gubernatura en 1927. Ese título inaugural de Ediciones Integrales fue un volumen particular, de relatos que tal vez forman una novela. Sería ignorado casi por completo durante las siguientes décadas, para comenzar a ser verdaderamente apreciado apenas hace unos años. El libro en cuestión es *Cartucho*, de Nellie Campobello⁵¹ (SOLTERO, 2012, p. 20).

Seus apenas mil exemplares não foram o suficiente para alavancar a escritora. A segunda edição saiu em 1940, com a adição de 23 relatos, tendo sido revista por Martín Luis Guzmán, com quem Campobello manteve uma amizade íntima e duradoura. Mesmo com um amigo tão influente, não teve alcance nem de público nem na crítica. Em 1960, Campobello nos dá a conhecer no prólogo (este, sim, autobiográfico) da edição de *Mis Libros*, uma reunião do que havia publicado, diversos detalhes de sua vida e de como foi a recepção da sua obra. Pratt (2004) afirma que sua obra começou a ser estudada seriamente a partir dos anos 1970, quando há um movimento de reescrita da história das literaturas latino-americanas com a incorporação da produção feminina. Com o escândalo que foi seu desaparecimento em 1985 e a descoberta de seu óbito apenas em 1998, uma nova onda de interesse na obra de Nellie Campobello retorna, bem como a necessidade de se fazer justiça pelo esquecimento de sua produção e dela mesma em vida. Em 2007, o Fondo de Cultura Económica lançou uma edição com suas obras completas, com uma 2ª edição em 2012.

Hoje, com muitos estudos sobre sua obra e sobre sua vida, o questionamento sobre a narradora de *Cartucho* se mantém constante. Anne McGee (2005), afirma que “*as the narrator is too young to understand the violence in which she lives, she speaks of death and mutilation in a matter-of-fact way that both shocks and confounds the reader*” (MCGEE, 2005, p. 54)⁵². Para Herrera (2011), “*la candorosa y amoral mirada de la*

⁵¹ Em 1913, o poeta Germán List Arzubide publicou o primeiro título das Ediciones Integrales, uma editora independente a que deu origem em Xalapa. Alguns anos antes, ele e os demais membros do movimento estridentistas haviam se mudado para Veracruz sob os auspícios do general Heriberto Jara, então governador do estado, de tendências esquerdistas que, em parte, lhe custaram o governo em 1927. Esse título inaugural das Ediciones Integrales foi um volume particular, de relatos que talvez formem um romance. Seria ignorado quase por completo durante as décadas seguintes, para começar a ser verdadeiramente apreciado apenas há alguns anos. O livro em questão é *Cartucho*, de Nellie Campobello.

⁵² como a narradora é muito jovem para entender a violência em que vive, ela fala de morte e mutilação de uma maneira prosaica que choca e confunde o leitor.

*narradora-niña ofrece una perspectiva fragmentada y muy cruda de la realidad*⁵³ (HERRERA, 2011, p. 11) e que “*otro elemento esencial de Cartucho... es el narrador, que se distingue por su indeterminación y ambigüedad [...]*”⁵⁴ (HERRERA, 2011, p. 12). Juan Bautista Aguilar (2016), no prólogo à *Obra Reunida* de Nellie Campobello, afirma que *Cartucho* se distingue dos demais romances da Revolução, entre outras coisas, por “*su narración desde un punto de vista infantil, el de la niña que observa a través de un ventanal el paso de la muerte y la devastación de un pueblo*” (AGUILAR, 2016, p. 22) e que “*sólo la mirada inocente de una niña podía haberse acercado tanto a la desgracia con semejante enfado*”⁵⁵ (AGUILAR, 2016, p. 23). Assim, chama a atenção dos pesquisadores e críticos a figura da criança como centro, visão e voz dos acontecimentos de guerra, que possibilitam uma forma estética específica cujos efeitos se constroem na base da visão amoral da infância.

O interesse neste aspecto da obra *Cartucho* se dá por conta de sua complexidade. Há uma parte da crítica que considera a obra de Nellie como autobiográfica, o que trouxe consigo a pecha de literatura menor. O estudo de Anne McGee (2005)⁵⁶ desenvolve o modo como isso influenciou a leitura crítica do livro, retirando-o do merecimento de ser estudado como ficção e tendo seu valor literário questionado. Daí observamos como o testemunho pode ser considerado de formas diferentes. Interessante notar que, apesar de ter todos os elementos do romance da Revolução em *Cartucho*, houve um longo processo para que ele fosse reconhecido como pertencente a esse gênero.

⁵³ o olhar sincero e amoral da narradora-menina oferece uma perspectiva fragmentada e muito crua da realidade.

⁵⁴ outro elemento essencial de Cartucho... é o narrador, que se distingue por sua indeterminação e ambigüidade [...].

⁵⁵ sua narração a partir de um ponto de vista infantil, o da menina que observa através de uma janela o passo da morte e da devastação de um povo [...] só o olhar inocente de uma menina podia ter se aproximado tanto da desgraça com semelhante enfado.

⁵⁶ “For example, Gary D. Keller describes Campobello as ‘afortunada’ because her childhood coincided with the most violent part of the Revolution, thus giving her narrative ‘una veracidad y espontaneidad muy diferente a la obra del artista adulto’ (143). Keller seems to overlook the fact that the author wrote the text as an adult, and is thus not comparable to a child writing a diary. One cannot consider Campobello as a Mexican Anne Frank. Even Marta Portal, who acknowledges that the text is partially fictionalized, describes Nellie’s perspective as ‘una visión inocentemente objetiva, o naturalmente objetiva’ (125). She concludes her discussion of the work by praising the writer for having ‘una visión virgen de la Revolución’ (127)” (MCGEE, 2005, p. 56-57).

Por exemplo, Gary D. Keller descreve Campobello como “afortunada” porque sua infância coincide com a parte mais violenta da Revolução, dando então a sua narrativa “uma veracidade e espontaneidade muito diferente da obra do artista adulto” (143). Keller parece negligenciar o fato de que a autora escreveu o texto enquanto adulta e, portanto, não é comparável a uma criança escrevendo um diário. Não se pode considerar Campobello como uma Anne Frank mexicana. Até mesmo Marta Portal, que reconhece que o texto é parcialmente ficcionalizado, descreve a perspectiva de Nellie como “uma visão inocentemente objetiva, ou naturalmente objetiva” (125). Ela conclui sua discussão da obra elogiando a autora por ter “uma visão virgem da Revolução”.

Um dos elementos principais dos romances da Revolução é o testemunho, principalmente como elemento de credibilidade externa, pois possibilita ao leitor ou leitora que um pacto social de confiança seja construído. Os romances exemplares do gênero (*Los de abajo*, *La sombra del caudillo*) são romances em que não há traço de autobiografia, tampouco tem o formato de memórias. No entanto, como os escritores *presenciaram fatos da revolução*, eles estariam “autorizados” a escrever. Outro elemento valorizado na época era o realismo, pois teria o efeito de *comunicar o que aconteceu nos campos de batalha*.

É nesse momento que os estudos literários conversam com a história, com a filosofia e com a sociologia. Entender o que é um testemunho e como ele afeta o corpo do texto literário nos faz passar, obrigatoriamente, por noções dessas áreas do saber. Assim, evocamos Paul Ricoeur (2003), em sua conferência “Memória, História e Esquecimento”, para quem (e aqui ressaltamos que sua análise está voltada para a reflexão do testemunho no campo da historiografia) “o testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa” (RICOEUR, 2003, p. 2). Na literatura, temos visto a noção de testemunho vinculada à denúncia das grandes catástrofes do século XX. Nesse ambiente, o testemunho é usado para escutar, do ponto de vista dos sobreviventes, os fatos históricos que não são contabilizados nos documentos. Desse modo, seu valor está no campo judiciário, o que causa várias discussões entre os historiadores, filósofos e sociólogos (PENNA, 2019). Importante notar que o testemunho analisado nesse trabalho não é relacionado aos testemunhos de sobreviventes de campos de concentração, apesar de possuir alguns pontos em comum. Jaime Ginzburg observa que o termo *literatura de testemunho* está originalmente associado aos estudos dedicados a Primo Levi, referentes à Segunda Guerra Mundial, e foi apropriado pelos estudos latino-americanos e africanos. Segundo ele, tal perspectiva está associada à reflexão sobre a exclusão social, associando os valores éticos aos valores estéticos (GINZBURG, 2008, p.1-2).

Como já falamos anteriormente, o processo da Revolução Mexicana é bastante diferente dos processos que se deram a partir da segunda metade do século XX. Nos romances de Revolução, a preocupação está em mostrar os processos não conhecidos dos acontecimentos revolucionários, pois nem todos estavam envolvidos – principalmente na luta armada – e o início do século possuía uma grande dificuldade em relação à informação. Os romances vieram tanto como uma forma de mostrar os fatos quanto de questionar e denunciar. Para tanto, ter testemunhado o processo creditava ao escritor uma possibilidade maior de possuir uma recepção significativa.

Em *Cartucho*, temos um processo diferente dos demais romances: a escritora apresenta as cenas no formato de memórias. No entanto, não é Nellie Campobello, a escritora, que fala, lembrando de sua história; é uma narradora que usa a perspectiva infantil, cuja existência se confunde com a dos personagens. Não tem a racionalização de um adulto; tampouco é uma autobiografia, pois a narradora não fala de sua própria vida. Mas as memórias da criança não são apenas suas, pois ela também se apropria das vozes dos outros (Mamá, as pessoas que conversam com ela, outras que falam com a narradora diretamente). Desse modo, combina-se a memória de Nellie enquanto criança e uma espécie de memória coletiva, peculiar das pequenas comunidades que se comunicam através da oralidade.

O testemunho é um discurso bastante valorizado, pois a pessoa que “vê” também “sabe”. Pode-se falar que o testemunho é falso; pode-se questionar a pessoa que fala. No entanto, em situações de extremas de violência, há um problema ético de contestação do testemunho, como mostra Beatriz Sarlo (2007). Segundo a pesquisadora, o “pessoal” tomou uma importância muito grande como manifestação pública, mas sua matéria não pode ser enfrentada pela crítica da mesma forma que outras fontes. Recuperando Ricoeur sobre os testemunhos da *Shoah*, Sarlo lembra que

são uma exceção sobre a qual é complicado (quase impróprio) exercer o método historiográfico, pois se trata de experiências extraordinárias, que não podem se comparadas a outras. Mas se Ricoeur está certo, sua advertência sobre os testemunhos do Holocausto como caso-limite permitiria também pensar para dentro dos limites. O testemunho do holocausto se transformou em modelo testemunhal. O que significa que um caso-limite transfere suas características a casos não-limite, até mesmo em condições de testemunho completamente banais. Não é só no caso do Holocausto que o testemunho exige que seus leitores ou ouvintes contemporâneos aceitem sua veracidade referencial, pondo em primeiro plano argumentos morais apoiados no respeito ao sujeito que suportou os fatos sobre os quais fala. Todo testemunho quer ser acreditado, mas nem sempre traz em si mesmo as provas pelas quais se pode comprovar a veracidade; elas devem vir de fora (SARLO, 2007, p. 36-37).

Isso acontece porque quando vemos um texto em que uma pessoa testemunha, tomamos isso como a aquiescência dela de que aquilo realmente aconteceu, que foi visto por ela. O testemunho possui um valor referencial que dificilmente é contestado, pois há esse entrave moral de afirmar para alguém que viveu uma situação limite que ela está errada, que aquilo não aconteceu. E, geralmente, quem o faz não é a(o) companheira(o) ao lado, ou o(a) leitor(a) em busca de informação; é o historiador ou historiadora, pois criticar as fontes é sua tarefa. Em geral, para o senso comum, o testemunho se dá através

de um voto de confiança. É esse aspecto do testemunho que Nellie Campobello utiliza em sua narração, possibilitando a criação tanto da *credibilidade* quanto do *efeito de real*.

A credibilidade em *Cartucho* é construída através do que chamamos, no capítulo 1, de *credibilidade externa*: a escritora viveu na Segunda del Rayo durante os conflitos entre carrancistas e villistas; logo, ela possui material e legitimidade para poder escrever o seu livro. Sua condição de testemunha a coloca mais perto do que seria a verdade dos acontecimentos. Constrói-se a verossimilhança (*credibilidade interna*) através da escolha da forma de narração: Campobello não fez uma história linear, com personagens e enredo típicos dos romances europeus do século XIX, mas escolheu o formato de memórias, que só toma forma por sua condição de testemunha. E, por fim, ela criou uma narradora que, mesmo se identificando com ela de forma autobiográfica, não é referencial; é uma narradora que usa a perspectiva da criança, cujo discurso é estilizado e é o elemento que mais dá sentido e força ao texto literário – pois não é um livro de memórias, ou um livro de testemunhos, é ficção – pois o discurso da criança narrando os horrores da guerra constroem o *efeito de choque* ao lado do *efeito de real do testemunho*, como se tudo realmente existisse e como se a criança, com sua natureza direta e franca, conseguisse ver tudo aquilo como realmente é. E é um cenário horrível, com mortes desumanizadas, fuzilamentos, corpos apodrecendo, tripas caindo, e todos esses elementos servindo como brinquedos para a narradora.

Desse modo, o testemunho aparece em duas frentes: como um dos objetos de estabelecimento da credibilidade, pois relaciona a obra literária a questões externas (históricas, biográficas) que são ativados para a criação de sentido, e como elemento estético que constrói efeitos, a saber, o *efeito de real*, levando o leitor a acreditar e tomar, de alguma maneira, aquilo como referencial, e o *efeito de choque*, pois quem testemunhou foi uma criança que, agora, narra as histórias, e tem seu discurso estilizado (a forma franca, direta, uma observadora sem filtros morais), hiperbolizando o horror da guerra. É importante assinalar que esse movimento faz parte de um jogo em que a escritora afirma *acreditem em mim*, e cabe a ela construir uma retórica que leve o leitor a fazê-lo. Já vimos que há uma intencionalidade de reaver a imagem de Pancho Villa e, com ela, a imagem dos paisanos do Norte. O testemunho e o olhar de uma criança foram a forma escolhida pela autora para essa criação. Não necessariamente o que ela diz condiz com a realidade dos acontecimentos. Também devemos lembrar que as críticas às fontes feitas pela historiografia (em que entram romances, testemunhos, memórias, história oral) só serão consolidadas na segunda metade do século XX.

4.3 A perspectiva infantil: entre memória e discurso

O processo de estabelecimento da credibilidade externa através do testemunho foi analisado como sendo um dos elementos principais do romance da Revolução. No entanto, cada escritor irá construir a credibilidade interna a partir da sua hipótese ontológica. Como essa construção não se dá no vazio, a credibilidade interna (dada a partir dos elementos estéticos escolhidos pelos escritores para compor a obra e que compõem um caráter verossímil) está também alinhada à externalidade da obra.

Se pensarmos nos livros do cânone da Revolução, há ali elementos estéticos bastante próximos das construções europeias. Esses romances possuem uma forma bastante conhecida: narrador – personagem principal – enredo – linearidade. O realismo é necessário, inclusive foi um dos elementos mais solicitados nas querelas entre os intelectuais de 1925. Tal realismo deve contemplar o tema: a violência, os conflitos armados, a figura dos homens valentes. Desse modo, mesmo que os escritores tenham participado da luta armada, constituindo-se como testemunhas, seus escritos eram feitos na forma convencional do romance, trazida da influência do realismo europeu. É nesse momento que vemos a separação de Nellie Campobello da estética do cânone.

A primeira parte de *Cartucho*, denominada “*Hombres del Norte*”, é escrita como se fosse uma conversa. Ao apresentar as histórias desses homens, a narradora seleciona os aspectos que sua perspectiva de criança tem consciência, transformando suas observações em uma narrativa que pode ser compartilhada, ao estilo da conversa comum. Ela traz não apenas a visão da criança, mas também a oralidade e a voz coletiva: a criança está em todos os lugares, é geralmente ignorada pelos mais velhos, podendo escutar conversas, ver os acontecimentos escondida entre as cortinas, observa os detalhes íntimos. Esses homens, ela os conheceu quando passavam em sua rua, frequentavam a sua casa. Desse modo, há uma familiaridade que somente o espaço doméstico pode trazer.

Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. “El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír”, dije yo jugando debajo de una mesa. Cartucho se quitó un gran sombrero que traía y con los ojos medio cerrados dijo: “Adiós”. Cayó simpático, ¡era un cartucho!
Un día cantó algo de amor. Su voz sonaba muy bonito. Le corrieron lágrimas por los cachetes. Dijo que él era un cartucho por causa de una mujer. Jugaba

con Gloriecita y la paseaba a caballo. Por toda la calle.⁵⁷ (CAMPOBELLO, 2016, p. 99).

E é nesse espaço doméstico que as afetividades da criança começaram a ser construídas. Se pensarmos nas questões autobiográficas, talvez a efemeridade dessas relações sejam o aspecto mais importante que perpassa o livro. A criança fala dos outros, mas de outros que ficaram, de alguma forma, apenas em sua memória, pois tiveram uma passagem curta em sua vida.

Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales. Le enseñé mis muñecas, él sonreía, había hambre en su risa, yo pensé que si le regalaba unas gorditas de harina haría muy bien. Al otro día, cuando él pasaba al cerro, le ofrecí las gordas; su cuerpo flaco sonrió y sus labios pálidos se elasticaron con un “yo me llamo Rafael, soy trompeta del cerro de La iguana”. Apretó la servilleta contra su estómago helado y se fue; parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto.

Hubo un combate de tres días en Parral; se combatía mucho. “Traen un muerto – dijeron –, el único que hubo en el cerro de La Iguana”. En una camilla de ramas de álamo pasó frente a mi casa; lo llevaban cuatro soldados. Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto⁵⁸ (CAMPOBELLO, 2016, p. 107).

Por serem efêmeras, as histórias devem ser guardadas, mesmo que só restem os detalhes mais simples ou o momento mais odioso. A memória aparece, então como um elemento no processo de legitimação das narrativas e, no caso de *Cartucho*, da construção do efeito de credibilidade.

A memória, enquanto processo psicológico, apresenta-se inicialmente como individual. O indivíduo tem contato, através da percepção, com a matéria e com os fenômenos. Essa percepção se constitui enquanto lembrança quando a matéria ou

⁵⁷ Cartucho não disse seu nome. Não sabia costurar nem pregar botões. Um dia levaram suas camisas para casa. Cartucho foi agradecer. “O dinheiro faz, às vezes, que as pessoas não saibam rir”, eu disse, jogando debaixo de uma mesa. Cartucho tirou um grande sombreiro que trazia e com os olhos meio fechados, disse: “Adeus”. Parecia bom, era um *cartucho*! Um dia cantou algo de amor. Sua voz soava muito bonita. Correram lágrimas pelas suas bochechas. Disse que que era *cartucho* por causa de uma mulher. Brincava com Gloriecita e passeava a cavalo. Por toda a rua.

⁵⁸ E passeava todos os dias, magro, mal vestido, era um soldado. Se fez meu amigo porque um dia nossos sorrisos foram iguais. Mostrei minhas bonecas para ele, ele sorria, havia fome no seu sorriso, eu pensei que faria muito bem lhe dar umas *gorditas* de farinha. Em outro dia, quando ele passava pela colina, ofereci para ele as *gordas*; seu corpo magro sorriu e seus lábios pálidos se esticaram com um “eu me chamo Rafael, sou trompetista do alto de *La Iguana*. Apertou o guardanapo contra seu estômago gelado e se foi; de costas, parecia um espantalho; eu ri e imaginei que ele levava as calças de um morto. Houve um combate de três dias em Parral; se combatia muito. “Trazem um morto – disseram –, o único que havia no alto de *La Iguana*”. Ele passou em frente à minha casa em uma maca de ramos de álamo; quatro soldados o levavam. Fiquei sem voz, com os olhos abertos abertos, sofri tanto, o levavam, tinha uma balas, vi sua calça, hoje sim era a de um morto.

fenômeno não está mais presente para a consciência. Henri Bergson (1999) observa que a memória, enquanto “sobrevivência de imagens passadas”, existe de forma prática para completar a experiência do presente. Sem a memória, todo contato com um objeto seria sempre percepção pura, excluindo-se a percepção consciente que possibilita a ação. A memória está, desse modo, também no campo do julgamento, pois as lembranças são evocadas quando há necessidade de ação.

Mas por ser individual e estar limitada pela percepção e a capacidade de lembrança, uma memória pode ser considerada equivocada quando, no momento de síntese das lembranças tidas através da percepção, as lacunas deixadas estejam em desacordo com a matéria ou fenômeno. É nesse sentido que houve e ainda há, na filosofia, o questionamento da confiabilidade na memória.

Pensemos agora não mais em uma consciência individual, mas em seres humanos que vivem em sociedade e que criaram sistemas complexos. São essas várias consciências desses seres humanos, relacionados entre si e em constante criatividade para a organização de suas existências, que vai regular as memórias. Saindo do campo da psicologia, colocaremos aqui o problema da memória como aquilo que é armazenado e trazido à tona pelos seres humanos com a possibilidade de, a partir dela, exercer ações. O historiador francês Pierre Nora nos lembra que

[...] a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 9).

Há, pois, quando se trata do estabelecimento dos acontecimentos, um jogo de regulação entre os seres humanos que passa pelos sistemas criados pela humanidade: a história, a ciência, a política, a arte, etc. É assim que observamos, na obra de Nellie Campobello, o cuidado de constituir um instrumento de regulação baseado no trabalho com o discurso, que se dá pela Literatura. Não tem como se confiar na memória – estamos falando de escritos do início do século XX, quando ainda não existia os campos de estudos de agora. Joga-se, desse modo, com diversos tipos de instituições (a Literatura, a credibilidade do testemunho, a linguagem ficcional) para mostrar aspectos que *foram* ou *poderiam ter sido* (daí a reflexão filosófica dentro da literatura), regulando as interpretações e a apresentação dos fatos feitas pelos sistemas. Diz-se, através da Literatura, ao mesmo tempo, que *isto é*, mas através do *poderia ter sido assim*. Não à toa

a Literatura é usada pela filosofia, pela sociologia, pela historiografia, muitas vezes, como elementos de explicação de determinados fenômenos históricos e de costumes.

Nessa esteira, a Literatura não funciona apenas como objeto de contemplação: ela é ação e é jogo, e os escritores e escritoras o sabem e dela se utilizam. Um desses aspectos é a busca, dentro da Literatura, pela constituição de *lugares de memória*, como afirma Pierre Nora (1993). O historiador francês defende que a aceleração na história, resultado do crescimento industrial, levou ao “fim das sociedades-memória” e das “ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que se deveria reter do passado para preparar o futuro” (NORA, 1993, p. 8). Em seu estudo, observamos a importância das pequenas sociedades, principalmente as camponesas, que representavam uma “coletividade-memória” (NORA, 1993, p. 7). Quando se dá essa aceleração, é necessário criar locais que mantenham aquilo que não se passa mais na narrativa oral, não se conserva mais pela tradição. Esses locais são arquivos, bibliotecas, museus, monumentos, comemorações de datas.

São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p. 10).

Esse foi o movimento que vimos quando se criou o aniversário da Revolução Mexicana em 1929, colocando num mesmo balaio os diversos líderes que, inclusive, lutaram entre si. Foi a tentativa de retirar os particularismos para erigir uma sociedade nivelada em torno de um ideal de nação revolucionária que ainda se precisava construir. Como tal nivelamento não é natural, há uma “defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados” (NORA, 1993, p. 10). Inicia-se o processo de escrita das histórias particulares, das memórias, das reflexões sobre a história das ciências. O historiador aponta que há um deslocamento “do histórico ao psicológico, do social ao individual, do transmissivo ao subjetivo, da repetição à rememoração” (NORA, 1993, p. 11). Campobello se encontra nesse meio-termo: ainda vivia a História, presenciou sua construção coletiva, viu a necessidade de rememoração para apresentar as histórias não contadas. No entanto, não chegou ao psicologismo ainda; sua história se embaraça com a história de seu povoado, da Revolução Mexicana, e a individualidade está ligada à necessidade de constituição de uma coletividade. Ela não escreve História, tampouco se debruça sobre o seu psicológico. *Cartucho* é a

demonstração da magia da ficção, que pergunta ‘o que posso saber?’, que parte da exterioridade e joga com ela seu jogo de legitimação.

Maurice Halbwachs (1990), ao pensar a possibilidade de uma memória coletiva, observa como ela é essencial para a constituição de um grupo. Para ele, o indivíduo participa da memória individual e da memória coletiva, cada uma com um modo específico de influenciar a outra. A constituição de uma memória coletiva se baseia, principalmente, no outro. Para que ela se constitua coletivamente, é necessário um jogo de confiança que se baseia nas instituições da sociedade em que essa memória vai se perpetuar.

[...] durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que eu fazia parte foi o teatro de um certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci a não ser pelos jornais ou pelos depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Eles ocupam um lugar na memória da nação. Porém eu mesmo não os assisti. Quando eu os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros, que não vem aqui completar ou fortalecer a minha, mas que é a única fonte daquilo que eu quero repetir. Muitas vezes não os conheço melhor, nem de outro modo, do que os acontecimentos antigos que ocorreram antes de meu nascimento. [...] No pensamento nacional, esses acontecimentos deixaram um traço profundo, não somente porque as instituições foram modificadas, mas porque a tradição nelas subsiste muito viva em tal ou qual região do grupo, partido político, província, classe profissional ou mesmo em tal ou qual família; em certos homens que delas conheceram pessoalmente as testemunhas (HALBAWCHS, 1990, p. 37).

A Literatura é uma das instituições que trabalha nos jogos de confiança do estabelecimento da memória coletiva, mas o faz através dos jogos estéticos e da ficção. Desse modo, é o trabalho estético com a linguagem que vai colocar a Literatura nesse jogo de legitimação, já que ela não tem o *status* das ciências. Campobello o fez através da sua narradora, na qual não apenas ficcionaliza sua existência e sua autoridade de testemunha, mas também trabalha com a linguagem infantil para poder criar o efeito de real e, a partir dessa credibilidade constituída, chegar também ao efeito de choque que tanto caracteriza o livro *Cartucho*.

4.4 Hipótese Ontológica de *Cartucho*

Tendo traçado o percurso de aproximação do texto literário a partir das diversas variáveis que influenciam em sua determinação, chegamos à seguinte hipótese ontológica do livro *Cartucho*:

O esquecimento do sujeito como degradação não apenas do ser humano (enquanto pessoa esquecida) no contexto de violência da Revolução, mas de toda uma atividade coletiva pautada na ação desse sujeito, bem como de suas consequências sociais.

O livro evoca, em todo o seu corpo, a relação entre a guerra e suas consequências (enquanto obra coletiva) e os sujeitos esquecidos (enquanto ações individuais e histórias pessoais), cujas mortes não são lembradas e que não fazem parte do pensamento coletivo e institucionalizado do pós-Revolução. Assim, o esquecimento desses sujeitos faz não apenas que suas mortes sejam em vão e se diminua sua humanidade, como também deslegitima uma grande parcela dos resultados conseguidos na revolução.

Daí que, novamente, não podemos considerar *Cartucho* como uma autobiografia ou um conjunto documental de relatos. Sua configuração estética não permite que simplifiquemos assim sua composição. Mimetizando o formato de memórias, levando para o palco da folha escrita o elemento do testemunho enquanto constituidor do efeito de credibilidade, observamos a tentativa de manipular o efeito estético no sentido de trazer a pessoa que lê para a crença no efeito de real das cenas narradas, que mostram uma parcela específica das pessoas envolvidas na Revolução (os homens do Norte). Aí estaria o jogo: apesar de colocar uma narradora sem filtro moral e com uma narrativa instantânea (na tentativa de esconder a inclinação ideológica e criando a verossimilhança), o romance mostra as relações entre as correntes revolucionárias (credibilidade externa) e tenta recuperar ou denunciar aquela degradação anunciada na hipótese que construímos. Decorre dos elementos desse jogo a reflexão filosófica possível do romance.

PARTE 3

O efeito de credibilidade em *Cartucho*

5 A escolha do olhar infantil como estratégia estética

Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.

(Desde la ventana)

Nellie Campobello escreveu *Cartucho* a partir da visão de que as narrativas comumente veiculadas sobre a Revolução eram fantasiosas e injustas com os homens e mulheres do Norte. Como conta em *Mis libros*, Nellie e sua irmã conviveram por muito tempo com pessoas que estavam alinhadas às histórias de banditismo de Villa, o líder nortenho, desmerecendo a luta que ele travou. Por ter vivido no contexto dessa luta, a escritora viu a necessidade de escrever para mostrar a sua “verdade”, a sua visão dos acontecimentos.

Tal escrita não seria fácil. Ao escrever temas tão complexos, Nellie Campobello constatou que necessitava de uma técnica, que deveria diferir daquelas utilizadas nos seus livros de poesia:

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir. Sabía que el ambiente en que yo vivía no era propicio a mi deseo. Sabía que muchas de las gentes que me rodeaban no aprobarían mi actitud e iban a sentir desagrado al verme metida en una misión que nada bueno traería a mi persona; pero yo sabía escalar árboles y cerros. **Además, podía aplicar mi línea más corta.** Busqué la forma de poder decir, pero para hacerla necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo⁵⁹ (CAMPOBELLO, 2016, p. 343).

