

## Pela voz de um menino?

Profa. Dra. Rosana Kohl Bines (PUC-Rio)

**Resumo:** No livro *Historia do Pranto*, do escritor Alan Pauls, um menino relata o que não viveu, aproximando-se da história da ditadura argentina dos anos 70 de um lugar deslocado. O presente trabalho explora este deslocamento radical do eixo da verdade, quando o testemunho se dá escorado pela ficção onde fala uma terceira pessoa. Trata-se de avaliar a força estética desta passagem pronominal da primeira a terceira pessoa, plasmada por uma voz infantil, que chega atrasada à experiência ditatorial, mas dela presta testemunho por meio de uma língua efusiva, torrencial e inconstante, a contrapelo do ritmo sincronizado e mecânico que rege a marcha dos militares “tão em uníssono que seu andar parece ensaiado”. A hipótese central do trabalho é a de que, nesta obra de Pauls, o testemunho não está vinculado à autoridade da voz narrativa, mas à sua renúncia, de que decorre uma ampliação sensível do campo da experiência da língua.

**Palavras-Chave:** infância; testemunho; ditadura argentina.

Eis o parágrafo de abertura do livro *História do Pranto*, do escritor Alan Pauls, em que somos apresentados ao pequeno protagonista sem nome e de idade oscilante, por meio de quem somos arrastados para a história ditatorial argentina dos anos 70, aproximando-nos deste passado de maneira enviesada, porque temos como guia improvável um menino que não viveu a história que se conta:

Numa idade em que as crianças ficam desesperadas para falar, ele pode passar horas só ouvindo. Tem quatro anos, ou foi o que lhe disseram. Em face do espanto de seus avós e de sua mãe, reunidos na sala de estar da rua Ortega y Gasset, o apartamento de três cômodos do qual seu pai, que ele se lembre, sem nenhuma explicação, desaparece uns oito meses antes levando consigo seu cheiro de tabaco, seu relógio de bolso e sua coleção de camisas com o monograma da camisaria Castillón, e ao qual agora volta quase todos os sábados de manhã, sem dúvida não com a pontualidade que sua mãe desejaria, para apertar o botão do interfone e pedir, não importa quem o atenda, com aquele tom crispado que mais tarde aprende a reconhecer como o emblema do estado em que fica sua relação com as mulheres depois de ter filhos com elas, que desça de uma vez!, ele cruza a sala com toda a pressa, vestido com a patética roupa de Super-Homem que acaba de ganhar de presente, e com os braços estendidos para frente, numa tosca simulação de vôo, pato com talas nas asas, múmia ou sonâmbulo, atravessa e estilhaça o vidro da janela francesa que dá para a sacada. Descobre-se de pé entre floreiras, apenas um pouco acalorado e trêmulo. Olha suas mãos e vê, como que desenhados, dois ou três filetes de sangue escorrendo-lhe pelas palmas. (PAULS, 2008. pp.5-6)

Este grande bloco narrativo feito de períodos longuíssimos que cobrem páginas inteiras é o *modus operandi* de todo o livro, ocupado menos em precisar fatos e acontecimentos do que em desencadear sensações, imergindo o leitor em estados de linguagem desnorteantes. A expansão desmedida das frases é, sobretudo, uma estratégia

de adiar o sentido, de fazer o leitor experimentar jorros discursivos que vão empurrando sempre para mais longe a determinação daquilo que se narra. É com absoluta surpresa que topamos com o protagonista de roupa de Super-homem do lado de lá da vidraça, com as mãos ensangüentadas, ao final de um parágrafo veloz e convoluto, feito de encadeamentos imprevisíveis que baralham o tempo linear. O leitor se pergunta, como é mesmo que chegara até ali? E este susto com a experiência de leitura nos coloca muito afinados à experiência do protagonista, acalorado e trêmulo, sem entender bem por que o sangue lhe escorre pelas palmas. Narcotizados<sup>1</sup>, leitor e protagonista, pela profusão verbal que os precipita em direção a estados imprevisíveis, ambos se irmanam na precariedade, submetidos à performance de um contar desorientador.