A existência das mulheres no início do século XX no México era marcada por vários tipos de violência. A misoginia e o machismo limitavam muito os horizontes que

⁵⁹ Latente a inquietude de meu espírito, amante da verdade e da justiça, humanamente falando, me vi na necessidade de escrever. Sabia que o ambiente em que vivia não era propício ao meu desejo. Sabia que muitas das pessoas que me rodeavam não aprovariam a minha atitude e iam sentir desagrado ao me verem metida em uma missão que nada de bom traria para minha pessoa; mas eu sabia escalar árvores e colinas. Ademais, eu podia aplicar minha linha mais curta. Busquei a forma de poder dizer, mas, para fazê-la, necessitava de uma voz, e fui até ela. Era a única que podia dar o tom, a única autorizada: era a voz da minha infância. Usar de sua aparente inconsciência para expor o que sabia ser necessidade de um discurso sincero e direto.

uma mulher poderia vislumbrar, mesmo em ambientes mais progressistas. Nellie Campobello era uma mulher em um ambiente em que as mulheres existiam apenas para serem bonitas, inclusive na arte. Ainda em *Mis Libros* ela fala, inclusive em um tom de ressentimento, como as bailarinas eram tratadas na época:

Conversamos mi hermanita y yo. Nuestros planes tenían como meta una escuela de danza para México. Debíamos ayudar a que las jóvenes pobres pudieran estudiar sin que les costara nada la enseñanza. Gloria reía, quería ser danzarina, sólo danzaría y nada más que danzarina, y entonces sentí un miedo horrible de que ella pretendiera trabajar en los teatros de México, en las revistas del Lírico u otras, donde van las pobres niñas – hablo de la mayoría – a ser devoradas por el ambiente; ambiente que acaba con ellas y con sus familias⁶⁰ (CAMPOBELLO, 2016, p. 347-348).

Em diversos outros momentos de *Mis libros*, Campobello mostra que a ação e aceitação da mulher nos ambientes de cultura dependiam muito de suas relações com os homens da época. Ressaltava, também, como tal meio acabava com a vida das mulheres que se dispunham a participar do jogo social de aceitação no meio artístico, o que realmente aconteceu com muita recorrência com as mulheres da época e com a própria Nellie. Em artigo publicado em 2010 na Revista Casa del Tiempo, em comemoração do centenário da Revolução Mexicana, a professora Patricia Rosas Lopátegui recupera mulheres essenciais para a cultura mexicana e questiona o porquê de não receberem o reconhecimento devido, sendo que os homens a quem se vincularam foram laureados em vida.

Aquí no nos interesa hablar de los hombres con quienes Nahui, Antonieta y Nellie enlazaron sus vidas, ya que en nuestra sociedad falocéntrica son ellos que han recibido todos los privilegios editoriales, publicitarios y la atención de parte de la crítica – sea Manuel Rodríguez Lozano con quien Nahui Ollin contrajo nupcias y con quien Antonieta Rivas Mercado sostuvo un amor platónico; llámese Dr. Atl, con quien Nahui Ollin entabló una apasionada relación amorosa; o Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y todos los escritores del grupo de Ulises a quienes Antonieta patrocinó para que publicaran sus libros y revista literaria; o llámese José Vasconcelos, el hombre que luchó por la democracia en México en 1929 y a quien Antonieta no sólo amó sino que le auspició su campaña presidencial; o José Clemente Orozco y Martín Luis Guzmán, amigos sinceros y grandes defensores del talento de Nellie Campobello⁶¹ (LOPÁTEGUI, 2010, p. 2).

⁶⁰ Conversamos mina irmãzinha e eu. Nossos planos tinham como meta uma escola de dança para o México. Devíamos ajudar as jovens pobres a estudar sem que lhes custasse nada o ensino. Gloria ria, queria ser dançarina, só dançarina e nada más que dançarina, e então senti um medo horrível de que ela pretendesse trabalhar nos teatros do México, nas revistas do Lírico ou outras, onde vão as pobres meninas – falo da maioria – a ser devoradas pelo ambiente; ambiente que acaba com elas e com suas famílias.

⁶¹ Aqui nos interessa falar dos homens com quem Nahui, Antonieta e Nellie enlaçaram suas vidas, há que em nossa sociedade falocêntrica são eles que receberam todos os privilégios editoriais, publicitários e a atenção de parte da crítica – seja Manuel Rodrigues Lozano, com quem Nahui Ollin contraiu núpcias e com quem Antonieta Rivas Mercado manteve um amor platônico; seja Dr. Atl, com quem Nahui Ollin iniciou

A professora mostra, no fim do artigo, o destino trágico das três mulheres – Nahui, Antonieta e Nellie – mortas na pobreza, no desespero ou no esquecimento. Mesmo tendo produzido obras de grande relevância e tendo grande importância no cenário cultural do México, somente a morte trouxe a valorização dessas mulheres que se atreveram a transgredir os costumes da sociedade da época para dedicarem-se à arte e à cultura.

O ambiente da época oprimia as mulheres em geral, principalmente aquelas que se atreviam a sair de seus papéis de mulheres do lar ou amantes. Ter protagonismo na sociedade era, como a própria Nellie afirmou diversas vezes, ser um alvo de caluniadores e detratores. Recuperamos esse contexto porque o encontro de sua técnica dependeu diretamente do seu reconhecimento de mulher no espaço que ocupava, como ela mesma descreve em *Mis libros*.

Nellie escreveu primeiramente o livro de versos *¡Yo! Francisca* (1929). Depois, para a escrita de *Cartucho*, ela percebeu que deveria se afastar da escrita poética e sensível:

Pero seguía pensando cómo haría para decir las cosas que llevaba como péndulo de reloj dentro de mí: aquello que no se podía decir en verso a los árboles, ni a las mariposas, ni en bellas expresiones de amistad, ni en cantos al amor. Para escribir necesitaba una técnica, que yo no tenía. Era necesario encontrarla; nadie me la iba a regalar⁶² (CAMPOBELLO, 2016, p. 345).

E foi assim que, estrategicamente, saiu da voz poética (ainda parcamente permitida para mulheres) e se enveredou na narrativa, acionando a sua voz de criança para que pudesse falar e para que lhe fosse permitido dizer. A “aparente inconsciência” da voz infantil permitiu que apresentasse de forma sincera e direta o que precisava falar, sem se comprometer de todo, como se dissesse: “Não sou eu quem diz; eu vi isso quando criança, apenas vi, e não entendia o que acontecia”.

Utilizar essa estratégia narrativa possibilitou a criação de muitas outras estratégias e de um estilo próprio que diferenciou Nellie Campobello dos escritores da época. Ela tinha consciência de sua posição na sociedade machista mexicana, bem como o problema

uma apaixonada relação amorosa; ou Xavier Villaurrutia, Salvador Novo e todos os escritores do grupo Ulises a quem Antonieta patrocinou para que publicassem seus livros e revista literária; seja José Vasconcelos, o homem que lutou pela democracia no México em 1929 e a quem Antonieta não só amou como que lhe patrocinou a campanha presidencial; ou José Clemente Orozco e Martín Luis Guzmán, amigos sinceros e grandes defensores do talento de Nellie Campobello.

⁶² Mas seguia pensando como faria para dizer as coisas que levava como péndulo de relógio dentro de mim: aquilo que não se podia dizer em verso às árvores, nem às mariposas, nem em belas expressões de amizade, nem em cantos ao amor. Para escrever necessitava de uma técnica, que eu não tinha. Era necessário encontra-la; ninguém a ia me dar.

do tema (em que Pancho Villa, considerado bandido pela sociedade mexicana, é exaltado), e utilizou sua *línea mas corta*⁶³ para poder criar o efeito de credibilidade de sua escrita, substrato necessário para o posterior efeito de choque.

Assim, a narradora de *Cartucho* é testemunha, mas uma testemunha especial, pois não possui o filtro moral dos adultos. Decorre disso os aspectos observados na voz infantil estetizada por Nellie Campobello: a frase curta e constativa, típica dos aforismos ou máximas (responsável pelo choque moral); e a simplicidade infantil que mostra uma sabedoria evidente, porém não vista pelos olhos já embaçados dos adultos.

Os acontecimentos dos conflitos sociais são depurados de muitas formas: dependem da posição política, da situação da pessoa que fala, da posição social da pessoa que fala, enfim, do seu viés ideológico e situacional. Desse modo, as narrativas – seja Literatura, seja História⁶⁴ – apresentam aspectos que nos permitem identificar tais vieses, pois o enunciador tem um posicionamento ou outro que determina seu ponto de vista e, desse modo, a hipótese ontológica sob a qual construirá os componentes narrativos para o alcance dos efeitos desejados. É nesse sentido que acontece a primeira manipulação da autora: a criança não possui conhecimento político para julgar os acontecimentos. Ela está lá, no meio do conflito, e diz aquilo que ela vê, como uma câmera que capta e reproduz a realidade – daí o efeito de real⁶⁵ provocado pelo testemunho da criança. A escritora sabe

⁶³ “Porque la libertad no és solo una simple palabra; existe en amplios horizontes y en pequeños y grandes esfuerzos, para lo cual el hombre usa de una técnica, y usa de ella en el momento que la necesita, aprovechando la línea más corta, la que está al alcance de su movimiento. El hecho de gozar ampliamente de esta libertad se concentra en el arte de saber hasta dónde llega la línea recta. Esto no quiere decir que las sinuosidades, lo indirecto, no sean también una técnica y que el hombre no la desarrolle a su capacidad y la use para obtener su tanto de libertad y otros beneficios” (CAMPOBELLO, 2016, p. 342).

Porque a liberdade não é apenas uma simples palavra; existe em amplos horizontes e em pequenos e grandes esforços, para o qual o homem usa de uma técnica, e usa dela no momento que dela necessita, aproveitando a linha mais curta, a que está ao alcance de seu movimento. O ato de gozar amplamente desta liberdade se concentra na arte de saber até onde chega a linha reta. Isto não quer dizer que as sinuosidades, o indireto, não sejam também uma técnica e que o homem não a desenvolva em sua capacidade e a use para obter seu tanto de liberdade e outros benefícios.

⁶⁴ Note-se que a História, por ser ciência, possui formas de identificar e controlar certos desvios.

⁶⁵ El efecto de realidad que tiene este periodo narrativo [o período do romance de revolução] es muy fuerte, de ahí que los lectores se sitúen en el espacio literario como si se tratara de la misma cosa que la historia, como si la “realidad real” y la “realidad ficticia” embonaran perfectamente en un molde. Pero se trata de una realidad simbólica, construida más con la imaginación, con los artilugios literarios, que con datos de archivo; incluso aunque el autor indique con toda certeza que se ha apegado plenamente a los hechos históricos (como sucede con los narradores de este periodo), esto no es posible, al menos no lo es desde el espacio de representación, de ilusión, que es la literatura (AGUILERA NAVARRETE, 2016, p. 92).

O efeito de realidade que tem este período narrativo é muito forte, daí que os leitores se situem no espaço literário como se se tratasse da mesma coisa que a história, como se a “realidade real” e a “realidade fictícia” coubessem perfeitamente em um molde. Mas se trata de uma realidade simbólica, construída mais com a imaginação, com as artimanhas literárias, que com dados de arquivo; inclusive ainda que o autor indique com toda certeza que se teve plenamente aos fatos históricos (como acontece com os narradores desse período), isso não é possível, ao menos não a partir do espaço da representação, da ilusão, que é a literatura.

jogar com a noção burguesa de pureza infantil para mostrar aquilo que a sociedade da época não queria ver ou falar. Ao utilizar a visão infantil e sua “aparente inconsciência”, estilizada na fala da narradora, a escritora se distancia desse ponto de vista, mascarando-o nos efeitos estéticos.

Ao mesmo tempo, as falas da narradora não reproduzem totalmente a fala infantil – a visão infantil se mistura com a enunciativa, escritora Nellie Campobello, que as seleciona e organiza. Desse modo, aparece uma segunda forma de manipulação do efeito estético: estilizar as falas infantis e mimetizar *a frase curta e constativa, típica dos aforismos e das máximas* a partir da criança, duplicando sua força na produção do efeito. A partir dessa estratégia, expõe-se a simplicidade infantil (decorrente de seu lugar de observação e da ausência de filtro moral) que mostra uma sabedoria escondida, não possível de ser explicada pelos discursos elaborados dos construtores da história.

Assim, para estabelecer a “verdade” do texto, Nellie constrói primeiro a credibilidade (principalmente a externa, utilizando do seu *status* de testemunha e da voz narrativa infantil) para, posteriormente, quebrar os preconceitos através do efeito de choque. É no balanço entre os efeitos de credibilidade e choque que Nellie desconstrói discursos e reconstrói um outro sentido para o ser criança na guerra e para os acontecimentos da própria Revolução.

Para entender como esse olhar infantil é utilizado para a construção da narradora de *Cartucho* e os efeitos estéticos decorrentes de tal escolha, é necessário analisar o que se via como infância na época de escrita do livro. A criança mexicana do início do século XX, que vive durante a Revolução, não é a mesma criança da segunda metade do século XX, vivente de outros espaços e de outros contextos, mesmo que sejam também de violência.

Desse modo, passaremos a analisar o imaginário social acerca da infância na época e no espaço de escrita do livro, estabelecendo que, para jogar com os pré-conceitos e as paixões da recepção, devemos aproximar o nosso entendimento o mais perto possível desse imaginário.

5.1 O imaginário social acerca da infância no México do início do século XX

Como falado no primeiro capítulo, o efeito estético concebido e organizado pela pessoa que cria – principalmente na literatura – se baseia em pré-noções do suposto leitor ou do senso comum. Assim, imagina-se um sentido já existente para jogar com ele, criando efeitos diversos, a depender da intencionalidade da pessoa que escreve [agradabilidade, choque, contradição, ironia, etc.]. No caso de *Cartucho*, Nellie Campobello utiliza como base as noções de criança e de infância existentes na sociedade da época, para, posteriormente, manipular esse imaginário para criar o efeito de choque. Este último é o que possibilita o estranhamento em relação a um sentido específico e à reestruturação das noções acerca dele (nesse caso, a ideia de banditismo de Pancho Villa, a ideia da morte heroica, o próprio sentido da guerra, etc.).

Os estudos sobre o imaginário são, por natureza, interdisciplinares; mesmo que se tente associá-los a uma ou outra área, é comum que as disciplinas se interpenetrem. No entanto, em cada uma delas, e por força de suas especificidades, metodologias e objetos, as noções são utilizadas de formas distintas. Para o objetivo desta tese, observaremos a construção da noção de imaginário em duas disciplinas: a antropologia (que também conversa com a psicologia e a história) e a sociologia, pois os símbolos aparecem tanto como organizadores da coletividade como, também, modificadores cognitivos das percepções individuais.

Interessa-nos o conceito de imaginário como trabalhado na sociologia porque, partindo de uma construção coletiva das imagens sobre determinados temas, uma sociedade organiza seus desejos, projeções para o futuro e, conseqüentemente, sua forma de viver. É nesse sentido que o historiador Bronislaw Baczko (1999) pensa os imaginários sociais. O historiador percebe que as imagens-ideias utópicas ultrapassam as narrativas e as “ilhas imaginárias”, estabelecendo-se no ambiente social e cultural:

[...] el imaginario utópico no es más que una forma específica de ordenamiento de un conjunto más amplio de representaciones que las sociedades se dan para sí. Soñar con una sociedad perfectamente transparente cuyos principios fundantes se encontrarían en cada uno de los detalles de la vida cotidiana de sus miembros, una sociedad cuya representación sería la imagen fiel de la realidad, por no decir el simple reflejo, es un tema constante de las utopías a lo largo del os siglos⁶⁶ (BACZKO, 1999, p. 8).

⁶⁶ O imaginário utópico não é mais que uma forma específica de ordenamento de um conjunto mais amplo de representações que as sociedades se dão para si. Sonhar com uma sociedade perfeitamente transparente cujos princípios fundantes se encontrariam em cada um dos detalhes da vida cotidiana de seus membros,

Desse modo, as representações que as sociedades dão para si são organizadas em sistemas semióticos maiores, em todos coerentes que formam os ideais utópicos dos quais Baczko trata em sua obra. Ainda segundo o autor:

A largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes, a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos tales como el “valiente guerrero”, el “buen ciudadano”, el “militante comprometido”, etcétera⁶⁷ (BACZKO, 1999, p. 8).

Tais modelos auxiliam a organização social, distribuindo papeis e formas de comportamento que são reguladas pelo poder em questão (e pela própria sociedade, quando esta legitima o poder). A forma como se dá a elaboração desses modelos e representações é inventada a partir dos símbolos e de outras representações que estão no campo do imaginário:

Estas representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social. De este modo, todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección⁶⁸ (BACZKO, 1999, p. 8).

É a partir dessa análise que Baczko (1999, p. 8) desenvolve o termo *imaginários sociais* como sendo a “*categoría de representaciones colectivas, ideas-imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella*”⁶⁹. Assim, os imaginários coletivos que criam modelos ideais para a organização e funcionamento da sociedade partem de símbolos, signos, ideias-imagens (valorizadas na memória ou criadas como modelos ideais) que são compartilhadas de algum modo dentro desta sociedade a ponto de criar

uma sociedade cuja representação seria a imagem fiel da realidade, para não dizer o simples reflexo, é um tema constate das utopias ao largo dos séculos.

⁶⁷ Ao largo da história, as sociedades se entregam a uma invenção permanente de suas próprias representações globais, outras tantas ideias-imagens, através das quais se dão uma identidade, percebem suas divisões, legitiman seu poder ou elaboram modelos formadores para seus cidadãos assim como o “valente guerreiro”, o “bom cidadão”, o “militante comprometido”, etcetera.

⁶⁸ Essas representações da realidade social (e não simples reflexos desta), inventadas e elaboradas com materiais tomados do caudal simbólico, tem uma realidade específica que reside em sua mesma existência, em seu impacto variável sobre as mentalidades e os comportamentos coletivos, nas múltiplas funções que exercem a vida social. Deste modo, todo poder se rodeia de representações, símbolos, emblemas, etc., que o legitiman, o engrandecem, e que necessita para assegurar sua proteção.

⁶⁹ Categoría de representações coletivas, ideias-imagens da sociedade global e de tudo o que tem a ver com ela.

um conjunto de representações mais ou menos orgânico que justifique a estruturação da vida social de algum modo.

Assim acontece com o imaginário coletivo acerca da criança no México do final do século XIX e início do XX. Tal imaginário respondia a uma necessidade de criar uma nova forma de organização social e econômica que exigiu mudanças também na organização doméstica.

O México da época da Revolução possuía diversos imaginários sobre a infância, a depender do contexto social que se analise. Observando o fenômeno dos *niños villistas* – aqueles que acompanhavam a marcha de Pancho Villa no Norte do país, as pesquisadoras Beatriz Alcubierre e Tania Carreño King (1996) produziram um importante estudo no qual descrevem a sociedade mexicana da época e desenvolvem uma investigação sobre o imaginário de infância que permeava tal sociedade.

De acordo com as pesquisadoras, havia dois imaginários de infância no México do fim do século XIX e início do XX, ambos definidos pela classe social na qual se desenvolveram. Coletando dados de jornais e da iconografia, Alcubierre e King (1996) perceberam que, na última década da ditadura de Porfírio Díaz, um ideal de criança pautado no discurso liberal e na doutrina positivista importados da Europa tomou conta da sociedade mexicana. O crescimento de um homem era, pois, progressivo, sendo que o momento da infância era a base para o tipo de sujeito que ele seria no futuro – futuro este que depende dele. Assim, a criança deveria ser protegida e cuidada, já que sua inocência não lhe permite fazer isso sozinha.

A criança começou a ser reconhecida como indivíduo com vontade própria cuja momento de existência seria uma etapa específica, e não mais como um adulto em miniatura. Produziram-se roupas, jogos e literatura específicos para a infância. O lar se reorganizou para que esse ser fosse cuidado e, em consequência, criou-se (ou aumentou-se) a imagem de pureza, inocência e de necessária proteção das crianças:

Los “pequeñuelos”, “chicuelos”, “querubines” o “angelitos”, no sólo eran considerados la alegría del hogar sino, aún más importante, fueron asumidos como una responsabilidad para la sociedad en su conjunto. Había que atender y educar las manifestaciones de su personalidad para hacer de ellos adultos de provecho. Dada su fragilidad y el peligro que la propagación de enfermedades representaba, había que prestar la mayor atención a su cuidado; sobre todo, había que capacitarlos eficientemente para el futuro⁷⁰ (ALCUBIERRE; KING, 1996, p. 55).

⁷⁰ Os “pequeninos”, “criancinhas”, “querubins” ou “anjinhos”, não só eram considerados a alegria do lar como, ainda mais importante, foram assumidos como uma responsabilidade para a sociedade em seu

Essa forma de imaginar a criança como pequenos anjos puros que devem ser cuidados (Figura 7) influencia também todo o ambiente doméstico: o homem, agora, deve prover a família, protegê-la e vigiar a ordem. A mulher, por sua vez, se dedicará totalmente à criação dos filhos e à manutenção da harmonia do lar.

Outro ponto importante é notar que, nas classes média e alta, tal proteção se dava no sentido de isolar as crianças das influências externas que poderiam ser maléficas para o seu crescimento. Assim, as atividades lúdicas ou exercícios físicos voltados para as crianças eram controlados e tinham o propósito de isolamento, pois partia-se da ideia de que *“no existía más daño para la salud física y mental del infante que el contacto con el mundo exterior. Una atmosfera aislada, incluso asséptica, en la que reinara la armonía moral y estética, era ideal para su desarrollo”*⁷¹ (ALCUBIERRE; KING, 1996, p. 62). Desse modo, observamos que as classes média e alta mexicanas não só adotaram uma forma romântica de enxergar a infância, como também a associaram ao ideal positivista de progresso que, segundo as pesquisadoras, confirmaria um período de treinamento para a formação de homens dotados de segurança para o progresso social e para a possibilidade de enfrentar os desafios vindouros.

Tais ideias cultivadas nas classes alta e média dificilmente seriam transportadas para as classes baixas, seja no campo, seja na cidade. Os filhos dos operários e camponeses possuíam uma realidade bastante diferente que, inclusive, impediam que fossem vistos como *niños*:

Los niños pobres se encontraban tan alejados de la realidad que vivían los sectores medios y altos de la sociedad porfiriana que, incluso, dejaron de ser considerados niños. La vagancia, el desempeño laboral prematuro, el trasiego de la vida entre lo insalubre y el descuido de sus padres, los habían convertido, a juicio de la prensa clasemediera, en adultos precoces y llenos de vicios: fumadores, bebedores, jugadores y, para colmo, “léperos” (ALCUBIERRE; KING, 1996, p. 67).

conjunto. Deveria atender e educar as manifestações de sua personalidade para fazer deles adultos de proveito. Dada a sua fragilidade e o perigo que a propagação de enfermidades representava, dever-se-ia prestar a maior atenção ao seu cuidado; sobretudo, se deveria capacitá-los eficientemente para o futuro.

⁷¹ Não existia mal maior para a saúde física e mental do infante que o contato com o mundo exterior. Uma atmosfera isolada, inclusive asséptica, na qual reinasse a harmonia moral e estética, era ideal para o seu desenvolvimento.

Figura 7 - Menina vestida de anjo

Fonte: Reprodução (Alcubierre e King, 1996, p. 56).

Interessante notar que, inclusive linguisticamente, marcava-se a diferença entre as crianças das classes privilegiadas e as crianças das classes estigmatizadas: estas últimas não eram nomeadas como *niños* (crianças), mas como *muchachos* (rapazes) (ALCUBIERRE; KING, 1996, p. 68). A visão da pureza, o cuidado asséptico e a educação voltada para o isolamento não chegariam a essas crianças (Figura 8).

Desse modo, no imaginário sobre a infância cultivado na imprensa e na pedagogia – feita por e para as classes média e alta –, havia a preponderância do ideal romântico, em que a criança é, por natureza, boa, devendo manter-se afastada das influências externas. São anjos, puros e inocentes, que jamais poderiam ter atributos perversos. Quando observavam crianças nas ruas das cidades que não condiziam com essas características, retiravam dela a condição de criança: era um adulto em miniatura, um *muchacho*.

Figura 8 - Criança vendendo jornal



Fonte: Reprodução. (ALCUBIERRE; KING, 1996, p. 70)

As famílias camponesas, por sua vez, mostravam uma forma de organização muito distinta das famílias urbanas, o que também interferia na concepção de infância. Alcubierre e King (1996) demonstraram a existência de dois tipos de organização nos grupos domésticos do ambiente camponês: 1. o *conjunto conjugal nuclear*, formado por marido, mulher e filhos; 2. a *família estendida*, que pode consistir em um homem com várias esposas e filhos, em famílias pertencentes a várias gerações ou em grupos nucleares da mesma geração (WOLF *apud* ALCUBIERRE; KING, 1996, p. 75). Além dessa diferença entre os tipos familiares, as atividades laborais também definiam o modo de convivência: os pequenos proprietários, assentados em casas fixas, e os trabalhadores assalariados, que podiam transitar entre o trabalho agrícola, o industrial e o mineiro, no caso do Norte do México. Desse modo, as pesquisadoras observam dois tipos de organização específicas nas famílias camponesas do Norte do México:

[...] los campesinos “acomodados”, dotados de una pequeña propiedad, tenían la posibilidad de organizarse en familias extensas para facilitar el trabajo, y aquéllos que se desempeñaban como trabajadores eventuales, carentes de tierra propia, debían establecerse en grupos familiares compactos que permitieran su movilidad, siendo estos últimos más numerosos. Resulta que, a diferencia de lo que ocurría en el sur del país, donde predominaba el tipo de familia extensa, la región del norte presentaba ciertas condiciones que determinaron la

preponderancia de familias de tipo conyugal⁷² (ALCUBIERRE; KING, 1996, p. 76).

As pesquisadoras afirmam que, independentemente do tipo de família, a organização dos grupos domésticos campestres se relaciona em torno do trabalho e da natureza, saindo do ambiente privado da casa, como acontecia nas famílias urbanas. A criança, nesse ambiente, é criada na paisagem aberta da terra e vive a comunidade, cujo bem se coloca acima das necessidades individuais de seus membros. Também trabalhavam com os mais velhos, participando das atividades laborais que conseguiam fazer, de acordo com sua idade e seu desenvolvimento. No entanto, avisam as pesquisadoras, isso não significava o ingresso prematuro no mundo dos adultos: as atividades das quais as crianças participavam eram adequadas ao gênero e à idade.

Quando o processo de Revolução se iniciou, as ações de Francisco Villa e de seus homens começaram, aos poucos, a tomar forma e fama. Muitos voluntários se juntaram à Divisão do Norte e, com eles, suas mulheres e filhos. Neste movimento, de acordo com Alcubierre e King (1996), houve um transplante da vida cotidiana e privada para o ambiente da Revolução, principalmente pelo alcance do exército villista, que tomou um caráter, inclusive, de migração em massa, com a utilização das vias ferroviárias para a locomoção da grande quantidade de pessoas, como mostra a Figura 09.

No ambiente doméstico transplantado para o ambiente de guerra, cada pessoa da família recebia, assim como na lida do campo, uma responsabilidade específica: os homens iam para a luta; as mulheres – chamadas de *soldaderas* – procuravam e produziam as comidas; as crianças, a depender da idade e do gênero, entravam em quaisquer dessas atividades. Os meninos, quando pudessem carregar um 30-30, já eram integrados ao exército. Assim, a sociedade campestre do Norte se juntou à luta revolucionária, levando para o campo de batalha o ambiente doméstico coletivo próprio do campo. Aqueles que ficaram em suas casas (como é o caso da mãe de Nellie, que não tinha um marido para seguir) também participavam de algum modo, escondendo armas, auxiliando os soldados com comida, pequenos serviços ou informações sobre o exército inimigo.

⁷² [...] os campestres “acomodados”, dotados de uma pequena propriedade, tinham a possibilidade de se organizarem em famílias extensas para facilitar o trabalho, e aqueles que desempenhavam trabalhos eventuais, carentes de terra própria, deviam se estabelecer em grupos familiares compactos que permitissem sua mobilidade, sendo estes últimos mais numerosos. Resulta que, diferente do que ocorria no sul do país, onde predominava o tipo de família extensa, a região do norte apresentava certas condições que determinaram a preponderância de famílias do tipo conjugal.

Figura 9 - Família mexicana viajando nos vagões de um trem



Fonte: Reprodução. (ALCUBIERRE; KING, 1996, p. 70)

Essa análise apresentada por Alcubierre e King (1996) nos permite entender como se deu o jogo de Nellie Campobello na construção estética de *Cartucho*. Nas classes alta e média – as classes que produziam e consumiam textos –, existia um ideal romântico de infância que anulava a possibilidade de uma existência infantil dos que não se encaixavam nele. Desse modo, a vivência das crianças pobres e camponesas sequer era vista como parte da infância. Nellie jogou com o imaginário romântico das classes leitoras de seu livro, mostrando que a pureza e a inocência infantis (a *aparente inconsciência*, já que a criança ainda não faz parte do mundo da razão), quando colocados no contexto de massacres, mortes e fome, pode ser o caminho para mostrar uma sabedoria profunda sobre aquele ambiente que não chega facilmente aos olhos dos adultos. A criança que viveu a guerra não estava isolada em casa, mas em constante contato com o mundo, com seus perigos e suas contradições. A partir do ideal de pureza e incorruptibilidade, a voz infantil presente em *Cartucho* lida com uma realidade abjeta a partir da sua impossibilidade de entender o que se passa, observando de maneira lúdica e estética todo o horror das mortes na guerra.