Que sentido dar, então, à palavra “testemunho” que serve de subtítulo a este relato, se o testemunho é por definição o depoimento credível de quem esteve presente à determinada cena, de quem sofreu certa experiência sensível e cuja palavra privilegiada pode atestar a verdade do vivido? No livro de Pauls, a voz enunciativa nunca está no mesmo lugar da voz do protagonista. Tudo aquilo que o menino vivencia é contado em terceira pessoa, por meio de um deslocamento pronominal que produz intervalos acentuados entre experiência e voz. São justamente estes intervalos “entre um material da experiência e uma voz deste material” aquilo que define a literatura como uma linguagem que põe em causa a própria lógica do testemunho, como propõe o filósofo Jacques Rancière<sup>2</sup>. O filósofo argumenta, em proposição minimalista, que “há literatura, no sentido mais lato do termo, quando é ficcionada a pessoa da testemunha” (RANCIÈRE, 2006. p.180). Nesta direção, seguindo com Rancière, “as origens da literatura devem procurar-se do lado do diálogo platônico, com o pedido feito a uma personagem para que conte a seu interlocutor a história que uma outra lhe tinha anteriormente relatado das últimas conversas de Sócrates” (RANCIÈRE, 2006. p.180). Nesta interpolação de relatos, o que se perde é a palavra auto-evidente, em favor da

---

<sup>1</sup> Em entrevista à Revista Bravo, o escritor Alan Pauls qualifica as sua escrita como sendo composta por “frases-droga”, que têm como objetivo entorpecer o leitor e arrastá-lo para dentro do texto: “Eu gosto das frases que duram até se converterem em lugares. Frases-hábitat, mas também frases-droga, porque narcotizam e arrastam. Quando escrevi a *Historia del Llanto*, tinha a fantasia de que o leitor pudesse ler o livro de uma só vez, sem interrupção. Quando a frase se expande, ela se revela mais parecida com a memória que vai e vem e se perde, voltando a se encontrar. Interessa-me a frase que obriga o leitor a passar por esse mesmo processo.”

<sup>2</sup> RANCIÈRE, Jacques. “Figuras do testemunho e democracia”. Entrevista com Jacques Rancière por Maria-Benedita Basto. Revista Intervalo. Número 2, maio 2006, p.181.

palavra desencarnada e itinerante, que circula por toda parte, “sem que nunca nenhuma boca ou nenhum corpo testemunhe a sua verdade” (RANCIÈRE, 2006. p.182). Se a palavra literária é “infidel”, para usar novamente expressão de Rancière, que sentido pode haver para isto a que chamamos de literatura testemunhal, senão um conjunto de procedimentos discursivos que *põem em cena* a verdade? Isto significa dizer que a verdade não está necessariamente fora do perímetro literário, mas ali incluída por dispositivos de deslocação, que a fazem escapar das rédeas de quem viveu os acontecimentos que se narram. Dito de outra forma, os dispositivos da ficção desmontam a cadeia automática entre pessoa, experiência sensível e palavra verdadeira, instalando a possibilidade da verdade na boca de qualquer um.

Por este último sintagma – a verdade na boca de qualquer um – Rancière vincula a palavra literária à palavra democrática, situando o nascimento desta relação na literatura do século XIX, sobretudo com Flaubert, que investiu numa “poética da impessoalidade”, trazendo para as páginas do livro qualquer vida vulgar, até mesmo as mais insignificantes como as inanimadas. Assim não apenas a vida de qualquer um é alçada à dignidade artística, mas também as paisagens, as fachadas, os objetos tornam-se textos nas descrições pormenorizadas do escritor francês, consolidando uma tradição narrativa que adentra o século XX e se torna icônica, na avaliação de Rancière, nos anônimos retratados por Robert Doisneau e Cartier-Bresson.

O distanciamento da expressão estritamente pessoal funda o que Rancière chama de *regime estético da arte*, ou seja, um tecido de permutas intensas entre o pessoal e o impessoal, o individual e o anônimo, o humano e o inumano, entre o fato bruto e sua captura imaterial no universo dos signos. Rancière descreve aqui um modo de funcionamento do dispositivo ficcional como um operador de passagens entre reinos considerados impermeáveis entre si. Para o pensador, a ficção mostra a sua força quando desfaz a lógica automática que vincula determinado acontecimento ou tema a determinada forma de dizer, quando mostra que ao fim e ao cabo não há forma apropriada para contar isto ou aquilo, mas uma disponibilidade radical de trânsito entre as coisas e as expressões disponíveis para dizê-las. Assim, quando Flaubert descreve em *Madame Bovary* um encontro entre os personagens de Charles e Emma, o leitor intui o frêmito de amor silencioso que acomete os personagens e, portanto, aquilo que lhes é

mais pessoal, humano e secreto, pela descrição pormenorizada de um pequeno punhado de poeira que o vento levanta por debaixo da porta (Rancière, 2007. pp. 124-126).