Para desenvolver como se dá esse jogo, investigaremos a noção romântica da infância e os signos a ela associados. De posse dessa análise, observaremos como Nellie Campobello cria a credibilidade a partir dessa visão para, depois, utilizá-la como elemento de desconstrução de discursos e construção de novos sentidos.

5.2 Os signos da infância

Houve, no século XIX, uma mudança do imaginário da infância no México, decorrente, segundo Alcubierre e King (1996), da tentativa porfiriana de conduzir o México a um processo de modernização. A tentativa de construir essa nova sociedade teve como suporte os meios de comunicação em massa (jornais e revistas), além de manuais e outros materiais produzidos na época, tanto para mães e pais quanto para as próprias crianças. O progresso da sociedade passava por uma reorganização a partir da filosofia positivista, principalmente da vida doméstica e da forma de conceber a infância, pois esta era vista como o futuro da nação.

A ideia da educação pública teve um grande poder no sentido de educar a nova consciência moderna, pois ela permitia que uma grande parcela da sociedade fosse educada a partir de princípios definidos que serviriam de base para os futuros homens e mulheres que serviriam à nação. A educação não seria apenas racional, mas também sensível, para criar sentimentos específicos naqueles que seriam educados: amor à pátria, devoção às ordens, respeito aos símbolos. Baczko (1999, p. 44), analisando o imaginário social da Revolução Francesa, observa como as elites políticas perceberam o dispositivo simbólico como um instrumento para “*orientar la sensibilidad colectiva, para impresionar a la muchedumbre y hasta manipularla*”⁷³. Assim, o autor distingue a educação pública da instrução: “*Esta [a instrução] se limita a dar un saber; la educación tiene como objetivo el de formar las almas. Esta idea que se convirtió en su época en un lugar común funda y justifica la puesta en pie de la propaganda instituida*”⁷⁴ (BACZKO, 1999, p. 44). Esta ideia foi transplantada para a América e persiste nos ideais da educação escolar.

Não apenas a educação da criança, mas também a de mães e pais fazia parte desse programa. Alcubierre e King (1996) pontuam em seu estudo diversas fontes de circulação entre o público leitor do México (cujos nomes são bem expressivos: *Albuns para damas*, *El periódico de las señoras*, *El heraldo del hogar*, um artigo de periódico *El amigo de la juventude* cujo nome é “*La paternidad desde los puntos de vista social y moral*”, entre outros) e demonstram a intenção de, ao educar pais e mães, organizar moralmente e socialmente o lar e, por consequência, a sociedade como um todo. A ideia positivista de

⁷³ Orientar a sensibilidade coletiva, para impressionar à multidão e até manipulá-la.

⁷⁴ Esta se limita a dar um saber; a educação tem como objetivo o de formar as almas. Esta ideia que se converteu em sua época em um lugar comum funda e justifica a posição da propaganda instituída.

que a criança bem-educada seria o futuro da nação foi adotada pelas classes média e alta mexicanas, trazendo para o seu imaginário os símbolos decorrentes dessa ideia.

Tais visões são consequências diretas das influências liberais e positivistas que começaram a tomar conta da sociedade mexicana. Josefina Zoraida Vázquez (1997) observa que já na Constituição de Cádiz, de 1812, que vigorou por 2 anos e influenciou o posterior pensamento político na América Latina, havia uma tendência ao liberalismo, às liberdades individuais e ao governo representativo. Tal constituição foi colocada em vigor na então Nova Espanha durante um momento de insurgência revolucionária da colônia, pois permitia a formação de ajuntamentos, escolha de líderes locais e uma certa “pacificação” da situação de guerra civil.

Esta constituição deixou resquícios na organização social posterior, principalmente em relação às ideias liberais e de ilustração. No entanto, havia um misto de tendências:

Aunque la difusión de las nuevas prácticas políticas fue muy amplia y permitió a los pueblos actuar como ciudadanos liberales, mantuvieron un imaginario y unos valores tradicionales. De ese modo, la Constitución tuvo dos lecturas: la de la elite, que la veía como garantía de gobierno representativo, y la de los pueblos, que la interpretaron como una nueva forma de pacto entre el Rey y sus súbditos. De la misma manera tradujeron los conceptos modernos introducidos por la Constitución, como soberanía y libertad, a los términos concretos de la constitución histórica⁷⁵ (VÁZQUEZ, 1999, p. 26).

O processo político mexicano continuou mostrando tendências liberais no Congresso Constituinte de 1894, em que “*los derechos individuales se incluyeron en forma dispersa, pero algunas constituciones estatales especificaron los de igualdad ante la ley (restringida por los fueros del ejército y la iglesia), seguridad, libertad de imprenta y propiedad*”⁷⁶ (VÁZQUEZ, 1999, p. 28), e na discussão sobre a reforma constitucional que vigorou de 1830 até o triunfo da república federal em 1867.

O Governo Mexicano, encabeçado por Benito Juárez, resistiu à intervenção francesa. É nesse momento que o pensamento positivista começa a realmente se cristalizar no México a partir das ações dos federalistas:

⁷⁵ Ainda que a difusão das novas práticas políticas tenha sido muito ampla e tenha permitido aos povos atuar como cidadãos liberais, mantiveram um imaginário e alguns valores tradicionais. Desse modo, a Constituição teve duas leituras: a da elite, que a via como garantia do governo representativo, e a dos povos, que a interpretaram como uma nova forma de pacto entre o Rei e seus súditos. Da mesma maneira traduziram os conceitos modernos introduzidos pela Constituição, como soberania e liberdade, a aos termos concretos da constituição histórica.

⁷⁶ Os direitos individuais se incluíram de forma dispersa, mas algumas constituições estatais especificaram os de igualdade ante a lei (restringida pela jurisdição do exercito e da igreja), segurança, liberdade de imprensa e propriedade.

El triunfo sobre la intervención permitió a Juárez ser conciliador con los monarquistas. El liberalismo se encontró con "un ambiente intelectual nuevo, influido en parte por la introducción de la filosofía positivista", y al perder su carácter de ideología en lucha, se convirtió "en un mito político unificador"⁷⁷. Triunfantes, los liberales se centraron en el camino al progreso: comunicaciones, colonización, educación e inversiones, es decir, el liberalismo desarrollista que prevalecería hasta el inicio de la Revolución Mexicana⁷⁸ (VÁZQUEZ, 1999, p. 36).

A modernização do México e sua saída da condição de colônia exigiu a reorganização da sociedade em seus mais diversos aspectos, inclusive nos novos imaginários e nas novas representações que mobilizariam sensivelmente os cidadãos a aceitar os novos poderes, legitimá-los e se educar para mantê-los.

O núcleo familiar e o ambiente doméstico eram essenciais para esse processo. Como mostram Alcubierre e King (1996), o matrimônio legal instituído pelos liberais após a Revolução de Ayutla⁷⁹ organizou a noção de família e de cuidado para com as mulheres e os filhos legítimos. Posteriormente, o Estado começou a se preocupar com as demais crianças, fossem filhos naturais ou órfãos, principalmente porque aqueles que eram deixados sem assistência formavam uma grande população de rua na qual proliferavam as doenças, os vícios, a mendicância e o roubo.

As crianças começaram a ser vistas como “*el futuro del país*” e, de acordo com a visão de progresso positivista, deveriam ser acolhidas e cuidadas com vistas a formar homens que contribuíssem para o desenvolvimento da nação.

Para la mentalidad liberal y positivista que permeaba los círculos intelectuales y políticos del Porfiriato, la educación se concebía como el único medio para alcanzar la *civilización* y el *progreso* de la sociedad: “La educación de la niñez debe ser un tema que preocupe seriamente la atención de la sociedad, salvando de esta manera el porvenir de ella y de todos sus miembros”⁸⁰ (ALCUBIERRE; KING, 1996, p. 40-41).

⁷⁷ Charles Hale, La transformación de/ liberalismo en México a fines de/ siglo XIX. México, Vuelta, 1991, p. 15.

⁷⁸ O triunfo sobre a intervenção permitiu a Juárez ser conciliador com os monarquistas. O liberalismo se encontrou com “um ambiente intelectual novo, influído em parte pela introdução da filosofia positivista”, e ao perder seu caráter de ideologia em luta, se converteu “em um mito político unificador”. Triunfantes, os liberais se centraram no caminho ao progresso: comunicações, colonização, educação e inversões, ou seja, o liberalismo desenvolvimentista que prevaleceria até o início da Revolução Mexicana.

⁷⁹ A Revolução de Ayutla foi um movimento liberal que destituiu o governo conservador de Antonio López de Santa Anna, iniciando uma nova era no México com a promulgação da Constituição Federal de 1857.

⁸⁰ Para a mentalidade liberal e positivista que permeava os círculos intelectuais e políticos do Porfiriato, a educação se concebia como o único meio para alcançar a civilização e o progresso da sociedade: “A educação da infância deve ser um tema que preocupe seriamente a atenção da sociedade, salvando desta maneira o seu porvir e de todos os seus membros”.

Desse modo, muitos esforços institucionais para melhoria da vida na infância foram feitos, com maiores ou menores sucessos. Em relação às classes alta e média, que tinham mais acesso à educação e à cultura europeias, a criança tornou-se o centro da família, criando sobre ela todo o imaginário indicado anteriormente e que Nellie Campobello utilizou para manipular o efeito estético de *Cartucho*.

Importantes para entender como se construiu esse imaginário é o tratado *Emílio*, de Jean Jacques Rousseau, um dos maiores influenciadores da ideia de infância popularizada a partir do Iluminismo. Esta obra se tornou um marco na pedagogia, inclusive sendo veiculada como um manual. Neste livro, Rousseau propõe pensar os modos de educação a partir de uma personagem imaginária, Emílio, que é, no contexto do livro, seu aluno. Ele experimenta, de forma ficcional, como seria a educação ideal e como ela se aplicaria a este aluno.

Rousseau apresenta diferentes tipos de educação, com seus respectivos responsáveis: a educação da primeira infância (a governante ou ama), a instituição (o preceptor) e a instrução (o mestre), cada qual com uma natureza diferente. Sobre a educação, que se dá no seio da família, Rousseau inicia com uma crítica aos costumes de então e estabelece a mãe como responsável pelo cuidado com as crianças. O ponto inicial é o questionamento do costume de enfaixar os bebês, limitando seu movimento. A crítica também vem com um grande apelo moralista ao comportamento das mulheres de classe média ou alta:

Desde que as mães, desprezando seu principal dever, não mais quiseram amamentar os filhos, foi preciso confiá-los a mulheres mercenárias que, vendo-se assim mães de filhos estranhos e não sentindo o apelo da natureza, não se preocuparam senão com poupar trabalho. Fora necessário vigiar sem cessar uma criança em liberdade, mas estando ela bem amarrada basta jogá-la num canto sem se incomodar com os gritos. [...]

Essas ternas mães que, livres de seus filhos, se entregam alegremente aos divertimentos da cidade, sabem porventura que tratamento recebe a criança em suas faixas na aldeia? Ante o menor aborrecimento que venha a ocorrer suspendem-na a um prego como um trapo; e enquanto, sem se apressar, a ama trata de seus afazeres, a infeliz fica crucificada. [...] (ROUSSEAU, 1979, ebook).

A mulher não deveria estar entregue aos prazeres e luxos da cidade e deixar seus filhos com amas; ao contrário, por uma questão que, para Rousseau, era natural e divina, deveriam estar em casa dando conta da primeira infância de seus filhos. As mesmas críticas acima se direcionam também para a amamentação, cuja defesa é apaixonada e seguida de um romântico quadro da família e do lar perfeitos que seriam destruídos caso se entregue o cuidado inicial para amas:

Quereis fazer com que todos se atenham a seus deveres? Começai pelas mães; ficareis espantados com as mudanças que provocareis. Tudo provém sucessivamente dessa primeira depravação: toda a ordem moral se altera; o natural se apaga em todos os corações; o interior das casas faz-se menos vivo; o espetáculo comovente de uma família em formação não mais prende os maridos, não impõe mais deferência aos estranhos; respeita-se menos a mãe cujos filhos não se veem; não há mais achego nas famílias; o hábito não reforça mais os laços do sangue; não há mais pais, nem mães, nem filhos, nem irmãos, nem irmãs; mal se conhecem todos; como se amariam? Ninguém mais pensa senão em si. Quando a casa não passa de uma triste solidão, cumpre divertir-se alhures.

Mas que as mães concordem em amamentar seus filhos e os costumes reformar-se-ão sozinhos, os sentimentos da natureza despertarão em todos os corações; o Estado se repovoará. E este ponto, tão-somente este ponto, vai tudo unir. A atração da vida doméstica é o melhor contraveneno para os maus costumes. O aborrecimento das crianças, que se imagina importuno, torna-se agradável; torna o pai e mãe mais necessários, mais caros um ao outro; estreita entre eles a ligação conjugal. Quando a família é viva e animada, os cuidados domésticos tornam-se a mais cara ocupação da mulher e o mais doce divertimento do marido. Assim, desse único abuso corrigido, resultaria em breve uma reforma geral, logo a natureza readquiriria seus direitos. Em voltando as mulheres a ser mães, logo os homens voltariam a ser pais e maridos (ROUSSEAU, 1979, ebook).

O extenso trecho é necessário para entender o processo de romantização da família como a conhecemos. Tais imagens estão vivas até os dias de hoje e fazem parte da família ideal, presente seja nas produções culturais audiovisuais, em que os conflitos acontecem pela falta desse quadro familiar perfeito, seja nas campanhas publicitárias, de bancos e a comerciais de margarina.

Sobre a educação da criança, Rousseau aconselha que ela seja livre, afirma que tem vontade própria e que seu movimento e vontades não podem ser podados. Coloca a educação dos pobres e camponeses como benéfica no sentido de que suas crianças conhecem desde cedo as intempéries e se tornam robustas e livres. A forma de educar de Rousseau passa pela necessidade: assim, não se deve infligir castigos que podem a liberdade e curiosidade da criança; da mesma forma, seus gostos não devem ser, de todo, satisfeitos, para que não cresça na soberba. Em seu plano de educação, as pessoas que educam (mãe na primeira infância e a participação do pai, posteriormente, como preceptor) devem ter um tipo de vida que coloque a criança no centro da família e a partir dela se organizem.

Interessante observar que a criança está aquém da idade da razão e é levada pelos instintos. Cabe aos pais modulá-los permitindo que, através dos instintos, a criança aprenda e se movimente no mundo. A criança aprende, segundo Rousseau, pelo exercício e pela descoberta, não pela razão.

A natureza quer que as crianças sejam crianças antes de ser homens. Se quisermos perturbar essa ordem, produziremos frutos precoces, que não terão maturação nem sabor e não tardarão em corromper-se; teremos jovens doutores e crianças velhas. A infância tem maneiras de ver, de pensar, de sentir que lhe são próprias; nada menos sensato do que querer substituí-las pelas nossas; e seria o mesmo exigir que uma criança tivesse cinco pés de altura como juízo aos dez anos. Com efeito, que lhe adiantaria ter razão nessa idade? Ela é o freio da força, e a criança não tem necessidade desse freio (ROUSSEAU, 1979, ebook).

Esta ordem vem da ideia de que a natureza é perfeita, assim como o são os seus frutos. O humano se corrompe quando entra em contato com o social.

Ponhamos como máxima incontestável que os primeiros movimentos da natureza são sempre retos: não existe perversidade original no coração humano; não se encontra neste nenhum só vício que não se possa dizer como e por onde entrou. A única paixão natural no homem é o amor de si mesmo, ou o amor-próprio tomado num sentido amplo. Esse amor-próprio em si, ou relativamente a nós, é bom e útil; e como não tem relação necessária com outrem, é, deste ponto de vista, naturalmente indiferente; só se torna bom ou mau pelas aplicações que dele se fazem ou pelas relações que se lhe dão. Até que o guia do amor próprio, que é a razão, possa nascer, importa portanto que uma criança não faça nada porque é vista ou ouvida, nada em suma em relação aos outros mas tão somente o que a natureza dela exige; e então ela só fará o bem.

Não quero dizer com isto que nunca faça estragos, que não se machuque, que nunca quebre um móvel de preço ao seu alcance. Ela poderá fazer muito estrago sem fazer mal, porque a má ação depende da intenção de prejudicar e ela nunca terá tal intenção. Se a tivesse uma só vez, tudo estaria perdido; seria má quase sem solução (ROUSSEAU, 1979, ebook).

Dáí que a família, tutora da criança que nela nasça, deve observar seu próprio agir para que não incorra em algo contra a natureza, que é a própria criança. Essa responsabilidade modifica a forma de lidar com a infância, a proteção que se dá a esse momento da humanidade, refletindo na organização familiar. A mãe de classe alta que deixava seus filhos com a ama e podia, desse modo, participar da vida cultural e do lazer da cidade, já não o pode: a vida privada se torna mais privada e ainda mais importante. A mulher não produz apenas herdeiros: é dela a responsabilidade de educá-los na primeira infância e fazer deles homens respeitáveis. Sua vida resume-se à casa, esse trabalho em tempo integral, o que culmina na criação de um sentido maior para essa ocupação que agora depende totalmente dela – a rainha do lar, os anjos da casa, a mantenedora da harmonia, dentre outros modelos.

Outro conselho é o já discutido *aislamiento*, o isolamento da criança. Para Rousseau, do nascimento até os doze anos é o momento mais propício para que as crianças tenham vícios e, por tanto, deve-se mantê-las o mais longe possível das cidades,

dos lacaios e dos maus exemplos. A vida campesina, mais perto da natureza, desenvolve-se de um modo natural, sendo vista em contraponto com a vida urbana: “Eis-nos no mundo moral, eis a porta aberta ao vício. Com as convenções e os deveres nascem o embuste e a mentira” (ROUSSEAU, 1979, ebook).

Apesar de, na época da publicação, o livro ter sofrido várias críticas, *Emílio* foi recuperado no pós-Revolução Francesa como modelo que organizava as relações da nova sociedade, observando a conexão entre o ser individual e a sociedade e suas instituições. Desse modo, como demonstra Jean Bloch (1995), a educação começa a ser vista como mediadora dessa relação, o que é adotado pelos revolucionários franceses e largamente utilizado na pedagogia construída a partir daí.

É desse modo que a pedagogia de Rousseau passa a ser amplamente utilizada nos projetos de instrução pública, sendo trazida para a América e aqui popularizada. Tais ideias se incorporaram com tanta força no imaginário sobre a infância que, até os dias atuais, ainda podem-se observar resquícios dessas ideias na educação infantil na América Latina.

A ideia de instrução de Rousseau, como apontado, se espalhava não apenas pela instituição escolar, mas na família e na sociedade, influenciando em sua organização. Esse ideal foi transposto para as sociedades de classe alta e média do México, e em um grau religioso, com *la muerte niña*, para as classes baixas.

Partindo do estudo de Phillippe Ariès (1986), observamos que desde o “descobrimento da infância”⁸¹, como por ele denominado, existem alguns signos específicos que foram associados ao mundo infantil e que continuam, até os dias atuais, muito fortes no imaginário sobre a infância.

Ariès (1986) observa que a representação realista – ou idealizada – da infância remete à arte grega, mas foi abandonada posteriormente. Somente no século XII a iconografia começou a recuperar representações mais próximas da infância como a conhecemos. O exemplo dado por Ariès – e que muito nos interessa nesta tese – é o desenho de um anjo cuja representação se assemelha a um jovem. Outros apareceriam, mas com traços mais redondos e graciosos; tais anjos adolescentes seriam frequentes na iconografia do século XIV e seriam vistos até o *quattrocento* italiano. Outro tipo apontado por Ariès é o modelo infantil que aparece a partir da figura do menino Jesus, sempre

⁸¹ Momento em que a infância como um estágio separado da vida adulta começa a aparecer nas artes e na iconografia.

evocado quando se trata do mistério da concepção da Virgem Maria, aparecendo em muitos modelos de cenas familiares e perdurando até o século XIV. Um terceiro tipo foi encontrado por ele: a criança nua, aparecendo a partir da alegoria da morte e da alma.

Em todas essas representações, a criança não aparecia individualizada, o que só foi acontecer no século XVII (antes disso, só em efigies funerárias e raramente em retratos). Ariès observa que a mudança de sentimento em relação às crianças observada nas iconografias acompanha a cristianização dos costumes: “foi como se a consciência comum só então descobrisse que a alma da criança também era imortal” (1986, p. 61). Outra observação do pesquisador é que, nesse século, os retratos da família começaram a se organizar em torno da criança, colocando-a como centro da composição. De acordo com a linha temporal observada por ele,

A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII (ARIÈS, 1986, p. 65).

No século XVII, são vastos os documentos acerca da infância de Luís XIII, que servem como fonte para analisar o comportamento em torno do infante. Um dos elementos observados por Ariès nesses registros é a mudança brusca entre despudor e inocência. O pesquisador observa que, quando criança, muitas brincadeiras com conotações sexuais eram direcionadas ao futuro rei, o que muda quando completa sete anos. Considerado um pequeno homem, deveria aprender o comportamento e a linguagem decentes. Ariès não atribui essa mudança apenas à chegada da idade, mas também ao início de reforma dos costumes decorrente da renovação religiosa e moral do século XVII. Foi nesse momento que se estabeleceu a noção de “inocência infantil”, a partir de “um grande movimento cujos sinais se percebiam em toda a parte, tanto numa farta literatura moral e pedagógica como em práticas de devoção e numa nova iconografia religiosa” (ARIÈS, 1986, p. 136). Também foi nessa época que a literatura pedagógica destinada a pais e educadores começou a surgir, principalmente com o crescente número de instituições educacionais, que começaram a demandar uma disciplina mais rigorosa e a refletir sobre a infância e os métodos de instrução daqueles que seriam os adultos de amanhã.

Ariès (1986, p. 141-143) enumera alguns princípios que se tornaram lugares-comuns nessa época. Um primeiro seria o de nunca deixar as crianças sozinhas, mas

jamais exagerar na socialização, para que não perdessem a inocência. O segundo princípio seria habituar as crianças à seriedade, evitando mimá-las. Elas deveriam ser educadas de forma a começar, desde cedo, entender “o bem e o mal”, o que demandava a instrução constante – ou seja, a reorganização da casa para que houvesse sempre a presença de alguém que acompanhasse e educasse as crianças, geralmente as mães. O terceiro princípio seria o recato. Em um dos livros citados por Ariès, encontra-se a seguinte observação:

“[...] não se deve ir para a cama na frente de nenhuma pessoa do sexo oposto, pois isso é absolutamente contrário à prudência e à honestidade. É muito menos permitido ainda a pessoas de sexos diferentes dormirem na mesma cama, mesmo que se trate de crianças bem pequenas, pois não é decente que até mesmo pessoas do mesmo sexo durmam juntas” (LA SALLE *apud* ARIÈS, 1986, p. 143).

Além desses conselhos, recomendavam-se as canções e histórias ingênuas, sem linguagem chula; evitar espetáculos de saltimbancos e de marionetes; evitar a companhia de criados, isolando as crianças de brincadeiras e gestos que seriam considerados indecentes.

O quarto princípio seria direcionar-se às crianças com reserva de maneiras e de linguagem, evitando familiaridade. Procurava-se elevar as maneiras das crianças, afastando-as da linguagem infantil e preparando-as para os tratamentos dignos dos adultos. Assim, segundo o pesquisador, a inocência infantil resultou em uma atitude moral dupla em relação à infância: “preservá-la da sujeira da vida, e especialmente da sexualidade tolerada – quando não aprovada – entre os adultos; e fortalecê-la, desenvolvendo o caráter e a razão” (ARIÈS, 1986, p. 146).

Em relação à iconografia, Ariès sublinha a infância na centralidade das produções religiosas, principalmente por conta da infância do menino Jesus, que passou a ser representado isoladamente. Para o pesquisador, a devoção à infância sagrada teve grande relação com o interesse pela infância e com a preocupação pedagógica. Soma-se a isso a devoção ao anjo da guarda, que protege as crianças e que são, geralmente, figurados como meninos de 13-14 anos, com traços femininos.

É desse modo que a criança, o ser ingênuo da sociedade cristã, foi se tornando um elemento carregado de tabus. Tudo aquilo que se refere à criança é cuidadosamente analisado e controlado; os discursos são adequados ao público e os acontecimentos que não fazem parte do mundo idealizado para os pequenos são excluídos – vide a falta de debates sobre suicídio, sexualidade e psicopatia infantil até os dias atuais. Para Anderson

da Mata (2018, p. 15), dentro da literatura, a criança está, geralmente, associada a um tensionamento simbólico ou alegórico que “afeta os textos de modo a fazer a personagem infantil carregar o fardo de representar ou a inocência, ou a sabedoria, ou o novo, ou a promessa de futuro, ou a combinação de duas ou mais dessas variáveis”. Essa associação não é aleatória; é fruto direto de como se construiu uma fortaleza higienizadora ao redor da criança, consequência do medo quase patológico de reconhecer os aspectos perversos da infância.

É desse modo que a manipulação do efeito estético de choque se organiza em Cartucho: estabelecendo o estado de credibilidade (o testemunho como credibilidade externa, a visão sem filtro da criança como credibilidade interna) ao mesmo tempo em que faz com que saia da narradora todos os acontecimentos e pensamentos abjetos que não deveriam fazer parte do mundo infantil. Assim, por conta do efeito de credibilidade, não se pode negar o que a criança vê: é necessário encarar e reconhecer a existência daquilo que é mostrado.

6 A visão infantil

6.1 A perspectiva narrativa como escolha estética

Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales. Le enseñé mis muñecas, él sonreía, había hambre en su risa, yo pensé que si le regalaba unas gorditas de harina haría muy bien.

(Cuatro soldados sin 30-30)

Das várias escolhas estéticas dos escritores, o modo como se narra costuma ser a mais emblemática. Um exemplo na literatura brasileira é o caso Capitu X Bentinho: houve traição ou Dom Casmurro é apenas um narrador paranoico fabulando suas tristezas para os leitores? Mudam-se os tempos, mudam-se os meios, mas a discussão permanece, sendo inclusive palco sazonal de longas conversas até entre *twitters*, unindo leigos, críticos literários, professores e outros interessados em torno da problemática do narrador.

Tal interesse ocorre pela natureza ambígua da função do narrador: sua plasticidade e a possibilidade de variedades de visão são extensas e determinam o *como* da narrativa, mostrando ou escondendo fatos, gestos, não apenas através dos olhos, mas através da voz

de quem narra. Entender como a função do narrador foi ocupada dentro de uma narrativa de ficção é uma atividade essencial por parte do leitor ou leitora para entender os sentidos e a construção dos efeitos estéticos.

Gerard Genette (1995) apresenta essa plasticidade através dos conceitos de *distância* e *perspectiva* que, segundo ele, regulam a informação da narrativa. Sobre a *distância*, que tem em si a discussão platônica sobre narrativa pura e narrativa mimética que, depois, é recuperada por Henry James como *showing* e *telling*, Genette observa que tais noções são ilusórias, ou seja, estão no campo do efeito, pois

[...] contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode ‘mostrar’ ou ‘imitar’ a história que conta. Mais não pode que contá-las de modo pormenorizado, preciso, ‘vivo’, e dar assim mais ou menos a *ilusão de mimese* que é a única *mimésis* narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar” (GENETTE, 1995, p. 162).

Sobre a perspectiva, que seria a “escolha (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo” (1995, p. 183), Genette traça uma ampla apresentação das abordagens feitas sobre o tema até então, mostrando uma certa confusão sobre a significação de termos como *visão*, *campo* e *ponto de vista*, levando-o a tomar o termo *focalização* como base para sua análise.

Desse modo, Genette apresenta a narrativa não-focalizada; a focalização interna (fixa, variável ou múltipla) e a focalização externa. Não nos interessa neste trabalho desenvolver os conceitos de tais modos de focalização⁸², mas observar como as escolhas que caracterizam a função do narrador fazem variar os tipos de romances e seus efeitos. Os diversos exemplos apresentados por Genette mostram como cada tipo de romance (os romances *sérios*, os históricos, aqueles que tem como objeto acontecimentos exteriores, ou os que se concentram no interior das personagens, etc.) exige um empreendimento de adequação da perspectiva do narrador para que tenha sucesso e alcance seus efeitos.

Jonathan Culler, em sua introdução à teoria literária, apresentando as variações de narração e focalização expostas por Genette, observa que

These and other variations in narration and focalization do much to determine the overall effect of novels. A story that describes the feelings and hidden motivations of protagonists and displays knowledge of how events will turn out may give the impression of the comprehensibility of the world. It may highlight, for example, the contrast between what people intend and what inevitably happens [...]. A story told from the *limited* point of view of a single protagonist may don't know what other characters are thinking or what else is going on, everything that occurs to this character may be a surprise. The

⁸² Mike Bal (2007, 2017) faz uma crítica às classificações de focalização de Genette.

complications of narrative are further heightened by the embedding of stories within other stories – an event whose consequences and significance become a principal concern. Stories within stories within stories⁸³ (CULLER, 2011, p. 91).

Culler descreve, no trecho reproduzido, como as variações dentro do campo da narração afetam a narrativa e seu sentido. É a partir da figura do narrador e de como ela é construída e se comporta em seu discurso que os efeitos são produzidos.

Também Mieke Bal (2007) desenvolve um estudo sobre o narrador partindo das tipologias de Genette. A pesquisadora sintetiza o estudo já feito na década de oitenta em sua *Narratology* e, observando algumas incongruências na teoria do crítico e teórico francês, Bal propõe uma abordagem que, se diferente em alguns aspectos da de Genette, não retira o narrador do centro da análise, com seu papel necessário na construção dos efeitos estéticos.

Mieke Bal (2017) retoma a *focalização* problematizando-a a partir da percepção: ela é “*a psychosomatic process that is strongly dependent on the position of the perceiving body*”⁸⁴ (p. 132) e, desse modo, em se tratando de nosso objeto de análise, do narrador que se escolhe para contar a história. Assim, “*perception depends on so many factors that aiming for objectivity is pointless*”⁸⁵ (p. 132). Tais fatores variam de acordo com a escolha de como a função do narrador será ocupada. É nessa esteira que Bal define como utilizará o termo focalização em seu trabalho: “*I will refer to the relations between the elements presented and the vision through which they are presented as focalization. Focalization is, then, the relation between the vision and what is seen, perceived*”⁸⁶ (p. 133). Coloque-se, em sua perspectiva, a identidade do focalizador, pois são através de suas idiosincrasias que aquilo que é visto é contado. Além disso, Bal observa que, mesmo que haja a pretensão da mimesis – como no narrador ausente –, tal pretensão é um efeito, uma

⁸³ Essas e outras variações na narração e focalização contribuem muito para determinar o efeito geral dos romances. Uma história que descreve os sentimentos e motivações ocultas dos protagonistas e mostra o conhecimento de como os eventos acontecerão pode dar a impressão da compreensibilidade do mundo. Pode-se destacar, por exemplo, o contraste entre a intenção das pessoas e o que inevitavelmente acontece [...]. Uma história contada do ponto de vista limitado de um único protagonista pode não saber o que os outros personagens estão pensando ou o que mais está acontecendo e tudo o que ocorre a esse personagem pode ser uma surpresa. As complicações da narrativa são ainda mais intensificadas pela incorporação de histórias em outras histórias - um evento cujas consequências e significado se tornam uma preocupação principal. Histórias dentro de histórias dentro de histórias.

⁸⁴ Um processo psicossomático que é bastante dependente da posição do corpo que percebe.

⁸⁵ A percepção depende de tantos fatores que pretender à objetividade é inútil.

⁸⁶ Vou me referir às relações entre os elementos apresentados e a visão através da qual eles são apresentados como *focalização*. A focalização é, então, a relação entre a visão e o que é visto, percebido.

ilusão, assim como afirma Genette. Desse modo, a pesquisadora faz a seguinte observação:

What is focalized by a character F? It need not be a character. Objects, landscapes, events, in short all of the elements are focalized, either by an EF [external focalizer] or by a CF [character-bound focalizer]. Because of this fact alone, we are presented with a certain interpretation of the elements that is far from neutral or innocent⁸⁷ (BAL, 2007, p. 137).

Ou seja, ao se escolher qual será o focalizador, define-se também as especificidades de sua focalização. Os modos de focalização são os mais diversos, e por isso Bal (2007, p. 278) observa como a noção de focalização por ela desenvolvida se torna um melhor instrumento de análise, já que sua aplicação não se reduz à classificação tipológica, mais parte da especificidade das escolhas do autor ou autora, alcançando uma maior leitura sobre o fenômeno narrativo.

Ainda segundo a pesquisadora, o fato de a narração implicar em focalização (alguém, um *agente*, conta uma história de um modo específico que tem a ver com o modo de ser desse agente) decorre da noção de que a linguagem molda o olhar e a visão de mundo (BAL, 2017, p. 12). Visão, percepção, cognição e linguagem estão em constante relação; o ato de escrever e, dentro da escrita narrativa, o ato de contar algo, evocam essas relações que influenciam o todo da obra literária.

Uma das observações feitas pela pesquisadora que enriquecem esta discussão é a ideia de que o narrador, do ponto de vista gramático, é sempre primeira pessoa: “*I’ and He’ are both ‘I’*” (2007, p. 12). A diferença estaria em que esse *eu* pode falar sobre outra pessoa, sendo assim chamado de *narrador externo* caso ele jamais se refira a si mesmo no texto; e, se esse *eu* é identificado com uma personagem, sendo, desse modo, participante (*actor*) da fábula – um *narrador vinculado a um personagem*. Para ela, essa diferença age diretamente na retórica da verdade da narrativa: por exemplo, um narrador vinculado a um personagem geralmente implica que ele ou ela está recontando fatos verdadeiros sobre si mesmo(a), sua autobiografia, mesmo que os fatos narrados sejam improváveis ou fantásticos. Os exemplos usados pela estudiosa – narradoras crianças ou que usam o ponto de vista de personagens infantis – são utilizados para observar como se

⁸⁷ O que é focalizado por um personagem F? Não precisa ser um personagem. Objetos, paisagens, eventos, enfim, todos os elementos são focalizados, seja por um EF [focalizador externo] ou por um CF [focalizador vinculado a um personagem]. Só por esse fato, somos apresentados a uma certa interpretação dos elementos que está longe de ser neutra ou inocente.

desenvolve, nessas narrativas, a retórica de verdade. A depender do trabalho e das escolhas dos autores e autoras, essa retórica pode diminuir ou aumentar seu efeito.

Nesse processo de escolha, há um movimento muito maior de integração da obra com os aspectos externos, principalmente aqueles concernentes ao seu estatuto de acontecimento comunicativo. Todorov (2006), recuperando Benveniste, apresenta dois planos de enunciação que se dão na linguagem: o do discurso e o da história, que se referem à “integração do sujeito de enunciação no enunciado” (p. 59). Enquanto a história é apresentada como a “apresentação dos fatos advindos a certo momento do tempo, sem qualquer intervenção do locutor na narrativa” (BENVENISTE apud TODOROV, 2006, p. 59), o discurso prevê a ação de um locutor sobre um ouvinte. Assim, tem-se a pura apresentação dos fatos no caso do plano da história e, no caso do discurso, a presença de um sujeito de enunciação que age, transformando linguagem em discurso. Nesta abordagem, Todorov (2006) observa que há o arranjo linguístico por parte do locutor enquanto ato, que evoca aspectos de uma realidade; tal evocação, no entanto, tem sua existência legitimada apenas no enunciado, não existindo fora dele.

Estas considerações foram feitas por Todorov (2006) ao tentar refletir as estruturas das narrativas literárias desde um viés formalista, comparando-as com as estruturas linguísticas. Mas é aqui que se abre o questionamento feito pelo estudioso: enquanto na linguística a questão do sentido não era considerada, na literatura o sentido ultrapassa a frase, as combinações de frases até chegar em estruturas maiores, como a obra inteira, seus meios de circulação e seus receptores.

Ora, o que seria esse discurso senão ato e, enquanto ato, um acontecimento complexo? O próprio Todorov (2006) observava que não era vantajoso para os estudos literários limitar-se à estrutura. Desse modo, os significados possíveis para o texto dependem de um conjunto de elementos (autor, leitor, campo literário, contexto de recepção, escolhas estéticas) que deve ser levado em conta. Neste conjunto, a escolha estética do narrador costuma caminhar com a expectativa dos tipos de leitores a quem o escritor se dirige na época da publicação.

É nesse sentido que a escolha da narradora de *Cartucho* é tão importante para a construção estética da obra. A escritora conhece o público de sua época, jogando com suas paixões e pré-conceitos a partir da perspectiva e da voz da narradora. Desse modo, constrói uma relação estabelecida dentro da credibilidade e do pacto que se constitui entre leitor(a) e a pessoa que narra. Ronaldo Costa Fernandes (1996, p. 8) também analisa esta relação a partir da ideia de jogo, em que “cria-se uma intimidade literária e uma

conveniência pactual”. Tal jogo só pode ser estabelecido porque vai se instituindo, no decorrer da leitura, a credibilidade que permite aceitar o jogo e continuar nele.

O narrador sabe, o narrador transmite informação seja ela de que tipo for. [...] é um conhecimento que diferencia o narrador, do personagem e de nós, leitores, que mantemos com o narrador uma relação de credibilidade. [...] A relação inicial do leitor é sempre de humildade e de “silêncio”. O leitor real ouvirá a versão do narrador sobre uma história que ele, leitor, nem sabe qual será. Mas há um acordo tácito entre narrador e leitor de que o primeiro entreterá o segundo, informará sobre pessoas, fatos e coisas que o leitor desconhece ou, se conhece, não conhece a versão do narrador. A versão do narrador é dada pelo ponto de vista, pela maneira como nos conta e pelo conhecimento que tem da história. (FERNANDES, 1996, p. 9)

A escolha do narrador define, desse modo, o pontapé inicial da criação de efeitos. De quem é a voz, se será ausente, adulto, personagem da história, criança, homem ou mulher, enfim, sua posição irá organizar o modo como a história será contada. A leitora ou leitor, por sua vez, criará o pacto com a narradora, aceitando – ou não – escutar a sua visão da história. Em nosso objeto de estudo, esse pacto é – e isso decorre da própria organização não linear e fragmentária de *Cartucho* – construído no decorrer da leitura, em que aos poucos vamos descobrindo quem é a narradora, em que ambiente ela se encontra e qual a sua posição nos fatos narrados.

6.2 O olhar infantil como perspectiva narrativa

Utilizar o olhar infantil como perspectiva narrativa traz consigo a possibilidade de desenvolver elementos que são constantes no imaginário sobre a criança. Alguns signos comuns, como a inocência, a sinceridade e a pureza, tipicamente associados à infância, fazem com que eles sejam geralmente utilizados para contrapor a mentira (com sua sinceridade), a indecência (com sua pureza) e a maldade (com sua inocência).

A utilização do olhar infantil como contraponto àquilo que antagoniza com o ideal de infância é constante nas produções culturais, desde *What Maisie Knew* (1897), de Henry James (1843-1916), aos filmes e séries atuais. Na utilização da perspectiva infantil, tal movimento é acompanhado, também, por um efeito de desvelamento da verdade: sob o olhar da criança, nada pode ser escondido; sem a maldade da percepção adulta, que esconde, mente e dissimula, aquilo que a criança vê seria o mais próximo do real.

No filme *Unbreakable* (2000), por exemplo, o protagonista David Dunn (Bruce Willis) está em um trem e uma mulher se senta ao seu lado. David esconde a sua aliança e começa a conversar com a mulher, fazendo perguntas gerais até questioná-la quanto tempo ela ficará em Philadelphia. A mulher mostra a sua própria aliança e diz ser casada. Em um momento constrangedor, ela se levanta para procurar outro assento e David, embaraçado, recoloca a aliança. Todo esse tempo a câmera é posicionada na poltrona a frente dos dois, alternando a posição à medida que os personagens desenvolvem o diálogo, como uma cabeça que vira para um lado e para o outro (Figuras 10 e 11).

Figura 10 - Cena do Filme *Unbreakable* (2000), ilustrando a perspectiva infantil



Fonte: Captura de tela. UNBREAKABLE. Direção: M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 2000. Streaming, 106 minutos, son., color.

Figura 11 - Cena do Filme Unbreakable (2000), ilustrando a perspectiva infantil



Fonte: Captura de tela. UNBREAKABLE. Direção: M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 2000. Streaming, 106 minutos, son., color.

Ao se ver só, o protagonista olha para o espaço entre as poltronas da frente e se depara com uma criança (Figura 12), que observava a interação entre ele e a mulher.

Figura 12 - Cena do Filme Unbreakable (2000), ilustrando a perspectiva infantil



Fonte: Captura de tela. UNBREAKABLE. Direção: M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 2000. Streaming, 106 minutos, son., color.

Esse olhar infantil, no filme de M. Night Shyamalan, representa o olhar que observa as coisas exatamente como são (capta o momento da retirada da aliança, da tentativa de conquista e do arrependimento, quando David recoloca a aliança): não se pode, frente ao olhar da criança, tentar dissimular ou mentir. Além disso, sugere o sentimento de culpa e constrangimento, pois há um paralelo entre a inocência da criança e a tentativa de traição de David.

O olhar da criança como aquela que vê a realidade escondida ou manipulada também é utilizado na série televisiva *American Horror Story: Cult* (2017). Em sua sétima temporada, a série conta a reação dos moradores e moradoras da cidade fictícia de Brookfield Heights após as eleições presidenciais de 2016 nos Estados Unidos. Uma proprietária de restaurante fica perturbada com a vitória de Donald Trump, enquanto Kai (Kit Walker), um sociopata, constrói um culto e utiliza o medo dos cidadãos para conquistar poder.

Em determinado momento da série, Kai separa os homens de seu culto e promove conversas doutrinadoras entre eles. Numa dessas conversas, Kai conta sobre Jim Jones, um homem que, em seu próprio culto, levou dezenas de pessoas a praticar suicídio coletivo. Na história de Kai, Jesus Cristo desceu à Terra e ressuscitou Jim Jones e seus seguidores. Todos os homens ao redor de Kai não o contestam e, com suas expressões de fascínio, demonstram acreditar na história do mestre. No entanto, uma criança olha na Wikipédia, lê os dados e afirma categoricamente: “Ele morreu com um tiro, foi cremado e suas cinzas foram jogadas ao mar. Então, o que você disse não pode ter acontecido”. A criança continua fazendo os questionamentos, sem acreditar na história de Kai, e é retirada da sala à força.

A criança como a reveladora da verdade e dos pecados é, pois, um *topos* da produção cultural. A criança pode ser uma estratégia para dar um efeito de real para as coisas narradas: seu olhar atravessa a manipulação e dissimulação, pois, ao não possuir os códigos morais da sociedade, a criança não se dispõe a participar desses jogos. Partindo da ideia de que as pessoas não conseguem ver a realidade das coisas por estarem enviesadas ideologicamente, por serem vítimas de manipulação ou por, elas mesmas, praticarem essa manipulação, um modo eficiente de ressaltar a realidade dos fatos em contraposição a alguma manipulação é mostrá-los através dos olhos de um narrador que não tem nenhuma formação ideológica e não seria alvo de nenhuma manipulação de discurso. Desse modo, tanto no filme quanto na série, houve não só o efeito de captura da

realidade, como também o desvelamento de intenções escondidas através da visão infantil.

Não diferente acontece em *Cartucho*. A eleição de uma narradora criança em uma situação de guerra foi fundamental para construir uma estética específica, que está embasada no olhar e na estilização da voz infantil através da narração. A pessoa que narra é quem define o que será dito e como o será. Desse modo, quando uma escritora ou escritor escolhe quem narra o romance, já tem aí o esboço do *como*. Fernandes (1996) afirma que

O muro da narração é o narrador. É ele quem mostra um pouco da cena, é ele quem esconde, torna turvo, deixando-nos apenas vozes no ar. Poder-se-ia dizer que o narrador é *um* narrador, o único que tem acesso ao que acontece do outro lado do muro e nos conta o que está vendo. De uma ou outra forma, na narração existe um muro que esconde revela (1996, p. 32).

O ato de esconder e revelar, ou seja, a seleção dos objetos a serem narrados, é um dos elementos para a construção estética e a manipulação dos efeitos. Em nosso caso, a narradora poderia ter contado as memórias a partir da sua perspectiva de adulta, explicando ou desenvolvendo as cenas vistas; no entanto, foi escolhido estetizar a voz infantil, narrando aquilo que a criança vê ou escuta. Em *Cartucho*, essas escolhas desenvolvem uma série de efeitos que analisaremos a seguir.

6.3 Estetização do discurso infantil

6.3.1 O que a criança vê?

Como vimos, desde o século XVII, ao lado dos tabus levantados em torno da criança, há o pensamento de que a infância é considerada como um momento de não razão e, por isso, deve ser devidamente educada para alcançar a plena consciência. A criança não tem capacidade de construir um pensamento lógico e, ao mesmo tempo, aceitável para os parâmetros da sociedade em que vive, pois ela não internalizou as regras morais desse ambiente. Nesse sentido, a criança geralmente é colocada ao lado dos loucos e dos idosos, seres que não possuem Razão e, por isso, são incapazes de construir um discurso lógico e passível de ser considerado importante na sociedade.

Derrida, em *O animal que logo sou*, afirma o seguinte:

Haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousados sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, um dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestida ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam “animal” pudesse *olhá-las e dirigir-se* a elas lá de baixo, com base em uma origem completamente outra. Essa categoria de discursos, de textos, de signatários (os que jamais se viram vistos por um animal que se dirigia a eles) é de longe a mais abundante; é ela sem dúvida que reúne *todos* os filósofos e todos os teóricos *enquanto tais* (DERRIDA, 2002, p. 32).

São os filósofos e os teóricos a parte da sociedade que possui o poder de falar e a autoridade para ser escutada. Desse modo, o mundo narrado, falado, é construído a partir da visão dessas pessoas que sempre veem e tematizam o outro sem considerar que o outro também as observa, que o outro possui um olhar e que é capaz de construir um discurso que abarque esse olhar. Esse outro, cujo olhar existe, mas que é desconsiderado, é mantido no mutismo.

Todos os filósofos que interrogaremos (de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas), todos, dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação: do direito e do poder de ‘responder’ (DERRIDA, 2002, p. 62).

O animal, singular, do qual Derrida fala e coloca como o outro do homem, pode ser estendido para a própria espécie: o homem coloca no patamar de animal os seus iguais/diferentes: a mulher e todos os outros seres humanos de etnias diferentes; as mulheres idosas e as crianças; os homens idosos pobres. A esses, nega-se o direito de linguagem.

Na filosofia, nas artes, na literatura, na ciência, os homens (uma determinada parcela deles) selecionam aquilo que passará para a posteridade como generalização da produção humana, como objetos de valor e de representação da humanidade. Nesse processo de escolha, não entra a produção do animal – do outro. Quais as consequências desse desprezo do olhar/da voz do outro? Há, pois, a limitação de conhecimento dos fenômenos, pois excluem-se as diferentes perspectivas existentes daquilo que é observado.

Retorno com esse problema ao livro *Cartucho*, de Nellie Campobello. Para tanto, e para fazer a relação com a reflexão acerca da infância, é preciso entender que as

narrativas da guerra, históricas ou literárias, passam pela tentativa de estabelecer uma história que contemple o todo dos acontecimentos. Como consequência, a instituição de discursos totais nas narrativas nacionais molda um certo pensamento acerca da nacionalidade – e de todo um comportamento decorrente do tipo de pensamento instituído –, incorporando esse sentimento ao imaginário da comunidade.

Reestruturar o comportamento de uma coletividade exige a construção de novas visões e a criação de espaços em que elas entrem em confronto com as antigas, mostrando os contrastes e as possibilidades de novas formas de existir. Esse é um processo complexo e demorado, mas não impossível, sendo feito todos os dias, em várias instâncias, e é sua permanência que vai amainando e modificando os comportamentos corrosivos – bem como criando outros.

Desse modo, as narrativas demonstram o comportamento base que possibilita um certo tipo de regime social, que só se mantém através da concordância (ou da subjugação) das pessoas a ele. Esses discursos são veiculados pelos meios institucionalizados, como a escola e a grande mídia. Em se tratando do Brasil, por exemplo, parte da população só tem acesso a textos através da escola e do que é veiculado pela mídia comum, e outra grande parte sequer entra em contato com eles, mas continua reproduzindo comportamentos e pensamentos por estes estarem arraigados e naturalizados no interior da sociedade. Para grande parte da população brasileira, o índio é o selvagem que foi civilizado; o fim da escravidão se deu pela benevolência da Princesa Isabel; as ditaduras foram o momento de menor corrupção no Brasil. Em se tratando de México, por muito tempo se repetiu a história de Francisco Villa como um bandido, deslegitimando a sua participação e importância na Revolução.

A questão colocada não se limita a fazer uma revisão histórica: quando o discurso é questionado e as naturalidades são apresentadas como condicionadas e artificiais, comportamentos e organizações diferenciados passam a ser vistos com outros olhos pelos membros da sociedade. Os espaços negados para certas pessoas começam a ser ocupados; suas vidas tomam outro rumo, um rumo de agenciamento e de afirmação de si. Nesse processo, a narrativa das singularidades aparece com mais força, mostrando o ser humano enquanto um ser único, que participa da história e que sofre suas consequências.

As vidas dos não-heróis, das pessoas comuns que sofrem em um contexto de violência institucionalizada, apresentam a face que não se quer mostrar nas narrativas oficiais. Mulheres são estupradas por soldados, crianças são mortas por policiais e

políticos exercem o narcotráfico: essas histórias não são apresentadas pelos discursos nacionalistas, pela corporação militar ou pelos tribunais de justiça.

Há um tipo de pessoa cuja vida vale a pena ser contada no discurso histórico institucionalizado; há outros tipos que não. Conta-se a história dos generais, dos presidentes, dos homens influentes que participam da política, mas não se conta a história daqueles que sofrem as consequências de tais decisões. Os soldados são sempre uma massa, com um ou outro mártir romantizado para levantar a moral da tropa e dar um sentido para a luta: os grandes feitos dos pequenos se limitam à morte. Onde cabe, então, a vida dos pequenos?

Michel Foucault (2006), em *A vida dos Homens Infames*, afirma que a literatura, que antes do século XVII se concentrava em “cantar o improvável”, passa, então, a “fazer aparecer o que não aparece” (FOUCAULT, 2006, p. 220), o comum, o que não é digno de ser cantado. A partir desse momento, estabelece-se uma relação da literatura com a verdade e o poder que se caracteriza como ambígua:

[...] a literatura se instaura em uma decisão de não-verdade: ela se dá explicitamente como artifício, mas engajando-se a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais [...] mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da “infâmia”: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado (FOUCAULT, 2006, p. 221).

Os efeitos de verdade são construídos através das escolhas estéticas que são moldadas a partir dos acontecimentos complexos que são escrever, publicar e ler. Nessa relação, o escritor ou escritora busca criar a credibilidade necessária para que o leitor ou leitora entre no jogo proposto na obra e, caso fale sobre o não-dito, que permaneça nele.

Em *Cartucho*, a visão da criança é a responsável por fazer “aparecer o que não aparece”, tanto pelo seu local de esquecimento na guerra (tendo acesso a acontecimentos que outros não teriam) quanto pelo seu olhar, que testemunha e narra supostamente sem filtros. O jogo da escritora, neste caso, é mostrar uma “verdade escondida” da Revolução, a verdade vivida por ela quando criança e não contada nos livros de história. Não bastaria, pois, apenas usar seu testemunho para contá-las?

Eis a questão: Nellie Campobello adulta possui uma escolha política já fundamentada e conhecida. A voz da adulta que depura e reflete os acontecimentos não teria o peso estético que tem a voz da criança, tampouco instauraria a *credibilidade* necessária para que o objeto estético possa proporcionar as reflexões pretendidas. Nesse sentido, a credibilidade externa é diminuída e se privilegia a credibilidade interna.

A estetização da fala da criança possibilita trazer, junto com o efeito de choque, uma visão diferente dos conflitos. A história narrada por um comandante do exército é diferente de uma história narrada por uma criança: as vivências são diferentes, assim como o próprio universo de referência.

Sobre a estetização, Bakhtin (2015) observa que a primeira coisa a se notar é o papel do heterodiscurso como constituinte do modo de ser do romance: para ele, “o objeto fundamental, ‘especificador’ do gênero romanesco, que cria sua originalidade estilística, são o *falante* e a *sua palavra*” (BAKHTIN, 2015, p. 124). Decorre disso que a romancista orquestra, em sua obra, as diversas linguagens provenientes do seu campo de referência, trazendo para a criação as características próprias das linguagens representadas. Essas linguagens, trazidas pelo romance, também carregam seu peso ideológico – são, como diz Bakhtin, um *ideologema*. Assim, para que o universo ideológico pretendido seja representado no romance, é necessário que a voz do outro ressoe na composição narrativa.

Essa representação, reafirma Bakhtin, é uma representação não do ser em si, mas da sua linguagem. E é a partir da estilização da linguagem do outro que a autora pode experimentar, desenvolvendo os já apresentados *egos experimentais* pensados por Kundera (2016):

Sob um desenvolvimento criativamente estilizante, as experimentações do discurso do outro procuram intuir e conceber como se comportaria o homem autoritário em tais circunstâncias e de que modo ele elucidaria essas circunstâncias com seu discurso. Sob tal intuição experimentadora, a representação do falante e do seu discurso se torna objeto da imaginação ficcional criadora (BAKHTIN, 2015, p. 142).

A estilização da linguagem do outro se dá, no romance, a partir do diálogo existente entre as várias linguagens ali representadas, em que há a “iluminação recíproca interiormente dialogada dos sistemas de linguagem e seu todo (BAKHTIN, 2015, p. 160). A ênfase que se dá à linguagem estilizada é intencionalmente motivada e apresenta novos sentidos para seu sistema de referência.

A linguagem contemporânea ilumina de certo modo a linguagem estilizada: destaca alguns elementos, obscurece outros, cria uma acentuação específica dos seus elementos enquanto elementos da linguagem, cria certas ressonâncias da linguagem estilizada com a consciência linguística contemporânea; em sua, cria uma livre representação da linguagem alheia, imagem essa que traduz não só a vontade linguística estilizada como também a vontade linguística e literária estilizante (BAKHTIN, 2015, p. 161).

Desse modo, a posição da criança no contexto de guerra permite observar personagens e situações que não aparecem em narrativas oficiais ou mesmo em outras narrativas literárias escritas a partir de outras perspectivas. O trecho abaixo é um exemplo disso:

Dos mayores amigos míos, índios de San Pablo de Balleza. No hablaban español y se hacían entender a señas. Eran blancos, con ojos azules, el pelo largo, grandes zapatones que daban la impresión de pesarles diez kilos. Todos los días pasaban frente a la casa, y yo los asustaba echándoles chorros de agua con una jeringa de esas con que se cura a los caballos. Me daba risa ver cómo se les hacía el pelo cuando corrían. Los zapatos me parecían dos casas arrastradas torpemente.

Una mañana fría fría, me dicen al salir de mi casa: “Oye, ya fusilaron a Zequiél y su hermano; allá están tirados afuera del camposanto, ya no hay nadie en el cuartel”.

No me saltón el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad; por eso corrí. Los encontré uno al lado del otro. Zequiél boca abajo y su hermano mirando al cielo. Tenían los ojos abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubieran llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiél, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: “Pobrecitos, pobrecitos”. La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristallitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre.

Les vi los zapatos, estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos.

Quebré la jeringa⁸⁸ (CAMPOBELLO, 20016, p. 109).

Vemos, nessa cena, um início de quebra de inocência da criança que, em “*Desde una ventana*”, se divertia com os corpos caídos na frente de sua casa. Agora ela se depara com corpos conhecidos, seus amigos. A visão lúdica da guerra começa a se desfazer: os grandes e estranhos sapatos não pareciam mais casas, não falavam mais nada para ela; a seringa com a qual jogava água nos seus amigos foi quebrada. A visão do sangue de dois

⁸⁸ Dois maiores amigos meus, índios de São Pablo de Balleza. Não falavam espanhol e se faziam entender por sinais. Eram brancos, com olhos azuis, cabelos compridos, grandes sapatos que davam a impressão de passarem dez quilos. Todos os dias passavam frente à minha casa, e eu os assustava jogando-lhes jatos de água com uma seringa dessas com que se cura os cavalos. Eu ria muito ao ver como seus cabelos ficavam quando corriam. Os sapatos pareciam duas casas arrastadas desajeitadamente.

Uma manhã fria, fria, me disseram quando eu saí de minha casa: “Ei, já fuzilaram a Zequiél e seu irmão; estão lá, jogados do lado de fora do cemitério, já não tem ninguém no quartel”.

Não me saltou o coração, nem me assustei, nem me deu curiosidade; por isso corri. Os encontrei um ao lado do outro. Zequiél de boca para baixo e seu irmão olhando o céu. Tinham os olhos abertos, muito azuis, turvos, como se tivessem chorado. Não pude lhes perguntar nada, contei os tiros, virei a cabeça de Zequiél, limpei a terra do lado direito do rosto, me comovi um pouquinho e me disse dentro do meu coração três e muitas vezes: “Pobrezinhos, pobrezinhos”. O sangue estava gelado, o juntei e o meti no bolso de sua jaqueta azul de fitas. Eram como cristalizinhos vermelhos que já não voltariam a ser fios quentes de sangue.

Vi os seus sapatos, estavam empoeirados; já não me pareciam casas; agora eram coros negros que nada me podiam dizer dos meus amigos.

Quebrei a seringa.

mayos transformando-se em cristais na terra não seria contada até dar-se voz a essa criança.

As narrativas oficiais, a depender de quem ganha, molda a narrativa do outro que perdeu. Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história e o esquecimento*, relaciona a ideologia com a legitimação dos sistemas de autoridade, discutindo como as mediações simbólicas da ação produzem a integração comunitária. As narrativas estão no cerne dessas mediações simbólicas. Segundo o pesquisador

É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. [...] Contudo, é no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se veem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece. A dominação, como vimos, não se limita à coerção física. Até o tirano precisa de um retórico, de um sofista, para transformar em discurso sua empreitada de sedução e intimidação. Assim, a narrativa imposta se torna o instrumento privilegiado dessa dupla operação (RICOEUR, 2007, p. 98).

A utilização da mediação simbólica como recurso de legitimação do poder não acontece apenas no contexto do tirano ou da dominação imposta. Mesmo aquele poder que possui legitimidade que não seja imposta à força também cria símbolos com o objetivo de manter a identidade comunitária e a sua aceitação do modelo de poder pretendido. Nesse processo, a partilha da memória através da narração é essencial: “o fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada” (RICOEUR, 2007, p. 98).

No contexto do México, há a memória escrita pelos vencedores carrancistas e a memória pertencente aos (e posteriormente escrita pelos) perdedores, os villistas. As narrativas pendem para a valorização da figura de um ou outro, a depender de quem as enuncia. A complexidade do conflito na Revolução, em que os conceitos de bom ou mau são limitadores, é mostrada pelo olhar da criança, quebrando o maniqueísmo fácil das interpretações feitas para a união da comunidade pós-revolucionária. É a criança que observa o comportamento digno dos soldados carrancistas, considerados como bandidos em seu povoado, que entram em sua casa na cena “*Los três meses de Gloriecita*”:

Habían sitiado Parral; Villa defendía la plaza. Regados en los cerros, los soldados resistían el ataque. Los rumores: “Matan. Saquean. Se roban las mujeres. Queman las casas...” El Pueblo ayudaba a Villa. Le mandaba cajones

de pan a los cerros, café, ropas, vendas, parque, pistolas, rifles de todas las marcas. Las gentes con su vida querían evitar que entraran los bandidos.

[...]

Comenzó el saqueo. Mamá contaba que al oír los culatazos de los rifles pegando en las puertas, les gritó que no tiraran, que ya iba a abrir. Decía que había sentido bastante miedo. Entraron unos hombres altos, con los tres días de combate pintados en su cara y llevando el rifle en la mano. Ella corrió desesperada a donde estaba Gloriecita, que tenía tres meses. Al verla con su muchachita abrazada, se la quitaron besándola, haciéndola cariños; se quedaron encantados al verla, decían que parecía borlita. Se la pasaban con una mano y la besaban. Los ojitos azules de Gloriecita estaban abiertos y no lloraba. Se le cayó la gorrita, los pañales, quedándose en corpiño, pero parecía que estaba encantada en las manos de aquellos hombres. Mamá esperó. Uno de ellos, llamado Chon Villescas, levantó una mantilla, se la puso a la niña y se la entregó. Se fueron saliendo de la casa. Muy contentos se despidieron. Dieron la contraseña para que otros no vinieran a molestar. Iban gritando que Muriera Villa y tirando balazos para el cielo⁸⁹ (CAMPOBELLO, 2016, p. 142-143).

A criança conseguiu observar o lado humano dos soldados inimigos, os olhos abertos e sem lágrimas da irmã, os pequenos gestos de alegria pela imagem do bebê de três meses. Este é um dos vários exemplos em que a narrativa se coloca acima de valorações totalizantes para mostrar as contradições da guerra. Os homens, independente do lado no qual lutavam, não eram exatamente bons ou ruins; toda a primeira parte do livro demonstra como alguns nem sabiam como tinha chegado na guerra.

Outros olhares poderiam ter percebido tais elementos, mas o olhar da criança não reflete sobre: ele apenas mostra. A fala da criança não verbaliza julgamentos: apenas diz. Desse modo, o efeito de captura dos acontecimentos, sem filtros morais, aparece a partir da narradora. No entanto, é um efeito manipulado: a própria seleção de acontecimentos, dos gestos a serem narrados, como observamos em Ricouer, já indicam um ponto de vista.

Um outro aspecto da posição da criança e da sua perspectiva está associado ao seu lugar de filha pequena: a criança sempre acompanha a mãe, presenciando as conversas

⁸⁹ Haviam sitiado Parral; Villa defendia a praça. Espalhados pelas colinas, os soldados resistiam ao ataque. Os rumores: “Matam. Saqueiam. Roubam as mulheres. Queimam as casas...” O povoado ajudava Villa. Mandavam-lhe caixas de pão para as colinas, café, roupas, ataduras, munição, pistolas, rifles de todas as marcas. As pessoas, com sua vida, queriam evitar que os bandidos entrassem.

[...]

Começou o saque. Mamãe contava que, ao ouvir os golpes dos rifles nas portas, gritou para que não atirassem, que ia abrir. Dizia que tinha sentido muito medo. Entraram uns homens altos, com os três dias de combate pintados em sua cara e levando o rifle na mão. Ela correu desesperada para onde estava Gloriecita, que tinha três meses. Ao vê-la com sua menininha abraçada, a pegaram, beijando-a e fazendo carinhos; ficaram encantados ao vê-la, diziam que parecia uma bolinha. Passavam-na de mão em mão e a beijavam. Os olhinhos azuis de Gloriecita estavam abertos e não chorava. Caio o gorrinho, as fraldas, ficando peladinha, mas parecia que estava encantada nas mãos daqueles homens. Mamãe esperou. Um deles, chamado Chon Villescas, levantou uma mantinha, a colocou na menina e a entregou. Foram embora, saindo da casa. Despediram-se com muita alegria. Deram a contrassenha para que se outros não viessem incomodar. Iam gritando que “Villa Morreu” e atirando para o céu.

dos adultos e alguns acontecimentos. Nesses momentos ela apenas observa, reproduzindo, com a especificidade da voz da criança, aquilo que viu ou ouviu. É desse modo que a posição de testemunha possibilita que a narradora capte a voz coletiva daqueles que estão ao seu redor, criando a partir dessa percepção o efeito de credibilidade.

6.3.2 Testemunho e voz coletiva no contexto estético de *Cartucho*

Bustillos había nacido en San Pablo de Belleza. Siempre que venía a Parral traía con él dos o tres amigos y llegaban a la casa a ver a Mamá. Platicaban de la revolución.

(El coronel Bustillos)

As questões de classificação de *Cartucho* em um gênero são as que mais se repetem na fortuna crítica de Nellie Campobello. A narrativa, que aparece em seu subtítulo como *relatos*, nos remete a uma forma que atesta a veracidade do que é escrito, afastando-o da ficção e do romance. Mas a pessoa que relata identifica-se, atesta sua credibilidade para estabelecer o testemunho. É nesse sentido que a obra começa a se tornar complexa: em sua primeira edição, não havia nenhuma referência à escritora. Há uma narradora, criança, cuja voz se confunde diversas vezes com uma voz adulta; há uma criança que se refere a uma mãe, a irmãos, mas o leitor ou leitora só saberia da identificação desses elementos com a escritora caso a conhecesse muito bem.

Outro problema que se coloca é também o estatuto de autobiografia: mesmo que a narradora fale a partir de sua experiência, ela não fala especificamente de sua vida. De fato, o que sabemos da vida pessoal da narradora é colhido em pedaços da narrativa que se referem a outras pessoas. É por acaso que sabemos que tem uma irmã e um irmão; sua mãe aparece porque ela é uma criança e está, o tempo todo, ao redor da cuidadora. Quando aparecem os sentimentos da narradora, eles não são colocados em cena por ela, mas para ilustrar ou ambientar os acontecimentos exteriores. Não é a vida da narradora que importa na história de *Cartucho*.

A narrativa é fragmentária, como o são os fatos da memória. Há, no entanto, constâncias, diretamente ligadas à condição de criança que testemunha: os ambientes são aqueles que podem ser percorridos ou explorados pela menina; ela é a única narradora, e tudo é organizado pela sua perspectiva; os acontecimentos mais longínquos e que escapam do seu espaço de exploração chegam a ela através dos relatos de terceiros, que geralmente conversam com sua mãe – conversas estas que ela testemunha.

Testemunhar um acontecimento é ter credibilidade na narração sobre ele. Ao ouvir uma história, tendemos a considerar como mais próximo da verdade quando a pessoa que conta presenciou aquilo que aconteceu. Mesmo com os inevitáveis lapsos de memória, estar no momento do acontecimento é uma posição de privilégio em relação àqueles que não viram. Por isso a posição de testemunha da escritora é um elemento de credibilidade.

A memória, matéria do testemunho, quando inscrita no espaço da ficção, torna-se também efeito estético, tal qual a credibilidade. A ficção não tem compromisso com uma verdade factual, como a história; a memória trabalhada na ficção não quer e não pode ser exata – o que é corroborado, em diversos aspectos, pela narradora de *Cartucho*, que nos passa a sua percepção de criança acerca dos fatos da Revolução sem racionalizá-los, estetizando a fala infantil e sua “aparente inconsistência”. O uso do recurso da narrativa memorialística é, pois, mais uma estratégia para ativar diversos efeitos – dentre eles, o da credibilidade.

A criação do efeito de credibilidade a partir do testemunho feita em *Cartucho* é muito mais complexa do que aparenta. Por se tratar de ficção, não apenas de memórias, o jogo estético apresenta um desenvolvimento mais refinado da posição testemunhal. A memória e a História se encontram no terreno da narrativa de ficção, pois a narradora – entidade fictícia – possui traços de identificação com a escritora.

É a partir desses paralelos que o problema do testemunho se coloca. Como já abordado, os estudos sobre testemunho na literatura estão atados às produções que aparecem após a *Shoah* e, posteriormente, aos governos ditatoriais na América Latina. O uso de tais documentos na investigação da historiografia rendeu, inclusive, a crise do testemunho. No caso da Revolução Mexicana, o sentimento em relação ao conflito era outro: a Revolução, apesar de suas complexidades e contradições, é um motivo de orgulho para aqueles que participaram. *Cartucho* foi escrito, também, para honrar a memória daqueles que pereceram. A Revolução em si não é colocada em xeque, mas sim aqueles que se apoderaram dela para, segundo Nellie Campobello, subvertê-la.

O testemunho é, como afirma Paul Ricoeur (2007), uma instituição. Em suas palavras

Essa estrutura estável da disposição a testemunhar faz do testemunho um fator de segurança no conjunto das relações constitutiva do vínculo social; por sua vez, essa contribuição de confiabilidade de uma proporção importante dos agentes sociais à segurança geral faz o testemunho uma instituição. [...] o que faz a instituição é inicialmente a estabilidade do testemunho pronto a ser reiterado, em seguida a contribuição da confiabilidade de cada testemunho à

segurança do vínculo social na medida em que este repousa na confiança na palavra de outrem (RICOEUR, 2007, p. 174).

Ainda segundo o filósofo, é essa possibilidade de confiar e de dar crédito à palavra do outro que faz do mundo social um “mundo intersubjetivamente compartilhado” e possibilita a “similitude em humanidade dos membros da comunidade” (RICOEUR, 2007 p. 175). Continua Ricoeur:

Em conclusão, é da confiabilidade, e, portanto, da atestação biográfica de cada testemunha considerada uma a uma que depende, em última instância, o nível médio de segurança de linguagem de uma sociedade. É contra esse fundo de confiança presumida que se destaca de maneira trágica a solidão das testemunhas históricas cujas experiências extraordinárias mostra as limitações da capacidade de compreensão mediana, comum (RICOEUR, 2007, p. 175).

Essa crítica está voltada para a história e não se aplica à ficção. No entanto, os elementos fictícios e o quadro referencial extraliterário conversam e se referenciam mutuamente. A narrativa, do ponto de vista do discurso, aparece como um testemunho: o narrador, independente do seu tipo, focalização ou perspectiva, sempre conta algo como “eu vi” ou “eu participei”. Nos tipos mais ausentes, observa-se o “eu sei”. Trazemos, pois, a ideia de Mieke Bal (2007) de que o narrador é sempre primeira pessoa, e sempre atesta algo, ao menos no nível gramatical. Podemos, pois, por analogia, transpor os critérios de confiabilidade (ou não) do testemunho para o narrador de ficção.

Em relação à credibilidade externa, há o fato de a escritora, identificada com a narradora, ter vivido a Revolução Mexicana no Norte. Ao publicar o livro, Nellie Campobello já era reconhecida nos meios intelectuais mexicanos por conta de suas atividades relacionadas à dança. Apesar disso, como ela mesma relata em *Mis Libros*, ainda havia na época uma ideia, segundo ela, equivocada sobre a luta no Norte, compartilhada inclusive pelos seus conhecidos. Contar a história a partir da sua vivência e reivindicar tal vivência é uma forma de estabelecer a credibilidade: eu vi; logo, eu sei.

João Camilo Penna (2003), em seu estudo sobre a literatura de testemunho na América Latina, discute o problema da *proposta identitária*, em que a pessoa que testemunha incorpora o todo da comunidade. Esta abordagem é feita no contexto dos estudos dos Estados Unidos acerca dos testemunhos de indígenas hispano-americanos, em que, segundo Penna,

[o interesse pelo testemunho] consiste na entrada no cenário transacional de um modelo latino-americano de *política identitária*, que propõe uma forma de

expressão intimamente ligada aos movimentos sociais, e marca a irrupção (midiática, comercial, política, acadêmica) de sujeitos de enunciação tradicionalmente silenciados e subjugados, diretamente ligados aos grupos que representam, falando e escrevendo por si próprios (PENNA, 2003, p. 300-301).

O contexto analisado por Penna se refere aos anos 1980, mas traz em seu cerne o papel da pessoa que testemunha e como a credibilidade nesse contexto estava diretamente associada à sua participação e identificação com o grupo sobre o qual a história será narrada. Nos anos 1920-1930, no México, a credibilidade externa foi fartamente utilizada nas *novelas de la Revolución*, não pelo estabelecimento de identidade entre narrador e autor, ou pela determinação das obras como obras de testemunho, mas principalmente pela figura do escritor: Mariano Azuela fez parte das forças revolucionárias de Julián Medina como médico militar; Martín Luis Guzmán participou da revolução nas tropas de Francisco Villa; Rafael Felipe Muñoz acompanhava a revolução como jornalista em Chihuahua.

Em *Cartucho*, a credibilidade externa configurada pelo testemunho se complexifica por conta do elemento fictício. O testemunho toma, então, os dois caminhos da credibilidade: externamente, por a escritora ter presenciado os conflitos da Revolução em sua infância, quanto internamente, pelo ato de se utilizar a forma testemunhal para a narração fictícia – potencializado pela estilização da voz infantil.

A credibilidade interna, construída a partir da visão da criança, intensifica o efeito de credibilidade. Como falado anteriormente, a criança captura as imagens, conversas e acontecimentos; quando a narradora escolhe a perspectiva infantil para contar as histórias, ela estetiza a voz da criança, criando a ilusão de instantaneidade e de falta de filtros morais. É nesse sentido que se cria um efeito de real, proporcionado pelo signo da inocência e sinceridade tipicamente associados à criança. Em *Cartucho*, A visão da criança e a reprodução dos acontecimentos através da fala estetizada possuem o efeito de câmera.

O jogo de manipulação dos efeitos se intensifica e se torna mais refinado, pois na qualidade de “câmera”, há uma primeira impressão de estabelecimento de verdade, proporcionada pelo efeito de credibilidade. A leitora ou o leitor atento, no entanto, entende que a *seleção* e a *combinação* de elementos se dão no sentido de induzir um ponto de vista.

Esse movimento é muito comum nas cenas que narram conversas entre os grandes comandantes, ou em momentos como o julgamento de Felipe Ángeles ou o quase

fuzilamento do irmão da narradora. O julgamento que levou à morte de Felipe Ángeles mostra, através da criança que não entende direito o discurso, como todo o processo foi destituído de sentido, sendo organizado apenas como um espetáculo para legitimar o fuzilamento.

Interrogó la mesa grande, dijo algo de Felipe Ángeles. Se levanta el prisionero, con las manos cruzadas por detrás. (Digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándose de palabras raras, nombres que yo no comprendí.)

[...]

Hablaron bastante, no recuerdo qué, lo que sí tengo presente fue cuando Ángeles les dijo que estaban reunidos sin ser un Consejo de Guerra. Yo e, yo i, yo o, y hablé de New York, de México, de Francia, del mundo. Como hablaba de artillería y cañones, yo creí que el nombre de sus cañones era New York, etcétera... el cordón de hombres oía, oía, oía... [...] ⁹⁰ (CAMPOBELLO, 2016, p. 128-129).

O quase fuzilamento de seu irmão por homens de Villa também é emblemático: quando sua mãe descobre que o menino está preso, vai até o quartel arrastando a narradora junto com ela, na tentativa de salvar seu filho. A narradora é arrastada por sua mãe, desesperada para encontrar alguém que desse notícias do garoto:

yo iba detrás de ella, y a veces podía trotar a su lado, ella no me agarró ni una sola vez de la mano, a veces me agarraba de su falda, pero ella, en su nervosidad, me aventaba la mano, parecía que yo le atrasaba el paso y ni siquiera volteaba a verme ⁹¹ (CAMPOBELLO, 2016, p. 143).

A menina segue a mãe, observando e descrevendo o quartel, os prisioneiros e os soldados. É assim que ela mostra como a guerra não poupava nenhum lado:

[...] ya estaba Mamá hablando con el Jefe de las Armas. “Un telegrama al general, ¿lo pongo en el acto?” “¿Cómo sabe usted dónde está Villa?”, dijo. “Nadie lo sabe, ni nosotros que somos villistas.” Mamá no lloraba ni había preguntado por qué tenían a mi hermanito. “Su hijo sabe dónde está Perfecto Ruacho; nosotros necesitamos encontrar a Perfecto Ruacho; su hijo lo ayudó para escaparse. Sí, señora, y lo fue a encaminar hasta Las Ánimas.” [...] Ya íbamos casi frente a la Sonora News, por la calle de Mercaderes, cuando oímos la marcha de una escolta; Mamá se detuvo para ver a los que llevaban,

⁹⁰ A mesa grande perguntou, disse algo de Felipe Ángeles. O prisioneiro se levanta com as mãos cruzadas para traz. (Digo exatamente o que mais me ficou gravado, não me recordando de palavras difíceis, nomes que eu não compreendi.)

[...]

Falaram bastante, não recordo o quê, o que tenho presente foi quando Ángeles lhes disse que estavam reunidos sem ser um Conselho de Guerra. Eu e, eu i, eu o, e falou de Nova York, de México, de França, do mundo. Como falava de artilharia e canhões, eu pensei que o nome de seus canhões era Nova York, etcetera... o cordão de homens ouvia, ouvia...

⁹¹ eu ia atrás dela, e às vezes podia trotar ao seu lado, ela não me agarrou a mão nem uma única vez, às vezes me agarrava em sua saia, mas ela, em seu nervosismo, me largava a mão, parecia que eu atrasava seu passo e nem sequer se voltava para me olhar.

y “4, 8 y 4 12”, decía Mamá ansiosa, “28. ¿Cómo es posible?, pobrecitos muchachos”. “Es el de las mitazas altas, el hombre de la estación allí va adelante”, dije con un chillido maravilloso y apuntado exactamente con el índice. “Sí, hija, sí hija – decía Mamá sosegando mis nervios infantiles –, ya sabía yo que los iban a matar – decía Mamá hablando con ella misma, parada en la banqueta –, puros hombres de Durango están muriendo, paisanos de nosotros⁹² (CAMPOBELLO, 2016, p. 145).

A dor pela morte dos homens de Durango não é verbalizada pela narradora; é pela voz de outras pessoas que se desenvolve a contradição da guerra. Os rapazes de Durango são fuzilados pelos homens de Villa, os mesmos homens que defenderam Parral, enviaram comida e vingaram os desmandos carrancistas. Demonstra-se, através dessa narrativa, que o bem e o mal em um contexto de guerra são noções flutuantes; as contradições existem em todos os lados. Assim como um exército villista mata seus próprios paisanos, também soldados carrancistas mostram seu lado humano ao verem um bebê de três meses.

Desse modo, o testemunho da narradora criança, no ambiente do livro, se dá de duas formas: a) o testemunho dos fatos; b) o testemunho de conversas e memórias de terceiros sobre os fatos. Além disso, há também o papel de c) coletora de testemunhos, em que a narradora se afasta da perspectiva infantil. Esta última função se dá, principalmente, nos relatos adicionados a partir da segunda edição do livro.

a) Testemunho dos fatos – o ver

Jacyntho Lins Brandão (2005), ao pensar sobre o romance grego, utiliza uma imagem bastante conveniente para os nossos estudos nesta tese: na Grécia, “o objeto de visão é mais poderoso que a palavra” (BRANDÃO, 2005 p. 17). Pensando a partir dessa ideia, o pesquisador afirma o prazer da mimese como norteador do desenvolvimento da literatura grega, o “admirar-se diante da força da auto-evidência que tem a experiência de um objeto de visão” (BRANDÃO, 2005, p. 18). Apesar dos vários desdobramentos

⁹² [...] já estaba Mamãe falando com o Chefe de Armas. “Um telegrama para o general, devo coloca-lo no local? “Como você sabe onde está Villa?”, disse. “Ninguém sabe, nem nós que somos villistas.” Mamãe não chorava nem havia perguntado por que tinham prendido meu irmãozinho. “Seu filho sabe onde está Perfecto Ruacho; nós necessitamos encontrar Perfecto Ruacho; seu filho o ajudou a escapar. Sim, senhora, e o acompanhou até Las Ánimas.” [...]

Já íamos quase em frente a Sonora News, pela rua de Mercaderes, quando ouvimos a marcha de uma escolta; Mamãe se deteve para ver os que eram levados, e “4, 8 e 4 12”, dizia Mamãe ansiosa, “28. Como é possível, pobres rapazes”. “É o das polainas altas, o homem da estação vai ali adiante”, disse com um guincho maravilhoso e apontando exatamente com o indicador. “Sim, filha, sim, filha – dizia Mamãe sossegando meus nervos infantis –, já sabia que iam mata-los – dizia Mamãe falando com ela mesma, parada na calçada –, puros homens de Durango estão morrendo, paisanos nossos.

filosóficos sobre a materialidade ou correspondência da aparência com a coisa e da nossa incerteza em delimitá-las, podemos afirmar que, diante dessa incerteza, a visão ainda é a que mais se aproxima, nos sentidos comuns dispostos aos seres humanos, de algo próximo do evidente. É nesse sentido que o “ver os fatos” se torna, no contexto da construção da credibilidade externa do texto literário, um elemento importante. A pessoa que testemunha está mais próxima de uma possível “verdade” e, por tanto, sua palavra seria mais confiável.

A narradora de *Cartucho* se coloca, então, num entre-espaço: é fictícia, mas não tanto; utiliza o contexto da infância da escritora como referente, mas também utiliza elementos de ficção, de imaginação, para reconstruir as histórias. Há uma dupla natureza utilizada no jogo estético do livro, sabiamente construído para construir as credibilidades interna e externa que configuram os efeitos tanto de real quanto de choque.

Em relação aos testemunhos dos fatos, há aqueles que a narradora realmente presenciou, geralmente os momentos violentos ou a captura do dia a dia da vizinhança. Esses dois tipos de testemunhos se complementam para fazer aparecer o efeito de choque: inicialmente se estabelece uma normalidade e uma familiaridade com as pessoas acampadas no povoado. A menina brinca com alguns soldados, com outras crianças da comunidade, criando o sentimento de afetuosidade. Depois, narram-se mortes e momentos violentos, quebrando a possibilidade de essa afetuosidade ser desenvolvida.

Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales. Le enseñe mis muñecas, él sonreía, había hambre en su risa, yo pensé que si le regalaba unas gorditas de harina haría muy bien. Al otro día, cuando el pasaba al cerro, le ofrecí las gorditas; su cuerpo flaco sonrió y sus labios pálidos se elasticaron con un “yo me llamo Rafael, soy trompeta del cerro de La Iguana”. Apretó la servilleta contra su estómago helado y se fue; parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto.

Hubo un combate de tres días en Parral; se combatió mucho.

“Traen un muerto – dijeron –, el único que hubo en el cerro de La Iguana”. En una camilla de ramas de álamo pasó frente a mi casa; lo llevaban cuatro soldados. Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto⁹³ (CAMPOBELLO, 2016, p. 61).

⁹³ E passava todos os dias, fraco, malvestido, era um soldado. Tornou-se meu amigo porque um dia nossos sorrisos foram iguais. Mostrei-lhe as minhas bonecas, ele sorria, tinha fome no seu riso, pensei que se lhe desse umas gorditas de farinha, lhe faria muito bem. Outro dia, quando ele passava na colina, lhe ofereci as gorditas; seu corpo fraco sorriu e seus lábios pálidos se esticaram com um “eu me chamo Rafael, sou trompetista da colina de La Iguana”. Apertou o guardanapo contra o estômago gelado e se foi; parecia, por trás, um espantalho; eu ri e imaginei que estava vestindo calças de um homem morto. Houve um combate de três dias em Parral; teve muita luta.

Há, inclusive, a normalidade dentro da própria guerra: “*Bustillos había nacido en San Pablo de Balleza. Siempre que venía a Parral, traía con él dos o tres amigos y llegaban a la casa a ver a Mamá*”⁹⁴ (CAMPOBELLO, 2016, p. 51). É assim que a criança observa as personagens, suas características, suas marcas de vida, os modos de ser. Assim também acontece com Antonio Silva: “*En la Segunda del Rayo lo querían mucho y cada vez que andaba de ronda le preparaban café. [...] Cuando se supo la muerte de Antonio Silva, Mamá lloró por él, dijo que se había acabado un hombre*”⁹⁵ (CAMPOBELLO, 2016, p. 57).

As mortes e fuzilamentos se tornaram parte do dia a dia do povoado. A menina presenciou várias mortes, corpos e procissões que direcionavam os condenados ao seu fim. Os cavalos e soldados passavam por sua rua, onde boa parte dos testemunhos se dava:

[...] una tarde medio nublada, Mamá me dijo que ya venían los carrancistas, ya casi todos los villistas habían evacuado la plaza; de pronto apareció por la esquina un jinete medio doblado en su caballo; muy despacito siguió por la calle en dirección al mesón de Jesús; al pasar frente a la casa lo vi, sus ojos parecían dos charcos de aguas sucia, no era feo, tenía la cara del hombre mecido por la suerte; casi cayéndose del caballo se perdió en el fondo de la calle. Mamá dijo: “Martín López, no vayas a caer prisionero, las bendiciones de tu madre te cuidarán”⁹⁶ (CAMPOBELLO, 2016, 111).

A lembrança vaga é uma forma de não só marcar o espaço da memória, mas de evidenciar a perspectiva da criança, que vê e escuta, porém pouco entende. Em “*Por un Beso*”, a narradora reafirma “... *mil cosas dijo mi tía. [...] Contaban detalles que ya no recuerdo [...]*”⁹⁷. Em “*La muerte de Felipe Ángeles*” tal recurso não apenas demonstra o olhar da criança que ignora as complexidades da guerra (“*y les contaba con los dedos,*

"Trazem um morto – disseram –, o único que teve no morro de La Iguana". Em uma maca de galhos de álamo, ele passou em frente à minha casa; quatro soldados o levavam. Fiquei sem voz, com os olhos abertos abertos, sofri muito, levaram-no embora, ele tinha tiros, vi a calça dele, hoje era de um morto.

⁹⁴ Bustillos tinha nascido em Pablo de Balleza. Sempre que vinha a Parral trazia com ele dois ou três amigos e ia em casa ver Mamãe.

⁹⁵ Na Segunda del Rayo gostavam muito dele e cada vez que fazia rondas, lhe preparavam café. [...] Quando soube da morte de Antonio Silva, Mamãe chorou por ele, disse que havia se acabado um homem.

⁹⁶ [...] uma tarde meio nublada, Mamãe me disse que já vinham os carrancistas, já quase todos os villistas haviam evacuado a praça; logo apareceu na esquina um cavaleiro meio dobrado em seu cavalo; muito devagar seguiu pela rua em direção à pousada de Jesus; ao passar na frente de minha casa o vi, seus olhos pareciam duas poças de água suja, não era feio, tinha a cara de um homem abalado pela sorte; quase caindo do cavalo se perdeu no final da rua. Mamãe disse: “Martín López não vai acabar prisioneiro, as bênçãos de tua mãe te cuidaram”.

⁹⁷ ... mil coisas disse minha tia. [...] Contavam detalhes que já não lembro [...]

palabras difíciles que yo no me acuerdo”⁹⁸), mas também coloca em evidência a falta de sentido da guerra, como anteriormente comentamos.

Outras inconstâncias da memória são encontradas no decorrer do livro, porém já não marcam a perspectiva infantil. Na segunda edição do livro, Nellie Campobello adicionou vários contos que não possuem, como na primeira edição, a marca tão forte da visão da criança. Nas edições posteriores, diminuiu-se esse efeito, colocando a figura biográfica de Nellie ou a narração a partir do olhar do adulto como predominante. A mãe como testemunha e relatora ganhou uma posição maior. É assim, por exemplo, no início de *“Las hojas verdes de Martín Lopez”*: *“Fue el 4, era septiembre, ¿de qué año?”*⁹⁹ (CAMPOBELLO, 2016, p. 162).

A mudança na perspectiva dos contos também afeta o efeito de credibilidade pretendido. Talvez, com o passar do tempo e com o estabelecimento da literatura da Revolução, Nellie tenha se tornado mais à vontade para constituir o pacto autobiográfico, ou talvez tenha sido impelida a isso pelo processo editorial. Muitas especulações são feitas em torno dessa mudança, mas sem consenso, já que foi um processo pouco documentado.

As histórias narradas do ponto de vista da criança estão associadas ao seu próprio modo de ver, não apenas à sua “aparente inconsciência”, mas também em relação à sua corporeidade. Analisando o papel do lugar na construção da memória, Paul Ricoeur (2007) recupera Merleau-Ponty e Bachelard para observar as experiências vividas pelo corpo e sua relação com o discurso. Segundo o filósofo,

O corpo, esse aqui absoluto, é o ponto de referência do acolá, próximo ou distante, do incluído e do excluído, do alto e do baixo, da direita e da esquerda, do à frente e do atrás, não desprovida de algumas valorizações éticas, ao menos implícitas, por exemplo, a da altura e do lado direito. A essas dimensões corporais juntam-se de um lado posturas privilegiadas – em pé, deitado –, ponderações – gravidade, leveza –, orientações para diante, para trás, de lado, todas elas determinações suscetíveis de valores opostos: o homem atuante, como homem em pé, o doente e também o amante na posição deitada, a alegria que soergue e eleva, a tristeza e a melancolia que abatem, etc. É sobre essas alternâncias de repouso e de movimento que se enxerta o ato de habitar, o qual tem suas próprias polaridades: residir e deslocar-se, abrigar-se sob um teto, franquear um umbral e sair para o exterior (RICOEUR, 2007, p. 158).

O corpo infantil, seu círculo de interesses e os espaços que ocupa definem aquilo que é visto e, posteriormente, lembrado e narrado, trazido para o campo do discurso. É

⁹⁸ e contaba com os dedos, palavras difíceis que não me lembro.

⁹⁹ Foi dia 4, era setembro, de que ano?

isso que possibilita, em *Cartucho*, a narração de tantas mortes de pessoas comuns, sem atos heroicos e sem glória. A menina se aproxima de meninos na rua, vira amiga de soldados andarilhos, se afeiçoa e, por isso, presta atenção também nestas mortes.

Mais um elemento que potencializa o efeito de choque é que a criança, do espaço doméstico e da altura de seu corpo, presencia fatos que deveriam estar inscritos no lugar da guerra, onde as crianças, em tese, não deveriam estar. Assim, seus olhos veem um corpo na rua de casa, através da janela; da mesma forma, brincando na rua, ela e sua irmã veem as tripas do general Sobarzo. Há uma inconsistência sobre o que é testemunhado pela criança e o que seria seu lugar ideal na sociedade, de proteção e separação do abjeto. Tal inconsistência, que brinca com a expectativa dos leitores e leitoras, é essencial para a criação do efeito de choque.

b) Testemunho de conversas e memórias de terceiros sobre os fatos – o ver e o ouvir

A criança, quase não notada nos ambientes, tinha acesso às conversas dos adultos. Desse modo, a narradora consegue observar, sem ser notada, o que acontecia ao seu redor, testemunhando não apenas fatos, mas a verbalização de outras pessoas, bem como seus pontos de vista sobre os acontecimentos. O efeito de câmera, captando o que acontecia e sem os juízos de valor por conta de sua condição de criança, mais uma vez, proporcionará o efeito de real. Além disso, reproduzir o que é contado pela comunidade retira da narradora a responsabilidade do visto ou ouvido: a honra e dignidade de Felipe Ángeles se atesta não pela narradora (até porque ela não tem relações com ele, conhecendo-o apenas por conta de sua morte; e, por ser criança, não tendo os códigos morais para julgá-lo), mas pela mãe e pela amiga da mãe, cuja conversa elogiosa sobre o personagem a criança escuta. Os juízos de valor são, desse modo, transferidos para a comunidade; são uma verdade comum, aceita por todos, logo, sendo elemento de credibilidade.

As pessoas que não se juntaram à marcha e permaneceram nos povoados também possuíam um papel na Revolução: elas escondiam armas, disponibilizavam alimentação, colhiam informações. A casa de Mamá era bastante frequentada e grande parte das conversas presenciadas pela narradora aconteciam entre terceiros e Mamá. Um desses casos está em “*Por un beso*”, onde a menina fica sabendo, através da conversa de Mamá e de uma tia, sobre um soldado que pretendia raptar sua prima:

Llegó una tía mía para ver a Mamá, y le contó que un soldado yaqui había querido robarle a Luisa, mi prima; mil cosas dijo mi tía. Salieron en un automóvil color gris, y cuando volvieron estaban bastante platicadoras. Contaban detalles que ya no recuerdo, de cómo las había recibido el general Pancho Murguía; mi tía saltaba de gusto, porque le habían prometido fusilar al soldado y pedía ansiosa una taza de café¹⁰⁰ (CAMPOBELLO, 2016, p.113).

É também com uma conversa de Mamá que ficamos sabendo dos últimos momentos de Felipe Ángeles. O testemunho de Pepita Chacón é a evidencia da superioridade moral do homem que foi fuzilado em um conselho de guerra injusto:

Pepita Chacón estuvo platicando con Mamá, no le perdí palabra. Estuvo a verlo la noche anterior, estaba cenando pollo, le dio mucho gusto cuando la vio; se conocían de años. Cuando vio el traje negro dejado en una silla, preguntó: “¿Quién mandó esto?” Alguen le dijo: “La familia Revilla”. “Para qué se molestan, ellos están muy mal, a mí me pueden enterrar con éste”, y lo decía lentamente, tomando su café¹⁰¹ (CAMPOBELLO, 2016, p. 128).

As outras pessoas do povoado também serviam de fonte direta para as informações. O coveiro era uma dessa fontes, uma fonte desacreditada e esquecida, que recebia os corpos sem as informações de vida ou de morte, restando apenas as impressões acerca dos corpos:

Los mataron rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse.

Los hermanos Portillo, jóvenes revolucionarios, ¿por qué los mataban? El camposanero dijo: “Luis Herrera traía los ojos colorados colorados, parecía que lloraba sangre”. Juanito Amparán no se olvida de ellos. “Parecía que lloraba sangre.”

A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco¹⁰² (CAMPOBELLO, 2016, p. 111-112).

¹⁰⁰ Chegou uma tia minha para ver Mamãe, e lhe contou que um soldado ianque havia roubado Luiza, minha prima; mil coisas disse minha tia. Saíram um automóvel cinza e quando voltaram estavam muito conversadoras. Contavam detalhes que não me lembro, de com lhes havia recebido o general Pancho Murguía; minha tinha pulava de alegria porque lhe haviam prometido fuzilar o soldado e pedía ansiosa um copo de café.

¹⁰¹ Pepita Chacón estava conversando com Mamãe, não lhe perdi nenhuma palavra. Tinha ido vê-lo na noite anterior, estava comendo frango, ficou muito feliz quando a viu; se conheciam há anos. Quando viu a roupa negra deixada em uma cadeira, perguntou: “Quem mandou isto?” Alguém lhe disse: “A família Revilla”. “Para que se incomodam, eles estão muito mal, podem me enterrar com este”, e falava lentamente, tomando o seu café.

¹⁰² Foram mortos rápido, assim como são as coisas desagradáveis que não se devia saber.

Os irmãos Portillo, jovens revolucionários, porque os mataram? O coveiro disse: “Luis Herrera tinha os olhos vermelhos vermelhos, parecia que chorava sangue”. Juanito Amparán não se esquecia deles. “Parecia que choravam sangue”.

Os rapazes Portillo foram levados à sepultura por Luis Herrera, uma tarde tranquila, apagada na história da revolução; eram cinco horas.

As informações obtidas pela narradora enquanto presenciava as conversas atravessam as narrativas, principalmente as da primeira edição. Na segunda edição há uma presença maior do discurso direto de terceiros, sem a intermediação da conversa com Mamá. É nesse momento que há um aumento da tendência de a narradora comportar-se como uma coletora da memória coletiva.

Impossível não evocar o trabalho de Maurice Halbwachs (1990), *A memória coletiva*, no qual apresenta a possibilidade de constituição de uma memória compartilhada. O sociólogo discute a confiança em uma lembrança, que é maior quando encontramos ratificação dos fatos lembrados também no testemunho dos outros. Quando alguém confirma aquilo que é dito pela testemunha, sua confiabilidade naquela narrativa é maior. Além disso, há uma certa soma de memórias, que se organiza a partir dos aspectos de interesse de cada grupo. Para ele, a memória também se dá com o auxílio dos outros, que participam de grupos e interesses diferentes dos nossos e, por isso, focam em coisas diversas. Há a necessidade do que ele chama de *comunidade afetiva* (HALWBACHS, 1990, p. 22), ou seja, a participação de um grupo que, ao evocar as lembranças, conseguem ter algum tipo de identidade entre elas. Em suas palavras

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade (HALBWACHS, 1990, p. 22).

A participação de um grupo, pois, é necessária para a constituição da lembrança (ou, ao menos, de sua confiabilidade). Quanto mais pessoas lembram de um acontecimento de forma semelhante, mais essa versão será considerada confiável. Desse modo, evocar o testemunho ou a voz do outro servem como forma de corroborar o testemunho próprio.

O sociólogo oferece alguns exemplos sobre a lembrança no seio da primeira infância, geralmente associadas ao quadro da família, onde a criança se inscreve.

Há aliás, através de toda a infância, muitos momentos em que encaramos assim o que não é mais da família; ou porque nos chocamos, ou porque nos ferimos ao contato dos objetos, ou porque devemos nos submeter e vergar à força das coisas, ainda que passemos inelutavelmente por uma série de pequenas experiências que são como que uma preparação para a vida adulta: é a sombra que projeta sobre infância a sociedade dos adultos, e mesmo mais do que uma sombra, uma vez que a criança pode ser chamada a tomar sua parte em cuidados e responsabilidades cujo peso recai de

ordinário sobre ombros mais fortes que os seus; e que ela é, pelo menos temporariamente e por uma parte de si mesma, colocada dentro do grupo daqueles que são mais velhos do que ela. É por isso que dizemos algumas vezes de alguns homens que eles não tiveram infância, porque a necessidade de ganhar seu pão, impondo-se a eles muito cedo, forçou-os a entrar nos domínios da sociedade onde os homens lutam pela vida, enquanto que a maioria das crianças nem sabem que essas regiões existem; ou porque em consequência de uma morte conheceram uma espécie de sofrimento de ordinário reservado aos adultos, e tiveram que enfrentá-lo no mesmo plano que eles (HALBWACHS, 1990, p. 28).

A narradora de *Cartucho* passa exatamente essa ideia: sua infância, associada aos atos de violência dos conflitos da Revolução, não pode ser considerada como uma infância propriamente dita (quando pensada idealmente, tal qual a discussão sobre imaginário infantil apresentada). Sua condição é retirada do ideal familiar e de infância, colocada num outro grupo – testemunhas dos conflitos da Revolução no Norte do México –, a partir do qual vai organizar sua narrativa.

A criança lembra aquilo que é plausível e faz sentido na sua condição. A narradora, desse modo, utiliza a voz de outros para construir a verossimilhança: a criança não tem como saber de certos fatos ou julgá-los; desse modo, reproduz a fala de alguém, atestando a veracidade e a confiabilidade daquele ponto de vista que não poderia vir de uma perspectiva infantil. Essa estratégia é essencial para o efeito de credibilidade nos momentos limitados da perspectiva infantil.

c) **A voz coletiva – o ouvir e o falar**

Nos contos finais, principalmente naqueles acrescentados na segunda edição, há uma presença maior do discurso coletivo. A narradora não é mais apenas a criança que presencia, atrás das portas, as conversas e os acontecimentos da Revolução: ela é a coletora das histórias que seriam perdidas e esquecidas, assumindo um papel não apenas estético, mas também social. Mais uma vez a narradora utiliza a fala do outro para atestar a credibilidade de sua narração, já que assume as próprias limitações.

A narradora de *Cartucho* se aproxima da ideia de narração apresentada por Walter Benjamin (1987). Retornamos a sua célebre discussão sobre o narrador, na qual afirma que a narração está no cerne do ato de compartilhar experiências. Para ele, há uma “experiência comunicável” (199) que se perdeu nos campos de guerra. A possibilidade de comunicar uma experiência “de boca em boca” (199), como diz Benjamin, é o que faz nascer a narração. As histórias do pós-guerra, no entanto, são tão grotescas e abjetas que

se torna uma dor compartilhá-las, fazendo com que tais experiências-limite sumam na boca dos narradores. Além disso, Benjamin acreditava que havia uma “verdadeira narrativa” (202) cuja característica central é a dimensão utilitária: narra-se para um fim. O romance teria trazido o fim da narrativa como a idealiza o filósofo. O narrador e o romancista se distinguem, pois “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (p. 201), enquanto o romancista se isola. Não discutiremos aqui a validade ou não de seu pensamento, mas a sua ideia de narração: o ato de narrar tem vida na própria experiência; capta-se aquilo que se vê – o arquétipo do viajante – ou que se ouve – o artesão sedentário – e constrói-se histórias para alguém, para um ouvinte, que terá sua experiência igualmente enriquecida pela narração. A história narrada, como idealizada por Benjamin, tem um fim prático.

Não diferente, a narradora de *Cartucho* conta aquilo que viu e ouviu, organizando em sua fala experiências que o leitor ou leitora jamais teriam acesso se não fosse a sua vontade de intercambiar experiências. Tais experiências são recuperadas para fazer parte da memória, ou seja, são transformadas em palavras e passam para o discurso para se tornarem memoráveis. Também esse aspecto é ressaltado por Benjamin:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia (BENJAMIN, 1987, p. 204).

As várias mortes dos homens comuns que aconteceram durante a Revolução e que foram esquecidas, se perdendo no anonimato e na seleção da narrativa historiográfica oficial, são recuperadas pela oralidade. Alguém conhecia o soldado tal e presenciou seus momentos finais; esse alguém conta para outro alguém e assim, através do testemunho da sua morte, o sacrifício torna-se válido e significativo. A narrativa de *Cartucho* está nesse lugar, entre a oralidade e a escrita, entre o testemunho e a ficção.

A narração, então, transforma a experiência em discurso. Em *Cartucho*, essa transformação acontece não com a própria experiência da narradora, mas também com a experiência do outro. Ela transforma sua própria experiência em discurso e, nesse ínterim, também dá forma para as narrativas de terceiros, registrando-os como arquivo e possibilitando sua continuidade e sua possibilidade de compartilhamento.

Ao tratar da poesia oral, Paul Zumthor (1997, p. 35) atesta que “socialmente, a voz realiza, com efeito, duas oralidades: uma, fundada na experiência imediata de cada

um; a outra, sobre o conhecimento mediatizado, pelo menos em parte, por uma tradição: dupla polarização... que permeia também a poesia oral”. A oralidade, enquanto ato de comunicação, está ligada ao sujeito que verbaliza (e sua experiência própria) e aquilo que a tradição (a voz dos outros, transformando-se em coletiva) cria e reproduz. Falar e escutar são essenciais para a transmissão da memória e, em *Cartucho*, há também a estilização do processo de transmissão oral das histórias.

A escritora utiliza várias estratégias para marcar a coletividade da narrativa. Há, por exemplo, as informações que fazem parte do imaginário do povoado e não se sabe exatamente a origem. A indeterminação do sujeito e o sujeito oculto, típicas das narrativas populares, marcam a presença, no imaginário coletivo, dos acontecimentos repetidos em várias conversas: “*se acuerdan de él con mucho cariño[...]*”, “*Cuentan los que lo trataron que fue un hombre muy valiente[...]*”¹⁰³.

Assim também acontece em “*El centinela del mesón del Águila*”, uma chacina que ocasionou a morte de centenas de soldados villistas que se abrigavam no local. A figura central e a partir de onde se constrói a poética da cena é a sentinela (“*Los hilos de su vida los tenía el centinela dentro de sus ojos*”)¹⁰⁴, que falha em seu trabalho e é morto pelos carrancistas que invadem o local e matam todos os que lá se encontram. A violência do acontecimento e a quantidade de mortos faz com que as pessoas se impactem e comentem sobre o ocorrido. Assim termina a história: “*Al salir del caserón volvimos a ver al centinela. Nadie sabía su nombre. Unos decían que había disparado un tiro; otros que no. Yo sé que el joven centinela murió junto a la piedra grande. Él ya era un fantasma*”¹⁰⁵ (CAMPOBELLO, 2016, p. 119).

Outra forma de marcar a coletividade é evidenciar toda a população como construtora de um discurso que, independente da veracidade do ocorrido, se torna uma versão comum e circula no imaginário coletivo. É o que acontece com a história do fuzilamento de Nacha Cerniceros. Na primeira edição, a narradora reconstrói o que se conta desse fuzilamento, que teria sido ordenado por Villa. Nas edições posteriores, ela faz uma correção: “*Esta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después*”¹⁰⁶ (CAMPOBELLO, 2016,

¹⁰³ se lembram dele com muito carinho[...]; contam os que o conheceram que foi um homem muito valente.

¹⁰⁴ A sentinela tinha os fios de sua vida dentro de seus olhos.

¹⁰⁵ Ao sair da mansão voltamos a ver a sentinela. Ninguém sabia o seu nome. Uns diziam que ele havia disparado um tiro; outros que não. Eu sei que a jovem sentinela morreu perto da pedra grande. Ele já era um fantasma.

¹⁰⁶ Esta foi a versão que durante muito tempo prevaleceu naquelas regiões do Norte. A verdade se veio a saber depois.

p. 111). Nacha Cerniceros não estava morta, havia retornado para sua casa, desencantada com os rumos da revolução. A história de sua morte teria sido mais uma injustiça para pintar Francisco Villa como um homem ruim. A persistência da primeira versão da morte de Nacha Cerniceros demonstra, para a narradora e no contexto do livro, como as mentiras podem ser atestadas pela comunidade e virarem uma versão tida como verdadeira.

Há, também os acontecimentos testemunhados por diversas pessoas que, por terem sido vistos por todos, não podem ser negados. É o que acontece com em “*Los 30-30*”, onde se conta o fuzilamento de Gerardo Ruiz. A descrição do fuzilamento termina com a reiteração do testemunho: “*Mucha gente vio este fusilamiento, era mediodía. Mamá presencio todo*”¹⁰⁷ (CAMPOBELLO, 2016, p. 112). Também, em “*La muleta de Pablo López*”, o fuzilamento é presenciado por todos e seus detalhes são atestados por esse conjunto de testemunhos: “*Todos comentaban aquel fusilamiento, dijo Mamá que hasta lloraban por Pablito; ella no lo vio porque estaba en Parral. Martín se lo contó todo.[...] Lo fusilaron frente al pueblo (Existen muchos relatos de este acto)*”¹⁰⁸ (CAMPOBELLO, 2016, p. 129). Estas narrações saem do campo da ficção ou da impressão da criança acerca da guerra para se aproximarem da retórica da verdade, com as reiterações dos testemunhos como uma prova de “realidade”.

Há, ainda, os fatos contados em canções e poesias. Tais fatos teriam sua credibilidade afirmada por terem se tornado sabedoria popular, um compartilhamento da comunidade. A cena “*Los oficiales de la Segunda del Rayo*” possui uma epígrafe que mostra o tom da narrativa: “*Cuentan que es verdad que se aparecen en la calle*”¹⁰⁹.

Mataron al Perico Rojas, a Gómez, al Chato Estrada. Fusilaron a los Martínez. Se perdió en el combate Sosita, y así pasaban las noticias de boca en boca. Cada uno tenía una canción preferida y las fueron dejando de herencia a los que las quisieron. Los cantos de aquellos oficiales alegraban la calle, se les veía en las esquinas haciendo una rueda para juntar sus voces, abrazados por los hombros ¹¹⁰(CAMPOBELLO, 2016, p. 157).

Neste mesmo conto uma canção com o nome de oficiais mortos é reproduzida, quase como uma última lembrança assombrada de todos os que foram. Também a história

¹⁰⁷ Muita gente viu esse fuzilamento, era meio dia. Mamãe presenciou tudo.

¹⁰⁸ Todos comentavam aquele fuzilamento, disse Mamãe que até choravam por Pablito; ela não o viu porque estava em Parra. Martín contou tudo a ela. [...] Fuzilaram-no em frente ao povo (Existem muitos relatos desse ato).

¹⁰⁹ Contam que é verdade que aparecem na rua.

¹¹⁰ Mataram Perico Rojas, Gómez, Chato Estrada. Fusilaram os Martínez. Sosita se perdeu em combate, e assim passavam as notícias de boca em boca. Cada um tinha uma canção preferida e foram deixando-as de herança aos que as quisessem. Os cantos daqueles oficiais alegravam a rua, os víamos nas esquinas fazendo uma roda para juntar suas vozes, abraçados pelos ombros.

de Abelardo é recuperada através de uma canção: “*Los que todavía recuerdan a Abelardo cantan la tragedia. Son así las deudas entre hombres; se pagan con canciones y balas*”¹¹¹ (CAMPOBELLO, 2016, p.162).

A cena “*Tragedia de Martín*” subverte todo o tom do livro: é cantada em versos. Ainda sobre a história de Martín, em “*Las hojas verdes de Martín*”, a narradora termina a história com os seguintes parênteses: “*Así fraseaba un poeta del pueblo que me narró espontáneamente la muerte del general Martín Lopez*”¹¹² (CAMPOBELLO, 2016, p. 163). Observa-se como, nas edições posteriores, o tom da narrativa muda, aumentando as histórias sem preponderância da perspectiva infantil. A imagem da criança que testemunha e fala, então, começa a dar lugar à imagem da coletora de testemunhos. Em determinados momentos, não se sabe se a criança está presenciando ou se é a narradora já crescida reconstituindo o que escutou de Mamá.

Algumas histórias são recuperadas diretamente de terceiros, sem a intervenção de Mamá. São nesses momentos, predominantes nos textos acrescentados na segunda edição, que poderemos ver a imagem da coletora de histórias. Um exemplo é o conto da morte de Tomas Urbina, uma tentativa de reconstrução dos acontecimentos através de relatos de vários personagens: o tio da narradora, que atesta a personalidade de Urbina (“*mi tío abuelo lo conoció muy bien. “Son mentiras las que dicen del Chapo – dijo mi tío –; El Chapo era buen hombre de la revolución. ¡Ni lo conocían estos curros que hoy tratan de colgarle santos!*”¹¹³ (CAMPOBELLO, 2016, p. 131)); *el Kirilí*, soldado que estava com Tomás Urbina no momento da história; Martínez Espinosa, sobrinho de Urbina; assim como as conversas de pessoas não identificados, pois são faladas por todos e se configuram como especulações:

Urbina, con la estrella en el sombrero, con sus venas gordas, palpitantes bajo la piel prieta, abriendo los ojos hasta hacer gimnasia, haría un resoplido de general ante aquellas noticias. (Todo esto es una suposición inocente, nacida hoy, acá donde las gentes ignoran al Santo Niño de Atocha y al general Tomás Urbina) [...]. Tres personas lo relatan. Pasaron las fuerzas de Rodolfo Fierro rumbo a Las Nieves, entre seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día?, ¿qué mes?, ¿qué año? Todos iban muy apurados y hablaban en voz baja¹¹⁴ (CAMPOBELLO, 2016, p. 132).

¹¹¹ No entanto, o que lembra de Abelardo, cantam a tragédia. São assim as dívidas entre homens; se pagam com canções e balas.

¹¹² Assim versava um poeta do povo que me narrou espontaneamente a morte do general Martín Lopez.

¹¹³ meu tio-avô o conheceu muito bem. “São mentiras que dizem sobre El Chapo – dizia meu tio –; El Chapo era um bom homem da revolução. Nem o conheciam esses safados que hoje se fazem de santos!

¹¹⁴ Urbina, com a estrela no sombrero, com suas veias gordas, palpitantes debaixo da pele preta, abrindo os olhos até fazer ginástica, faria um bufo de general diante daquelas notícias (Tudo isso é uma suposição inocente, nascida hoje, aqui onde as pessoas ignoram o Santo Niño de Atocha e ao general Urbina) [...]

Em várias outras cenas, geralmente as adicionadas na segunda edição, essa forma de contar os fatos se repete: “Alguém viu e me contou”. Assim acontece em “*El cigarro de Samuel*”, em que se fala sobre o rapaz cuja timidez incomodava Villa. Os detalhes são contados por uma mulher chamada Betita, que conversava com o general: “*Cuenta Betita que siempre se iba a comer a la cocina. El general Villa no lograba hacer que se le quitara la timidez*”¹¹⁵ (CAMPOBELLO, 2016, p.146).

Há um personagem que aparece duas vezes contando histórias para a narradora. É Severo quem, pela primeira vez (também apenas na segunda edição), faz aparecer o nome da escritora nas narrativas: “*Allá en la calle Segunda, Severo me relata, entre risas, su tragedia: – Pues verás, Nellie, como por causa del general Villa me convertí en panadero*”¹¹⁶ (CAMPOBELLO, 2016, p. 149). Em outra cena, Severo fala sobre a voz do general Villa:

Metálica y desparramada. Sus gritos fuertes, claros, a veces parejos y vibrantes. Su voz se podía oír a gran distancia, sus pulmones parecían de acero. Severo me lo dice: “Fue en San Alverto, junto a Parral” [...]. Dice Severo que aquel hervidero de gente, al oír la voz de su jefe, se paró como un solo hombre, dejando todo abandonado, sin probar bocado; que corrieron derechos a sus caballos, y que en un abrir y cerrar de ojos, ya nada más habían dejado la polvareda¹¹⁷ (CAMPOBELLO, 2016, p. 150).

Como já observado, não se pode determinar o que ocasionou essas mudanças nas edições. Elas atestam uma mudança na estratégia de credibilidade, que se afastam mais da construção estética fictícia e apelam a um atestado de veracidade testemunhal. No entanto, mesmo com esse apelo retórico, os trechos deixam evidente que não se pode atestar a veracidade total do que é contado, organizando outras estratégias estéticas para lidar com essas lacunas, como a própria escolha da coisa focalizada: a voz de Villa, o cigarro de Samuel Tamoyo, os cantos das mulheres que esperam os soldados, as poesias passadas de boca em boca.

Três pessoas relatam isso. Passaram as forças de Rodolfo Fierro rumbo a Las Nieves, entre seis da tarde e dez da noite. Que dia? que mês? que ano? Todos iam muito apressados e falavam em voz baixa.

¹¹⁵ Conta Betita que ele sempre ia comer na cozinha. O general Villa não conseguia fazer com que perdesse a timidez.

¹¹⁶ Lá na rua Segunda, Severo me relata, entre risos, sua tragédia: – Pois veja, Nellie, como que, por causa do general Villa, me tornei padeiro.

¹¹⁷ Metálica e esparramada. Seus gritos fortes, claros, às vezes uniformes e vibrantes. Sua voz se podia ouvir a grande distância, seus pulmões pareciam de aço. Severo me disse: “Foi em San Alverto, perto de Parral” [...]. Disse Severo que aquele fervilhar de gente, ao ouvir a voz de seu chefe, parou como um só homem, deixando tudo abandonado, sem comer mais nada; que correram direto para seus cavalos, e que em um abrir e fechar de olhos, já nada mais haviam deixado a nuvem de poeira.

6.3.3 Manipulação do efeito estético: a frase aforística e a sinceridade infantil

A utilização da perspectiva infantil traz duas formas altamente expressivas: a frase curta e constativa, típica dos aforismos e máximas, sendo esta a responsável pelo choque moral; e a simplicidade e sinceridade infantis, que mostram uma sabedoria evidente, porém não vista pelos olhos já embaçados dos adultos. Esta segunda é responsável pelo efeito de real: a criança, enquanto não possuidora dos filtros morais, não entende exatamente o que acontece; desse modo, não enfeita, não esconde, não dissimula os reais sentidos dos fatos.

As construções semelhantes aos aforismos e máximas contêm a maior parte da poeticidade dos textos de *Cartucho*, bem como a forma sintética necessária para a construção das cenas rápidas e certeiras. Tal síntese, no entanto, é altamente complexa: na linguagem corrente, os estudos fraseológicos a respeito de aforismos, provérbios, máximas e outras expressões condensadas se espriam desde a Tradução e a Linguística até a Teoria Literária e as Ciências Sociais.

As definições das construções fraseológicas ainda passam por muito debate, pois a diversidade de formas, objetivos e usos escapam às fixações (BRAGANÇA JÚNIOR (1999), SILVA (1998)). No entanto, para estabelecer o objeto de discurso necessário para a comparação com a construção estética de *Cartucho*, adotamos neste trabalho a seguinte definição de José Pereira da Silva: “Aforismo é uma sentença breve e doutrinal, que em poucas palavras explica e compreende a essência das coisas. Tanto o aforismo como o apotegma são peças literárias ou poéticas” (SILVA, 1998, p. 15).

O estudo dos aforismos está no campo do que Silva (1998) chama de “discurso repetido”, ou seja, daquelas construções que são compartilhadas por um grupo social, cristalizadas de forma a serem entendidas largamente em seu uso. Tais expressões possuem dois aspectos: um relativo ao seu uso coletivo, daí a cristalização da forma a ser reconhecida como gênero; outro em relação ao seu uso individualizado, que varia de acordo com a enunciação e possibilita a criatividade linguística.

José Luiz Braga (2014) analisa o aforismo como um processo de conhecimento, indo além das definições dicionarizadas e, de certa forma, redutoras, do termo (sempre associadas à concisão e à ação afirmativa enquanto verdade geral). Diferenciando máxima e aforismo, termos estes que muitas vezes são confundidos, o pesquisador mostra que a primeira tem um peso de código, pois demonstra em uma fórmula uma verdade universal,

que seja tenha um alto grau de reconhecimento pronto e seja, geralmente, explicativa. O aforismo, contrariamente, possui como característica a inferência, ou seja, observa a realidade e possui um valor heurístico, podendo ser usado como estímulo para novas inferências.

Das análises sobre aforismo, Braga (2014, p. 45) afirma que o aforismo pode ser independente de um contexto referencial ou sequência dedutiva, mas que para ser compreendido necessita o contexto de descoberta da inferência e/ou o contexto dos próprios aforismos reunidos, chamado por ele *contexto de adjunção*. É nesse contexto, pois, que o aforismo ganha o peso de processo de produção de conhecimento.

Observando as diferenças ao se analisar o aforismo de forma isolada ou em contexto, Braga observa que o que importa na escrita por aforismos é a sua “reunião em torno de um tema ou de uma questão posta à reflexão” (BRAGA, 2014, p. 46). Nesse sentido, “a ‘escrita de aforismos’ é um modo de pensamento; sua adjunção é um processo de produção de conhecimento” (BRAGA, 2014, p. 46). A escrita curta e constativa se dá com a análise da realidade inteligível para, a partir dela, fazer inferências e proporcionar outras. Assim,

A escrita aforística procura, no processo de adjunção de percepções sobre o mundo, realizar duas potencialidades do pensamento: Competência inferencial (ou de descoberta): refletir sobre um fenômeno para o qual não dispomos de conhecimento estabelecido, de teorias bem estruturadas, ou dispomos apenas de teorias que assumimos insuficientemente apreensivas e abrangentes; Competência heurística: desenvolver proposições suficientemente perceptivas para oferecer uma ponta de fio de meada, fazendo perceber, no mesmo movimento, que há muito ainda que desenredar (BRAGA, 2014, p. 46).

São essas potencialidades que constroem a riqueza dos escritos de *Cartucho*. As estratégias utilizadas para a reflexão sobre os fenômenos apresentados nas narrativas (guerra, morte, efemeridade da vida etc.) se combinam com as estratégias evocadas pela narradora com visão infantil (falta de filtros morais, capacidade de observação que se iguala à câmera, produzindo o efeito de captura da realidade, sinceridade na fala), produzindo um movimento estético complexo, pois a escritora precisa condensar a “aparente inconsistência da voz infantil” com a sabedoria sintética transmitida pela frase curta e constativa.

As narrativas, principalmente aquelas que se mantiveram como na primeira edição, possuem uma fórmula que se aproxima da construção aforística. Apresenta-se a personagem; apresenta-se a situação (geralmente a que antecede a morte e a própria morte); finaliza-se a passagem com a frase curta e constativa. Em “Las tripas de General

Sobarzo”, em que a narradora e sua irmã veem passar na rua soldados levando as tripas do general morto, a profundidade da simbologia do final da narrativa é acentuada pela frase sintética que permite inferências diversas: “*Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren; sus tripas quedaron en Parral*”¹¹⁸ (CAMPOBELLO, 2016, p. 121).

Isso se repete em “Zarifo e Zequiel”. A narradora apresenta as personagens e a sua ligação afetiva com eles. Aponta uma característica especial: os sapatos grandes que pareciam pesar dez quilos e que se assemelhavam a casas arrastadas desajeitadamente quando ela, munida de uma seringa, brincava de jogar água nos rapazes e eles fugiam. A criança possui uma visão lúdica das pessoas e dos acontecimentos ao redor, visão esta que, aos poucos, vai sendo quebrada com a persistência da morte e a perda constante de pessoas queridas. Quando a narradora vê os amigos mortos, sua ação final mostra, em uma só frase, a sua desilusão e a perda da inocência: “*les vi los zapatos, estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy eran uns cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos. Quebré la jeringa*”¹¹⁹ (CAMPOBELLO, 2016, p. 109).

Esta forma de narrativa, associada aos signos da infância já discutidos e ativados, na escrita, pela narradora com perspectiva infantil, consegue produzir sentidos novos relativos ao contexto de violência no qual a criança se encontra presente. Devemos lembrar que o contexto da Revolução Mexicana possui sentimentos ambíguos, pois nele se encontram tanto o sofrimento causado pela violência quanto o orgulho da participação em uma luta popular. Essa complexidade é refrata em *Cartucho*, pois vemos tanto o orgulho dos *paisanos* do Norte, que lutaram bravamente ao lado de Francisco Villa, quanto o sofrimento pelas mortes que se tornaram anônimas e esquecidas.

Assim, a criança, através de sua percepção sem filtros e do deslumbramento ante um mundo enorme e cheio de informações (“*Hombres que van y vienen, un reborujo de gente. ¡Qué barbaridad, cuánto hombre, pero cuánta gente tiene el mundo!, decía mi mente de niña*”¹²⁰), associada à sua ingenuidade e à sua sinceridade (“*a mí me parecía maravilloso ver tanto soldado. Hombres a caballo con muchas cartucheras, rifles, ametralladoras; todos buscando la misma cosa: comida*”¹²¹), consegue nos fazer perceber, a partir das frases sucintas e certeiras, os movimentos paradoxais da Revolução.

¹¹⁸ Ele era de Sonora, o embalsamaram e o jogaram num trem; suas tripas ficaram em Parral.

¹¹⁹ vi seus sapatos, estavam empoeirados; já não me pareciam casas; agora eram um couro negro que não me podiam dizer nada de meus amigos. Quebrei a seringa.

¹²⁰ *Homens que vem e vão, uma agitação de gente. Que barbaridade, quanto homem, mas quanta gente tem o mundo!, dizia minha mente de menina.*

¹²¹ *me parecia maravilhoso ver tanto soldado. Homens a cavalo com muitas cartucheiras, rifles, metralhadoras; todos buscando a mesma coisa: comida.*

Daí a importância dessa combinação: a escritora escolheu mostrar a percepção infantil dos fatos, valorizando a imediatez da observação (o efeito de câmera, de captura da realidade imediata tal qual ela é), mas, ao mesmo tempo, manipula os efeitos para mostrar ao leitor uma possibilidade de leitura específica dos fatos, já enviesada pelo passar do tempo, pelos outros discursos sobre a Revolução e pela própria hipótese ontológica da escritora. A frase curta e constativa saindo da boca de uma criança foi a estratégia estética escolhida para isso e se justifica a partir da visão da recepção. Sobre os aforismos, Braga (2014) nos diz que

“Percepção de mundo” e exigir “que o leitor também pense” são dois aspectos relevantes. A busca de concisão se justifica pelo objetivo da proposição aforística de se aproximar de percepções imediatas do mundo – à diferença de extensos encadeamentos reflexivos que levam, por deduções racionalmente elaboradas, à proposição que se quer defender. O passo inicial, no caso do aforismo, é enfatizar a afirmação pela perspectiva de que “é assim que eu percebo”. Correm-se, é claro, todos os riscos da inferência abduzida, da conjectura, do processo tentativo. Mas pode-se considerar que o produtivo, no aforismo, é a decisão de correr tais riscos. Esse é o espaço inferencial, de descoberta (BRAGA, 2014, P. 16).

No espaço literário, tal estratégia se torna especial. Já afirmamos anteriormente que a literatura, por sua natureza estética e pelo jogo próprio dessa natureza, não possui compromisso com a verdade. A construção estética através da linguagem escrita, ao contrário, por sua abertura e pelas variadas formas estéticas, possibilita a criação da possibilidade, da inferência, não da explicação: não se afirma “verdadeiro ou falso” na literatura, mas abrem-se janelas para se pensar os fenômenos. Do mesmo modo ocorre com a construção aforística como descrita por Braga (2014). A indeterminação e seu consequente espaço inferencial são semelhantes às lacunas existentes na ficção, local epistemológico em que se desenvolve a reflexão e o entendimento.

A obra de Nellie Campobello se encontra entre espaços: nela se entrelaçam a ficção, a história, a biografia e a atividade artística. Há uma grande dificuldade, ou melhor, uma impossibilidade de encaixá-la em modelos artísticos que poderiam nos dar dicas de como ler *Cartucho*. Essa impossibilidade e as particularidades do seu contexto de criação acabam, por outro lado, fazendo emergir novas possibilidades hermenêuticas e vários desafios para a Teoria Literária.

O desafio que aqui aceitamos foi encontrar, dentro dos elementos propriamente estéticos, aqueles que poderiam nos dar uma possibilidade de entendimento desse livro tão denso e repleto de contradições e inconsistências. Foi, desse modo, que chegamos ao conceito de credibilidade, construída através da narradora, e que transforma essas contradições e inconsistências, elas mesmas, em elementos estéticos.

Acompanhando os princípios teóricos da ER, consideramos o texto literário como um espaço de conhecimento sobre a condição humana. Desse modo, enfrentamos esse desafio: como partir da Teoria Literária para a investigação filosófica da condição humana presente em uma obra literária?

Para tanto, inicialmente, afirmamos a complexidade da obra literária através dos conceitos de jogo e intencionalidade. Ambos os conceitos, como trabalhados por nós, reafirmam a criação e a recepção como *atos* e a obra em si como *acontecimento*. Desse modo, a arte utiliza os sistemas do mundo previamente dado, intencionalmente reorganizando tais sistemas no mundo da arte e criando, através de um complexo jogo estético, os efeitos pretendidos.

A depender da intenção da pessoa que cria e da configuração da obra, sua relação com os sistemas do mundo previamente dados ao texto e nele reconfigurados esteticamente será diversa. Em *Cartucho*, nos deparamos com uma criação literária cujas relações com o real participam de um jogo de evidenciar e encobrir, presente tanto nas formas intraliterárias quanto extraliterárias. É a partir dessa complicação que a noção de efeito de credibilidade nos aparece como essencial na análise de *Cartucho*, pois há uma hipótese ontológica que regula a obra. Como fazer com que leitoras e leitores participem do jogo proposto dentro dessa hipótese?

A existência da hipótese ontológica de *Cartucho* só pode ser atestada quando fazemos o movimento de análise da exterioridade da obra, de seu contexto de publicação e circulação, bem como das próprias falas da escritora acerca de sua atividade literária. Sem conhecer tais elementos, dificilmente chegaríamos ao entendimento das escolhas das estratégias narrativas e das construções estéticas. Baseando-nos nestas análises, chegamos à seguinte hipótese ontológica discutida ao longo da tese: *O esquecimento do sujeito como degradação não apenas do ser humano (enquanto pessoa esquecida) no contexto de violência da Revolução, mas de toda uma atividade coletiva pautada na ação desse sujeito, bem como de suas consequências sociais.*

Através dessa hipótese ontológica, conseguimos analisar como as construções estéticas foram escolhidas e configuradas com vistas a criar o efeito de credibilidade em *Cartucho*, obra esta que se coloca no espaço literário mexicano pós-revolucionário como um *acontecimento*, com vistas a gerar efeitos, problematizar discursos e possibilitar a criação de novas reflexões sobre a condição humana no contexto da Revolução.

Refletir sobre a condição humana é uma tarefa difícil por diversos motivos: não se pode realizar tal tarefa através da verificação; não sabemos, ainda, como lidar com as contradições próprias dessa condição; e temos tendência a esconder as incoerências ao invés de observá-las e analisá-las. Na análise literária, estas dificuldades poderiam ser objetivadas e se tornarem menos problemáticas, caso se postulasse um afastamento rígido em relação ao que se analisa. No entanto, ainda estamos misturados com esse objeto: a literatura, como refletiu Iser (2013, p. 27), “se torna um espelho da plasticidade humana” e, desse modo, aceitar as contradições e incoerências da condição humana analisada na literatura é aceitar que esses elementos indesejados existem também em nós, enquanto sujeitos.

Além disso, tal reflexão passa pelo discurso e pela comunicação, instâncias poderosas e perigosas. Há uma diversidade de ações que podem ser feitas através do discurso: ativar a sensibilidade do outro, manipular suas respostas de acordo com suas crenças, elogiar ou difamar, entre tantas outras. A maleabilidade do discurso não nos permite construir um nível ótimo de confiança; por isso tantos estudos na filosofia da linguagem, na análise do discurso, na estética; por isso tantos manuais de normatização das diversas linguagens. Queremos exigir que o discurso seja transparente e trabalhamos para isso, mas ele raramente o é.

Essas dificuldades devem ser analisadas, discutidas e refletidas com cuidado, o que leva tempo. Nossa sociedade, no entanto, tem se comportado de modo avesso àquilo

que demora, àquilo que tem várias vias. A literatura e seu estudo entram nesse movimento: Por que as coisas que não dão respostas imediatas são apontadas como inúteis? Por que as investigações que levam tempo e que, ao tratar do humano, mostrando as contradições e incoerências de sua natureza, são tão temidas? A filosofia, a sociologia, as teorias da comunicação, a psicologia e diversas outras áreas estão em seu caminho para tentar construir possibilidades de resposta a essas questões.

A partir dessas ponderações, e trazendo para o contexto que nos interessa – os estudos literários –, observamos que ainda há o desafio de se estabelecer o cunho epistemológico dos estudos literários e artísticos em geral. Adotamos, neste trabalho, o desafio de analisar a obra literária como um espaço privilegiado de produção de conhecimento. Afirmamos a obra literária como um espaço de investigação da existência humana e é nossa posição de pesquisa observar as especificidades e determinações dos conhecimentos possibilitados no âmbito da criação artística. Desse modo, a ER nos proporcionou os princípios teóricos gerais a partir da ideia de decomposição da obra com vistas a encontrar o fundamento no qual se constrói a sua orquestração estética. Esse fundamento e o seu desenvolvimento estético são os elementos que permitem os desdobramentos filosóficos da investigação, de forma a não reduzir a obra aos aspectos puramente históricos, biográficos ou sociológicos. Assim, através de uma aproximação indutiva do objeto literário, observamos como seus elementos internos e externos são organizados com vistas a construir efeitos estéticos, bem como o modo que esses efeitos influenciam a produção de sentido.

Em se tratando de um romance escrito no México de 1930, uma sociedade recém-saída de uma luta armada e que ainda está tentando construir um sentido para os acontecimentos então recentes, Nellie Campobello, ao contrário da maior parte de seus contemporâneos que ainda estava atrelada ao realismo de tipo europeu, constrói uma narrativa fragmentada, como o são os fatos da memória, e que dificilmente se caracterizaria como romance na época, quiçá como uma *novela de la Revolución*. Com lacunas de memória e uma linguagem quase automática (assim como é a linguagem das crianças e da lembrança compartilhada oralmente), a escritora nos coloca numa posição de tentar reconstruir as cenas e as relações entre as personagens, de tentar organizar os espaços, de inferir pensamentos ou sentimentos. Ou seja, no entendimento desta pesquisa, *Cartucho* exige uma leitura ativa e imaginativa, exigência construída por sua forte carga estética e pela impossibilidade de encaixá-lo em um programa ou gênero, o que poderia nos dar pistas de leitura.

No percurso desta pesquisa, observamos que foi no espaço da literatura que Nellie Campobello encontrou o meio para fazer aparecer o que não havia nas narrativas institucionalizadas do pós-Revolução. Através da perspectiva da criança – o não-cidadão, aquele que fica para trás na guerra – as singularidades são mostradas: quem são as pessoas que lutam? Quem são as pessoas que morrem e convivem, dia-a-dia, com a possibilidade da morte na porta? Depois da Revolução feita e de uma narrativa construída, como fazer aparecer as contradições desse processo?

A escritora escolhe falar da existência individual de homens e mulheres, o modo como morreram, o modo como escolheram ser, os momentos de riso e os momentos de desespero perante a possibilidade iminente do fim da existência. Essas pessoas, ao serem lembradas, se tornam estratégias para colocar abaixo, desde o discurso literário, todo um sistema de dominação pela narrativa oficial cuidadosamente observado e desconstruído pela escritora.

Nellie Campobello escolhe a posição da criança que observa as cenas com seus olhos despidos dos discursos habituais da guerra, pois ainda não os conhece; ela repete as informações e as falas dos adultos sem entender direito o que significam. Por meio do olhar infantil, ela recolhe a existência dos nomes esquecidos da Revolução Mexicana, pois, enquanto não-cidadã, a criança tem um acesso aos acontecimentos que mostra o lado não glorioso da Revolução: “*A mí me parecía maravilloso ver tanto soldado. Hombre a caballo con muchas cartucheras, rifles, ametralladoras; todos buscando la misma cosa: comida*”¹²² (CAMPOBELLO, 2016, p. 113). Como, então, estetizar uma vida e criar uma estética da existência num campo totalmente feito para a morte?

Assumimos, pois, uma atitude filosófica frente ao texto literário, buscando na obra de Nellie Campobello, a partir de sua construção estética, as relações entre o literário e a condição humana daqueles que vivem em um contexto de violência. Os contextos de guerra foram, durante muito tempo na literatura, usados como forma de mostrar a grandeza de um povo, aparecendo, geralmente, associados ao idílio¹²³ da ausência de conflitos internos, conseguida pela luta e coragem de grandes figuras heroicas. Desde a guerra de Troia, o Ocidente tem se apegado à função unificadora da guerra: escolhe-se um grande inimigo em torno do qual a nação se levanta, superando as suas contradições

¹²²Para mim, parecia maravilhoso ver tanto soldado. Homem a cavalo com muitas cartucheiras, rifles, metralhadoras; todos buscando a mesma coisa: comida (Tradução nossa).

¹²³ O idílio, aqui, é considerado de acordo com a noção kunderiana: “o estado do mundo antes do primeiro conflito; ou, fora dos conflitos; ou, com conflitos que não passam de mal-entendidos, por conseguinte, falsos conflitos” (KUNDERA, 2016, p. 123).

a fim de enfrentá-lo. Esse é o mito de fundação de diversas nações. O processo de reconhecimento de um inimigo por uma comunidade passa pela organização de uma narrativa que seja aceita por todos e todas, aceitação essa que se dá por meio, principalmente, da sensibilidade: a narrativa será organizada de forma a causar efeitos estéticos que toquem a maior parte dos sujeitos, fazendo-os aceitar inclusive as barbáries e o estado de exceção próprios da guerra. Tais efeitos criam estereótipos que se cristalizam nas várias instâncias da vida.

O desenrolar dos fatos no ambiente político e, conseqüentemente, nos demais âmbitos da sociedade que são por ele influenciados, está alinhado ao controle das narrativas. Assim observamos no Capítulo 4, no qual explicamos, por exemplo, como aconteceu o processo de demonização da figura de Francisco Villa, com vistas a legitimar o governo carrancista, e como essa figura, a partir dos anos 1930, foi expropriada dos camponeses pelos órgãos oficiais do poder com o objetivo de criar um mito nacional que unisse o povo mexicano em torno dos ideais da Revolução.

No passado, a construção das narrativas que afetariam o imaginário coletivo e o comportamento social era feita pela imprensa e também pela produção literária, desde as odes endereçadas a homenagear personalidades convenientes do momento até os romances históricos. Assim foi na União dos Escritores, que impôs o Realismo Socialista na União Soviética, como também na censura brasileira durante o regime militar. O controle da escrita, do que é veiculado como verdade ou como arte legítima, proporciona a possibilidade de controle dos sujeitos da recepção.

A análise que empreendemos em torno do livro *Cartucho* e do efeito de credibilidade construído na obra nos leva a refletir sobre como não apenas o político é passível de ser figurado esteticamente na obra, como também o sensível é organizado fora do mundo da arte. As práticas políticas, o discurso histórico e a organização das sociedades se misturam com o estético, transformando nossas vivências de uma forma mais profunda do que percebemos de imediato. Esses processos possuem um grande apelo sentimental, ativado pela utilização dos meios de informação na criação de narrativas e símbolos.

A história política recente do Brasil é um exemplo disso. O professor Marcelo Braz (2017)¹²⁴ fez uma análise sobre a construção do discurso da legalidade do

¹²⁴ O pesquisador também discute sobre a possibilidade ou não de se considerar o evento como golpe. Para ele, não se constitui como golpe clássico, mas “dentro do funcionamento regular das instituições democráticas burguesas, ou seja, com o aval da Justiça e do Legislativo” (2017, p.89). Por estar dentro das

impeachment da presidenta Dilma Rousseff, no Brasil de 2016, a partir dos efeitos de veracidade provocados pela grande mídia. Lembrando que a democracia brasileira é burguesa e que é vista por essa classe como instrumento de manutenção do poder, o pesquisador demonstra como essa mesma democracia é colocada em descrédito quando o governo começa a se colocar contra os seus interesses. Desse modo, é necessário que o grande público seja *convencido* dos problemas de tal sistema, trabalho feito, em 2016, pelo “apoio ostensivo e militante dos grandes meios de comunicação” (BRAZ, 2017, p. 87).

A análise do sociólogo Jessé Souza não é diferente. No livro *A radiografia do golpe*, em que destrincha o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, afirma que o golpe de 2016 não foi a primeira tentativa por governos de direita de destituir o governo petista que, mesmo não sendo de esquerda, possuía uma política de redistribuição de renda que permitiu a ascensão social de boa parte da população. Isso foi tentado anteriormente, durante o escândalo do Mensalão, em 2005, que seria a compra de votos favoráveis para a aprovação de projetos do interesse do executivo. Para o sociólogo, apesar das tentativas da mídia de fazer desse escândalo um trampolim para a mudança de governo, isso não aconteceu. Segundo Jessé Souza (2016), a classe média conservadora não possuía quantidade para fazer tal mudança e os pobres não a cobriam porque preferiam as melhorias factuais em suas vidas, já que a corrupção, em terras brasileiras, geralmente é considerada como intrínseca ao processo político.

Para que o projeto de mudança no governo brasileiro se concretizasse, foi necessário um artifício que unisse as diferentes camadas sociais brasileiras. Esse artifício, para Jessé Souza, foi o *mito nacional*. Em suas palavras:

A ênfase dos mitos nacionais não é a precisão teórica, dado que o objetivo dos mitos nacionais não diz respeito à verdade – uma paixão típica dos especialistas –, mas sim à necessidade afetiva e emocional de tornar o mundo compreensível e principalmente “aceitável” para a maioria de não especialistas [...]. O mito, portanto, possui um núcleo pragmático, posto que seu critério não é valorativo – como a procura do valor “verdade” pela ciência –, mas sim de eficácia real no mundo social que compartilhamos (SOUZA, Jessé, 2016, p. 29-30).

Cria-se, pois, o que o filósofo alemão Hans Vaihinger (1852-1933) chama de ficção prática (ou ética): um construto conceitual que “é contraditório em si e está em contradição com a realidade, tendo, contudo, enorme poder de transformação”

instituições, tem a aparência (o efeito) de legalidade e justiça, essenciais para a aceitação de grande parte da população. Marcelo Braz também ressalta que o *impeachment* se tornou um valioso instrumento para depor governos que vão contra o grande capital, como visto muito constantemente na América Latina.

(VAIHINGER, 2011, p. 180). Para o filósofo alemão, as ficções (materializadas na expressão *como se*) são úteis na medida em que permitem a abstração e a criação de um campo imaginário em que o conhecimento possa se movimentar. No entanto, encontrada a verdade e as respostas necessárias, tais ficções devem ser descartadas para dar lugar ao construto verdadeiro. Decorre disso que a sociedade usa o *como se* para imaginar situações e propor um plano para a construção de conhecimento; no entanto, no caso das ficções práticas, “assim que o *como se* se transforma em ‘porque’, acaba o seu caráter puramente ético e ele passa a ser apenas interesse vil e ignóbil, mero egoísmo” (VAIHINGER, 2011, p. 182). O mito nacional aparece, então, como a ficção prática que se transformou em “porque” e que conseguiu unir grande parcela da população em torno de um projeto específico de governo.

O exemplo brasileiro mostra como um processo político significativo, independentemente de seu espectro ideológico, necessita de apoio e aceitação, e como isso geralmente ocorre por vias afetivas e sensíveis, ou seja, estéticas¹²⁵. O modo como o processo citado se deu ilustra a complexidade dos jogos sociais e das relações entre representação e fatos. No livro *Enciclopédia do Golpe – O papel da mídia*, Maria Inês Nassif (2017) alerta sobre a possibilidade de as futuras gerações considerarem os acontecimentos como normais e institucionais caso estudem esse período através da mídia comercial. O golpe, constituído cuidadosamente pela mídia hegemônica, foi possível também graças à adaptação do discurso conservador – principalmente o religioso – a uma apresentação intensa e com uma grande carga emotiva concentrada no *efeito estético*.

Como teorizado pela ER (SOARES, 2019), o efeito estético é o primeiro momento de contato entre o sujeito e o objeto. É um momento cuja base está no *sensível* e ainda não há uma racionalização que transforme esse contato em conhecimento. Para entender o efeito estético, é importante considerar que a construção do objeto estético se dá a partir de uma intencionalidade, ou seja, a pessoa que produz o objeto tem como finalidade alcançar determinado efeito. Para tanto, ela utilizará as estratégias que forem pertinentes para consegui-lo, estratégias essas que perpassam pelas representações estéticas de noções que possam ser reconhecidas e significadas imediatamente pelo leitor/expectador.

¹²⁵ Ver BACZO (1999). No ensaio “Imaginación Social, Imaginários Sociales”, o filósofo descreve a utilização de “emblemas” e outros símbolos de representação de poder em vários espaços (partidos, movimentos sociais, etc.) com vistas a criar uma identificação: “Los movimientos políticos e sociales que acompañan a este nuevo espacio político [o Estado-Nação moderno] necesitan de igual manera sus emblemas para representarse, visualiza su propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro” (p. 15).

Exemplo disso, no mencionado processo brasileiro, são as produções de fácil reconhecimento e identificação simbólica, como a bandeira do Brasil, a camisa da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), que remonta ao patriotismo característico dos jogos futebolísticos, jargões que evocam noções cristalizadas, como Pátria, Família e Deus, e o combate à corrupção, sempre trazido no discurso político com forte apelo, mas jamais aprofundado. Este fenômeno é analisado por Baczko (1999) no ensaio “*Imaginación Social, Imaginários Sociales*”, no qual o filósofo descreve a utilização de “emblemas” e outros símbolos de representação de poder em vários espaços (partidos, movimentos sociais, etc.) com vistas a criar uma identificação, principalmente quando se instaura um novo espaço político.

Tais fenômenos eminentemente estéticos pautam uma forma de se fazer política e conseqüentemente, de se organizar a vida pública. Para que as narrativas desejadas sejam legitimadas, todo um aparato é construído e, baseado no efeito estético, entrega produtos de pacificação e de reconhecimento de uma visão da realidade valorizada por determinada parcela da sociedade.

Quando há um poder institucional, a educação se torna um elemento central para a popularização didática e massiva dos elementos estéticos associados à identificação social pretendida. Um exemplo, no Brasil, foi a proposta, em 2019, de mudanças de materiais didáticos para suprimir a existência da ditadura militar no país, ignorando toda a historiografia científica feita sobre o período. O então Ministro da Educação Ricardo Vélez Rodriguez chegou a modificar os critérios para as compras de livros didáticos¹²⁶, estabelecendo no edital que não seriam exigidas as referências bibliográficas, o que daria espaço para um conteúdo não revisado por pares. O ministro recuou por conta da pressão de movimentos sociais ligados à educação. Outro caso emblemático foi a TV Escola, que fez parte do Ministério de Educação até 2015 e possui uma grande tradição de produção de conteúdo educativo, veicular um documentário da produtora gaúcha “Brasil Paralelo”, no qual a história do Brasil é “recontada” através de fontes não historiográficas e sem o aval dos pares. Sobre isso, a historiadora Maria Aparecida de Aquino, professora da USP, em entrevista para o Estadão, demonstra a preocupação em “veicular em um canal de sinal aberto, voltado para estudantes e professores, um material sem comprovação

¹²⁶ PRUDENCIANO, Gregory; PALHARES, Isabela. TV ligada ao MEC vai exibir série que promete ‘resgate histórico’ e entrevista Olavo de Carvalho. *Estadão*, São Paulo, 09 dez. 2019. Disponível em: <https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,tv-do-mec-vai-exibir-serie-que-promete-resgate-historico-e-entrevista-olavo-de-carvalho,70003119766>, Acesso: 20 jul. 2020. Neste link se encontra também a referência para as demais informações deste parágrafo.

histórica, sem documentos que possam dar embasamento a essa visão”. No entanto, a possibilidade de tais mudanças só foi colocada na mesa porque houve um processo de deslegitimação da produção historiográfica científica, cujos produtos não se alinham com a visão de país do governo.

Não diferente aconteceu no México pós-Revolução, quando o então Secretário de Educação Pública José Vasconcelos (1920-1924) promoveu uma política educacional que, além de considerar a alfabetização como ponto principal e se dedicar às populações indígenas, também levava em conta os aspectos estéticos e as narrativas que seriam construídas e levadas para a população. Seus pensamentos acerca da arte, descritos em *Pitágoras: una teoría del ritmo* (1916), associavam estética e moral, mostrando que a experiência com a arte era essencial para a elevação individual. Foi com o fomento da Secretaria de Educação Pública que os muralistas não só levaram a cabo o seu projeto artístico, como também se criou uma política estatal sobre a dança como meio de formação de identidades e de consciência revolucionária, como demonstra Mary Louise Pratt (2004).

Nellie Campobello fez parte desse intercâmbio entre arte e política. A dançarina foi contratada pelo então presidente Lázaro Cardenas para montar um espetáculo que representasse o movimento armado da Revolução e seus ideais. Essa peça, apresentada em 1931, chamava-se *Ballet 30-30*, em referência aos rifles 30-30 utilizados pelos revolucionários. A escritora e dançarina viajaria pelo México, levando as apresentações de dança para todos os estádios do país, e também tomando consciência da realidade do povo e observando como seu próprio trabalho, apesar de importante, era contraditório:

Porque yo me digo: Amar al pueblo no es sólo gritar con él en fiestas patrias, ni hacer gala de hombría besando una calavera de azúcar, ni rayar un caballo, ni deglutir, de un sorbo, media botella de tequila. Amar a nuestro pueblo es enseñarle el abecedario, orientarlo hacia las cosas bellas, por ejemplo, hacia el respeto a la vida, a su propia vida, y claro está, a la vida de los demás; enseñarles cuáles son sus derechos y cómo conquistar estos derechos; [...] ¹²⁷ (CAMPOBELLO, 2016, p. 359).

A escritora entendia a importância da criação dessa nova consciência através da estética, mas sabia que o trabalho da Revolução deveria ser muito maior que isso. Sua

¹²⁷ Porque eu digo: amar o povo não é só gritar com ele em feriados nacionais, nem demonstrar masculinidade beijando uma caveira de açúcar, nem arranhar um cavalo, nem engolir, de um só gole, meia garrafa de tequila. Amar o nosso povo é ensiná-lo o abecedário, orientá-lo para as coisas belas, por exemplo, para o respeito à vida, a sua própria vida e, claro está, à vida dos demais; ensiná-lo quais são seus direitos e como conquistar esses direitos.

crítica em relação à propaganda das festas nacionais e o esquecimento do povo no dia-a-dia aparece em *Cartucho*, que coloca em xeque a grandeza das narrativas oficiais da Revolução e apresenta o sentimento daqueles que a viveram num ambiente doméstico, na *Segunda del rayo*, cujas histórias não foram contadas e não aparecem nas festas de propaganda nacional.

O efeito estético ultrapassa, pois, os liames da arte; seu poder era conhecido na organização nazista e na propaganda comunista soviética¹²⁸. É o que Hans Robert Jauss (1921-1997)¹²⁹ denomina de “refratariedade da experiência estética” (1982, p. 4), que pode existir tanto em sua função transgressiva quanto em sua função de manutenção de uma determinada ordem. Observar como esse efeito se processa é necessário não apenas para conhecer a arte e saber fruí-la; é necessário, também, para conseguir enxergar o mundo em seus diferentes tempos.

Tal movimento foi percebido por Walter Benjamin (1987) em seu clássico ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A partir da análise da fotografia e do cinema, comparando-os com as obras de arte tradicionais, Benjamin (1987, p. 169) aponta como “a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”. Assim, enquanto no passado havia uma identificação da obra de arte com o ritualístico, com a possibilidade de reprodutibilidade técnica da arte ela é destacada do ritual, fundando-se na práxis política. Nesse processo, a arte é retirada da função de instrumento mágico e recebe diversas outras funções, entre as quais a artística que, para Benjamin, acaba sendo revelada como secundária posteriormente. O

¹²⁸ “The refractoriness of aesthetic experience as characterized here is marked by a curious ambivalence: in a reversal of direction, its transgressive function may also serve to transfigure social conditions by idealizing them. To induce obliviousness to the actual suffering in society, ruling authorities can avail themselves of the power aesthetic experience has over the imagination and thus provide the satisfactions that aesthetic pleasure also gives to those who do not content themselves with the consolations of religion” (JAUSS, 1982, p. 4).

“A refratariedade da experiência estética como caracterizada aqui é marcada por uma ambivalência curiosa: em um revés de direção, sua função transgressiva pode também servir para transfigurar condições sociais idealizando-as. Para induzir esquecimento do sofrimento atual da sociedade, autoridades dominantes podem se valer do poder que a experiência estética tem sobre a imaginação e então prover a satisfação que o prazer estético também dá àqueles que não se contentam com o consolo da religião” (tradução nossa).

¹²⁹ Ironicamente, o próprio Jauss, sistematizador das principais ideias da estética da recepção, alistou-se voluntariamente aos 17 anos na *Waffen SS* (a polícia de Hitler), em 1939, permanecendo nela até 1945. E apesar de ter iniciado seu caminho no nazismo muito jovem, na Juventude Hitlerista, continuou lutando até o fim da guerra, reafirmando seu compromisso com os princípios nazistas. Com documentos falsos, conseguiu se matricular na Universidade de Bonn, ocultando seu passado que só veio à tona na década de 1990. O artigo “Memórias de tempos sombrios”, de Regina Zilberman, publicado em 2017, faz uma reflexão sobre essa história e sobre como nós, acadêmicos, temos responsabilidades ao citá-lo. Neste trabalho, assumimos a responsabilidade de reconhecê-lo com um expoente de uma teoria necessária para os desdobramentos da ER, ao mesmo tempo que reconhecemos seu passado e nos sentimos na obrigação de mostrá-lo para leitoras e leitores desta tese.

cinema é um exemplo disso: tendo seu valor baseado no “valor de exibição”, sendo feito para ser exibido para grandes ajuntamentos de pessoas, foi utilizado pelo fascismo para o controle da consciência das massas.

Benjamin (1987) observa como a câmera transformou tanto a performance do ator, do campeão esportivo e do político, bem como a recepção de suas respectivas atividades. Em suas palavras,

seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador (BENJAMIN, 1987, p. 183).

A montagem, a possibilidade do corte e a seleção das imagens constroem axiologicamente os significados do produto final. Em contrapartida, as especificidades da técnica e da reprodução condicionam a recepção: a sucessão de imagens do cinema distrai, não se dando à contemplação ou à reflexão.

Mais à frente, Benjamin (1987, p. 194) fala que “nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto”. ***É aí que a política se torna estetizada e tal estetização, segundo Benjamin, se converte para a guerra, que é a única forma de dar objetivo aos grandes movimentos de massa e de, ao mesmo tempo, preservar as relações de produção.*** Finaliza o ensaio afirmando que “sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 1987, p. 196) e já aponta, desse modo, a necessidade de o comunismo, centro do debate político da época, num movimento contrário, politizar a arte.

A guerra de narrativas discursivas sobre determinado âmbito da sociedade também é refletida nas narrativas literárias. A literatura é uma instituição e, enquanto instituição, produz um tipo de discurso de autoridade. Aquilo que é aceito como literatura passa por um processo social de acolhimento e, quando incorporado ao cânone ou aos estudos literários, adquire o *status* de verdade (no sentido de ser um aspecto do discurso agora legitimado, tomado como oficial). Por isso, a literatura é um espaço contestado, como pode-se inferir a partir dos diversos movimentos atuais para ampliar os horizontes da escrita e da recepção através de pautas sociais e identitárias. Estar no espaço da literatura legitimada é uma forma de legitimar também a existência daquele que enuncia.

A obra *Cartucho* está nesse espaço complexo, em que a escritora tenta instituir a legitimidade não apenas de seu discurso ideológico ou de suas versões dos fatos, mas também de seu próprio discurso literário a partir da transgressão, inclusive – ou principalmente – estética.

Apesar das semelhanças e das influências mútuas, há uma diferença entre o efeito estético proporcionado pelos fenômenos do mundo e o efeito estético próprio da arte, por conta da natureza desta. A arte também é um fenômeno do mundo, mas institui suas próprias regras que abrem possibilidades de leituras diversas. Num movimento complexo, os resultados desse jogo retornam ao mundo, modificando-o. A arte vai além do efeito estético e, ao propor o seu jogo, exige dos espectadores um agenciamento que os transforma. Nas palavras de Caixeta

Parece paradoxal falar de sensibilidade e, ao mesmo tempo, exigir do efeito sensível compreensão de elementos regulares regidos pela razão, que são compostos esteticamente. Mas é exatamente na busca cognitiva por construção de pensamento e conhecimento por meio da arte que ela mesma, a arte, se propõe como ação transformadora. De que outro modo assumiríamos uma busca à gênese da criação, em seus elementos mais fecundos, sem cair na tentação da interpretação pessoal? (E estamos livres disso?) A observação e análise dos processos estéticos exigem de nós algo além da pura interpretação e especulação (CAIXETA, 2016, p. 34).

O objeto estético não é criado do nada e não está suspenso no nada; ele se relaciona com todos os âmbitos do humano, sem perder sua característica de objeto único. Acompanhamos Hans-Georg Gadamer (2008) quando este afirma que a obra de arte tem um referente no mundo real, mas se torna autônoma exatamente por não ser representação mimética desse mundo real e, principalmente, por modificá-lo. A obra de arte toma uma materialidade tamanha que aquele aspecto do real se modifica pela existência própria da obra. Analisando o texto literário como acontecimento, Wolfgang Iser (1978), por sua vez, afirma que o texto intervém em uma determinada organização e elimina a sua referência, trazendo uma perspectiva para o mundo que não está nele contida. O texto literário é, pois, uma nova produção que modifica o mundo de onde ele vem e com o qual ele se relaciona.

As realidades são, desse modo, modificadas a partir da experiência estética, pois modifica os próprios sujeitos que constroem a história e a História. É isso que nos levou a adotar o seguinte raciocínio para o desenvolvimento desta pesquisa: o efeito estético é a resposta imediata do sujeito ao objeto. É determinado por paixões, como apresentadas em *Fédon* (PLATÃO, 1972), que levam à construção de pré-conceitos que, quando

naturalizados, enviesam a visão do receptor para um determinado ponto, ocultando outros. O autor do texto literário, por sua vez, supõe os pré-conceitos do suposto leitor e joga com eles. O *corpus* dessa tese demonstra esse jogo: a narradora, utilizando a perspectiva infantil, mostra os fatos violentos relacionados à guerra, bem como as várias consequências que isso traz, a partir de seu lugar de criança, figura carregada de sentidos sociais e com os quais a escritora Nellie Campobello joga para criar efeitos estéticos. Tal estratégia estética se dá com vistas a provocar o efeito de *credibilidadade*, centro desta pesquisa, e cuja análise nos permitiu refletir sobre aspectos que relacionam a obra literária estudada com os acontecimentos de seu tempo e as formas de criação de sentido que se interpenetram nesta relação.

Apesar de um extenso currículo, de ter conhecido nomes importantes da cultura latino-americana e mundial, bem como ter circulado por diversos países e seus ambientes de destaque político e cultural, as criações literárias de Nellie Campobello foram negligenciadas por muito tempo, tanto em termos de valorização quanto de estudos acadêmicos. Em entrevista para Emanuel Carballo, a escritora afirma que escreveu o livro para vingar uma injúria:

“Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado”¹³⁰ (CAMPOBELLO *apud* CARBALLO, 1965, p. 336).

A escrita literária se transforma, desse modo, numa forma de fugir do controle tanto da narrativa histórica institucionalizada quanto do padrão estético em voga. A literatura se imbrica com o discurso extraliterário; é também um ato e cria corporeidade, alterando a realidade da qual faz parte.

Mas, para além disso, é a análise estética da obra que permite observar as reentrâncias da criação discursiva, seja ela histórica, política ou literária. A palavra toma forma através das escolhas estéticas da escritora, que desafiam a escritura feita até então no México. No prólogo à obra completa de Campobello, Juan Bautista Aguilar afirma que sua escritura

¹³⁰ Os romances que se escreviam e que narram as ações guerreiras estão repletas de mentiras contra os homens da Revolução, principalmente contra Francisco Villa. Escrevi neste livro o que me consta do villismo, não o que me contaram.

pertenece a sí misma, ningún elemento sugiere su filiación a las corrientes literarias que dominaron el México de los años treinta. Su obra rompió con la linealidad, el costumbrismo y la concatenación de imágenes, características propias de las novelas de su época, y se volvió auténtica y contundente en su discurso y estructura¹³¹ (AGUILAR, 2016, p. 11).

Daí vem, do mesmo modo, a sua valorização tardia e sua permanência, com redescobertas de tempos em tempos por intelectuais e estudiosos. Assumir o livro *Cartucho* como *corpus* deste trabalho é, também, o comprometimento com uma literatura que, por diversas razões, foi relegada a um espaço de literatura menor ou simplesmente negligenciada. A fortuna crítica da obra de Campobello só aumentou com a reconstrução da história da literatura a partir dos textos de mulheres que foram esquecidas e silenciadas durante esses os estudos, o que acontece a partir da década de 70 com as atividades profícuas das teorias feministas. Após a sua morte, em condições que, por si, serviriam para a mais assustadora ficção, seu nome ressurgiu entre os artigos e teses, ainda poucos quando saímos do ambiente acadêmico do México.

Cartucho é um texto que desafia as leituras, as análises estruturalistas e as interpretações temáticas. A inquietude que essa obra produz até hoje recupera as diversas aflições do espírito humano para com temas intemporais: a guerra, a violência, a infância, a coletividade e a individualidade, o discurso institucionalizado *versus* o testemunho e a memória, dentre tantos outros que podem ser recuperados. Essa inquietude, de acordo com o entendimento desta tese, tem força exatamente por estar no campo estético. Como nos mostrou Rosa Beltrán (2016), há uma série de elementos nesta obra que vão de encontro à estética da época e, por isso, há um questionamento mais amplo de tudo o que se liga à construção estética: quem pode ou não criar objetos estéticos, o modo como são partilhados, quem pode ou não participar dessa partilha. Para a Beltrán, a perspectiva infantil como forma de limitar a percepção é, também, uma “*contradecaración al logos*” e uma escolha chave para “*cuestionar el orden establecido: el orden moral, social, estético de uma época*” (BELTRÁN, 2016, p. 7). Portanto, ao produzir um livro que se estabelece na diferença, Nellie Campobello conseguiu trazer para o jogo literário não apenas uma visão diferenciada sobre as problemáticas da guerra, mas também sobre a constituição da narrativa histórica através da literatura e sobre a própria ordem estética.

¹³¹ pertence a si mesma, nenhum elemento sugere sua filiação às correntes literárias que dominaram o México dos anos trinta. Sua obra rompeu com a linearidade, o *costumbrismo* e a concatenação de imagens, características próprias das novelas de sua época, e se tornou autêntica e contundente em seu discurso e sua estrutura.

Assim que a recepção aceita entrar no jogo de credibilidade instituído em *Cartucho*, os demais efeitos começam a tomar corpo. A utilização da perspectiva infantil também produz um efeito de choque, pois coloca o universo infantil, que deveria ser asséptico, inocente e protegido, no centro dos conflitos armados. A ausência de filtros morais da visão infantil também faz parte da manipulação do efeito estético: a escritora adulta, com sua ideologia estabelecida e posição pública acerca dos acontecimentos da Revolução, se retira, dando espaço para a criança mostrar – a partir daquele efeito de câmera – os acontecimentos no Norte, dando uma ilusão de imparcialidade.

Como constatado nas investigações desta tese, a segunda edição do livro trouxe a adição de dezenas de relatos e as estratégias narrativas aumentaram, sendo que algumas se afastaram da centralidade da figura infantil da narradora. Há uma necessidade retórica de se estabelecer a correspondência de *Cartucho* com a realidade. A figura infantil se confunde com a voz da coletora de histórias, cuja preocupação é manter para a posteridade as vidas dos homens e mulheres que lutaram na *Segunda del Rayo*. Como afirmado em nossas análises, jamais saberemos o que ocorreu entre a publicação da primeira e da segunda edição do livro para que tantas alterações fossem feitas, tampouco este é o que se pretende neste trabalho. É, entretanto, um vestígio de intencionalidade evidenciado pelo processo de construção estética da Campobello

Cartucho é uma luta contra o esquecimento daqueles que lutaram pela Revolução. Esquecê-los não é só uma injustiça, mas também, e voltando para a hipótese ontológica que encontramos em nossa investigação, a negação de toda uma atividade coletiva pautada na ação desses sujeitos, bem como de suas consequências sociais. Negar os homens do Norte e sua luta é negar a própria Revolução.

Por meio da figura da criança como aquela que não possui filtro moral e que apresentaria uma “realidade instantânea” (adicionando a força do testemunho e da memória enquanto elementos de credibilidade), a escritora estabelece o choque na expectativa do leitor, bem como a ilusão de real que amplifica esse choque. A criança está em todos os locais, escuta tudo e tudo vê, apesar de não entender. Quando relata os acontecimentos observados, não utiliza o filtro moral para decidir qual aspecto da realidade contar: ela simplesmente fala. Desse modo, a partir da estetização do discurso infantil, o romance proporciona desdobramentos filosóficos da condição humana na guerra. A história, a literatura, o relato, a linguagem são, antes de tudo, experiência. O acontecimento será transformado em palavra e essa transformação passa por um processo ético. A experiência, o *como tal*, é também aparência, aquilo que se dá ao olhar. Quando

passa do olhar para a palavra, há uma seleção do que deve ser lembrado sobre o que foi vivido. Sendo seleção, é sempre uma atividade ética. Qual testemunho tem valor? Qual olhar é digno de ser escrito e destinado para o futuro? Os grandes acontecimentos da história, aqueles que mudam de uma só vez a vida de todo um povo – como eles se mantêm enquanto História e história?

A escrita de Nellie Campobello, portanto, através da escolha de um narrador controverso – a criança – para o tema da guerra, estetiza a existência daqueles que não tiveram a possibilidade de fazê-lo, no sentido de “dar à sua conduta a forma que assegura o renome e merece a memória” (FOULCAULT, 2006, p. 85) e, ao mesmo tempo, de destruir as narrativas oficiais da guerra, desnaturalizando-as.

Nellie Campobello estetiza a luta desses homens e mulheres, dando sentido às suas mortes, esquecidas nos discursos institucionais da Revolução. A estética da existência se dá de formas diferentes em diferentes momentos da história e dos acontecimentos singulares das vidas, elas também singulares. Em tempos de guerra corpo a corpo, quando ainda se podia lembrar dos nomes e fisionomias das pessoas, pois cada bala era direcionada a alguém – diferente de hoje, em que as tecnologias da morte estão tão avançadas a ponto de não precisarmos olhar a face de nossas vítimas – morrer sem ser apenas um número era única forma de continuar minimamente existindo.

Referências

¡Vámonos con Pancho Villa! Direção de Fernando de Fuentes. México: CLASA Films, 1935 (88 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GL4Z0no8Uc8>, Acesso: 20 mai. 2020.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2003.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa Da Moeda, 2004.

AGUILAR, Juan Batista. Prólogo. In: CAMPOBELLO, Nellie. **Obra Reunida**. 2. Ed. México: FCE, 2016.

AGUILERA NAVARRETE, Flor E. La narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia. **Acta Universitaria**, n. 26, pp. 91-102, agosto de 2016.

ALCUBIERRE, Beatriz; KING, Tania Carreño. **Los Niños Villistas**: una mirada a la historia de la infancia en México, 1900-1920. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1996.

American Horror Story: Cult. “Drink the Kool-Aid”. Direção: Angela Bassett. Roteiro: Adam Penn. 31 de outubro de 2017. Estados Unidos: FX, 2017. 1080i (HDTV).

ARCINIEGA, Victor Díaz. **Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)**. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARISTÓTELES. **Metafísica**: livro 1 e 2; Ética a Nicômacos; Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. 7ª Ed. Brasília: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

BACZKO, Bronislaw. **Los Imaginarios Sociales**: memorias y esperanzas colectivas. Tradução de Pablo Betesh. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

BAKHTIN, Mihail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAL, Mieke. Narration and Focalization. In: Bal, Mieke (org). **Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies**. Volume I: Major Issues in Narrative Theory. London and New York: Routledge, 2007. (p. 263-296).

BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. 4ª ed. Translated by Christine Van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A revolução Mexicana**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BARROSO, Maria Veralice. **A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan**. 2013. 296 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

BARROSO, Wilton. Elementos para uma Epistemologia do Romance. In: BARROSO, Maria Veralice; BARROSO, Wilton (Org). **Estudos epistemológicos do romance**. Brasília: Verbena Editora, 2018. p.15-34.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas, Volume 1. 3ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLOCH, Jean. **Rousseauism and education in eighteenth-century France**. Oxford: Voltaire Foundation, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGANÇA JÚNIOR, Álvaro Alfredo. Considerações acerca da fraseologia, sua conceituação e aplicabilidade na Idade Média. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v. 13, 1999. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/14/07.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRUCE-NOVOA, Juan. La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final. **Hispania**, v. 74, n. 1, p. 36-44, mar. 1991. Disponível em: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/SJ0B786/um/BRUCE-NOVOA_La_novela_de_la_Revolucion_Mexicana_la_topologia_del_final.pdf. Acesso: 12 jun. 2020.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice; BARROSO Filho, Wilton (org.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Brasília: Verbena Editora, 2019.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida. **Glauco Mattoso, o antikitsch**. 2016. 256 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CAMPOBELLO, Nellie. **Obra Reunida**. 2ª ed. México: FCE, 2016.

CARBALLO, Emanuel. **Diecinueve Protagonistas de la Literatura Mexicana Del Siglo XX**. México: Empresas Editoriales, 1965.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CÓRDOVA, Arnaldo. **La ideología de la Revolución Mexicana: la formación del nuevo régimen**. México: Ediciones Era, 1973.

CULLER, Jonathan. **Literary Theory: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DEWEY, John. **Art as experience**. New York: Perigee Books, 1980.

FERNANDES, Costa Ronaldo. **O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2001.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, volume IV: estratégia, poder-saber**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Em busca de novas epistemologias: neuroestética e neurociência cognitiva da arte. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 159-175, maio/ago. 2017.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Traduzido por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. 2ª ed. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2006.

GENETTE, Gerard. Verossímil e Motivação. *In*: MENDONÇA, Antônio Sérgio e NEVES, Luiz Felipe Baeta (Org). **Literatura e Semiologia**. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. p. 7-34.

GINZBURG, Jaime. A guerra como problema para os estudos literários. **ORGANON**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.33473>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33473>. Acesso: 21 nov. 2019.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Ed.Cia das Letras, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução de Leonardo César Lack. São Paulo: Abril, 2010.

GOMES, Warley Alves. **Mariano Azuela e a Revolução Mexicana: narrativas entre o desencanto e a esperança**. 2013. 178 fl. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

GOMES, Warley Alves; ANDRADE, Carolline Martins. A literatura sob fogo cruzado: o “Romance da Revolução Mexicana” e a construção de uma “cultura revolucionária”. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 23, p. 56-81, jul-dez de 2017. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2866> . Acesso em: 12 jun. 2020.

GRAFTON, Anthony. El lector humanista. *In*: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **Historia de la lectura en el mundo occidental**. Tradución de María Barberán, Mari Pena Palomero, Fernando Borrajo e Cristina García Ohlrich. 2ª Ed. Madrid: Taurus, 2004. p. 317-372.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2ª Ed. São Paulo: EdUsp, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**: parte 1. Tradução de Paulo Gaspar de Meneses. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. São Paulo: Globo, 2011.

HERRERA, Jorge Luis. Cartucho, de Nellie Campobello: Obra revolucionaria sobre la Revolución Mexicana. **Yuku Jeeka**, n. 65, p.10-15., Oct.- Dic. 2011.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**: perspectivas de uma Antropologia Literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JULIA, Dominique. Lecturas Y contrarreforma. *In*: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **Historia de la lectura en el mundo occidental**. Tradución de María Barberán, Mari Pena Palomero, Fernando Borrajo e Cristina García Ohlrich. 2ª Ed. Madrid: Taurus, 2004. p. 415-468.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KATZ, Friedrich. **The Life and Times of Pancho Villa**. Stanford: Stanford University Press, 1998.

KRISTEVA, Julia. A produtividade dita texto. *In*: MENDONÇA, Antônio Sérgio e NEVES, Luiz Felipe Baeta (Org). **Literatura e Semiologia**. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. p. 45-88.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LARA, Francisco Iván Méndez. La propaganda como arma de guerra en la Revolución Mexicana. Las batallas del Bajío (1915). **Revista Internacional de Historia de la Comunicación**, n. 7, p. 67-91, 2016. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/RiHC/7/rihc-07-articulo-04-propagand-arma-guerra-revolucion-mexicana.pdf>. Acesso: 14 jun. 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**: forma das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LOPÁTEGUI, Patricia Rosas. En el Centenario de la Revolución Mexicana. Nahui, Antonieta y Nelli: transgresoras del siglo XX. **Casa del Tiempo**, México, n. 28, febrero de 2010. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/pt/revista/casa-del-tiempo/articulo/en-el-centenario-de-la-revolucion-mexicana-nahui-antonieta-y-nellie-transgresoras-del-siglo-xx>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MAPLES ARCE, Manuel et al. **Manifiesto estridentista**. Puebla: Ediciones de Horizonte, 1923. Francisco Reyes Palma archive, Mexico City. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/737580/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em 05 set. 2019.

MAPLES ARCE, Manuel. **Actual No 1**: Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista, December 1921. Museo Nacional de Arte, Mexico City. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/737463/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em 05 set. 2019.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 Jan. 2020.

MARQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad**. Edición Conmemorativa. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, España: Alfaguara, 2007.

MATA, Anderson Luis Nunes da. Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n.46, p.13-20, Dec. 2015, p. 15. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182015000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso: 27 mai. 2018.

MATA, Óscar. A medio siglo de la aparición de la novela de la Revolución Mexicana. **Revista Fuentes Humanísticas**, v. 22, n. 41, p. 25-39. Disponível em: <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/185>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MAYER, Leticia. El proceso de recuperación simbólica de cuatro héroes de la revolución mexicana de 1910 a través de la prensa. **Historia Mexicana**, Ciudad de México, v. 45, n. 2, p. 353-381, 1995. Disponível em: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2320>, Acesso: 12 jun. 2020.

MCGEE, Anne. The Search for Identity in Nellie Campobellos Cartucho. **Lucero**, California, v.16, n. 1., p.53-66, 2005. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/9tt017j7>. Acesso: 15 ago. 2020.

MIGUEL, Luis Felipe. Em torno do conceito de mito político. **Dados**, Rio de Janeiro, v.41, n.3, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0011-52581998000300005&script=sci_arttext>. Acesso em: 21 fev. 2020.

MORA, Jorge Aguilar. El silencio de Nellie Campobello. *In*: CAMPOBELLO, Nellie. **Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México**. México: Ediciones Era, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Houry. **Proj. História**, São Paulo, v. 10, dez. de 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>, Acesso em 07 dez. 2020.

ONIANS, John. **Neuroarthistory**: From Aristotle and Pny to Baxandall and Zeki. New Haven and Londo: Yale University Press, 2007.

PENNA, João Camillo. “Dizer a verdade”. **Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía**. Nº especial, p. 121-136, dic. 2019.. Disponível em: <<http://www.revistalatinamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2020/01/08-Joa%CC%83o-Camillo-Penna.pdf>>. Acesso em 05 jun. 2020.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 297-325.

PLATÃO. **Diálogos**. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1972.

PLATÃO. **Hípias Menor**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Editora da Universidade Federal do Pará, 1980.

PRADO, Ignacio M. Sánchez. Vanguardia y campo literario: la Revolución Mexicana como apertura estética. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Año XXXIII, n. 66. Lima-Hanover, 2º Semestre de 2007, pp. 187-206. Disponível em: <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcell/pdfs/66/SANCHEZPRADO.pdf>, Acesso em 07 set. 2019.

PRATT, Mary Louise. Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 22, p. 151-184, jun. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000100007&lng=es&nrm=iso. Acesso em 15 jun. 2018.

RICHARDSON, Samuel. **Pamela, or Virtue Rewarded**. London: Penguin, 1985.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. **HAUNTING MEMORIES? history in europe after authoritarianism** [conferência internacional]. Budapeste, 8 de mar 2003. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia Acesso em 15 ago. 2020.

RICOUER, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alan François [et a.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRÍGUEZ, Blanca. **Nellie Campobello, eros y violencia**. México: UNAM, 1998.

RODRÍGUEZ, Fortino Corral. Voz narrativa, punto de vista y visión de mundo en Cartucho, de Nellie Campobello. In: PLANCARTE MARTÍNEZ, Maria Rita. **Escrituras femeninas. Estudios de poética narrativa hispanoamericana**. Madri: Pliegos, 2007. p. 61-94.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 9-50.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emílio ou Da Educação**. Tradução de Sérgio Milliet. [ebook] 3ª ed. São Paulo: Difel, 1979.

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

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação, 1º tomo**. Tradução, apresentação, notas e índice de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. **LETRAS** – Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS), [S.l.], n. 16, p. 9-37, janeiro/junho 1998. DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148511482>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11482>. Acesso em 07 jun. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Revista Metamorfoses**, v. 10, n. 2, p. 176-203, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/issue/view/1154/showToc>, Acesso em 07 jun. 2020.

SILVA, Emanuelle Souza Alves da. **O romance enquanto criação de uma hipótese ontológica: a decadência dos valores a partir de Os sonâmbulos, de Hermann Broch**. 2019. 99 f., il. Dissertação (Mestrado em Metafísica)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SILVA, José Pereira da. **Ensaio de Fraseologia**. Rio de Janeiro: CiFEFiL/Dialogarts, 1998.

SILVA, Nathália Coelho da. Egos Experimentais. In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice; BARROSO Filho, Wilton (org.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Brasília: Verbena Editora, 2019.

SOLTERO, Gonzalo. Muerte y resurrección editorial. **Casa del Tiempo**, Ciudad de México, v. 4, n. 50-51, dic. 2011 – ene. 2012. Disponível em

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/50_51_iv_dic_ene_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_50_51_20_23.pdf. Acesso em 13 jun. 2020.

SOTHEBY'S. **Sotheby's Gets Banksy'ed at Contemporary Art Auction in London**. Oct 5, 2018. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london>, Acesso: 21 nov. 2019.

SOUZA, Jessé. **A radiografia do golpe**: entenda como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

UNBREAKABLE. Direção: M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 2000. Streaming, 106 minutos, son., color.

VAIHINGER, Hans. **A filosofia do como se: sistemas das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista**. Chapecó: Argos, 2011.

VASCONCELOS, José. **Pitágoras**: una teoría del ritmo. México: Ediciones de Librería Luz, 2005.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida. Liberales y conservadores en México: diferencias y similitudes. **E.I.A.L.**, Vol. 8 - N° I, 1997, p. 19-39.

VILLA, Marco Antonio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

WITTMAN, Reinhard. ¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **Historia de la lectura en el mundo occidental**. Traducción de María Barberán, Mari Pena Palomero, Fernando Borrajo e Cristina García Ohlrich. 2ª Ed. Madrid: Taurus, 2004. p. 495-539.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.