Fazer coincidir emoções humanas e matéria inumana é para Rancière o princípio constitutivo da ficção, aquilo que lhe é peculiar. Poder dizer qualquer coisa por seu extremo oposto, porque não há de antemão uma relação marcada entre acontecimento e forma estética, porque não há nada na natureza mesma dos eventos que prescreva ou proíba qualquer forma artística em particular. Esta desautomação entre o fato e a linguagem disponível para narrá-lo sinaliza, para o pensador, a abertura do jogo estético no que tange às formas de dizer. Portanto, se não existe relação estável entre experiência e representação, Rancière argumenta que a forma apropriada para representar determinada cena pode ser também a forma inapropriada, já que não há regras intrínsecas de aceitabilidade entre temas e formas.

Isto vale também para as relações engessadas entre gêneros narrativos e determinados assuntos. Por que o testemunho ancorado na voz dos que militaram contra a ditadura seria mais apropriado ou mesmo mais verdadeiro para contar algo sobre o período do que uma narrativa de ficção? Alan Pauls parece adotar um caminho narrativo similar àquele que Rancière exercitou no livro *La nuit de Proletaires* (1981). Escrito sob a forma de crônica da vida popular, Rancière embaralha as leis do gênero e exercita uma forma de escrita que dá a ver como o registro do cotidiano é sempre objeto de uma construção ficcional. Quando solicitados a dar um testemunho sobre suas próprias vidas, os proletários não forneciam ao erudito pensador francês um material bruto para interpretação alheia, mas relatos subjetivos que eram eles mesmos, na sua gênese, interpretações sofisticadas de suas próprias experiências. Ao inventar, pois, uma forma narrativa entre a crônica e a ficção, Rancière buscava intervir na lógica de ajuste entre gêneros e seus assuntos, fazendo aparecer no relato um outro tipo de verdade, associada não mais à identidade entre voz e experiência, mas ao desnudamento dos pressupostos desta relação marcada.

Não me parece outro o empenho de Alan Pauls em *A História do Pranto: um testemunho*. Em entrevista de 2008 para a Revista Bravo, o escritor argentino comenta a própria obra:

Com esse livro eu quis mostrar que pode haver testemunho e pode haver verdade em alguém que não esteve diretamente ligado à ditadura militar, que não viu o que se sucedeu, assim como o protagonista da história. O que se passa na Argentina é que essa história dos anos 70 é um monopólio de quem a viveu. Esse é o problema. Aqui, quem fala dos anos 70 são aqueles que militaram contra o regime, que foram vítimas da ditadura ou os filhos das vítimas, jornalistas, etc. Mas, quando alguém que não pertence a essa comunidade pretende dizer algo a respeito sobre esse período, não importa em que direção, há sempre a pergunta: “Com que direito você pode falar sobre esse período?”, como se não existisse vida fora desse meio. Quero cortar isso. Todos têm o direito de falar. (PAULS, 2008, s/p)

Aqui reaparece a associação entre palavra ficcional e palavra democrática, fazendo pesar, inversamente, sobre o testemunho, a acusação de encampar uma palavra autoritária, aquela que “silencia, a palavra que suspende as outras” (RANCIÈRE, 2006. p.180), por força dos direitos adquiridos pela lógica da propriedade que dita que “só quem viveu e pagou na própria carne o direito a que o acreditem”, pode tomar a palavra (RANCIÈRE, 2006. p.180).

Em certo momento do romance de Pauls, o personagem de um ex-exilado e agora cantor de protesto de quinta, sussurra no ouvido do protagonista uma frase que volta atormentada em diversos outros momentos da narrativa: “Isso porque você nunca esteve amarrado a um estrado de metal enquanto dois sujeitos davam choque no seu saco” (PAULS, 2008, p.38). Como relacionar o temperamento adolescente e descompromissado do protagonista ao trauma daquele cantor torturado? Este descompasso intransponível que deveria bloquear qualquer ponto de contato entre experiências, vozes e temporalidades discrepantes é justamente aquilo que movimenta a ficção de Pauls, na contramão da paralisia e do silêncio, e em direção a uma aposta verborrágica nas possibilidades de dizer. Escutemos a imbricação de vozes:

[...] como liga sua felicidade, numa palavra, às cicatrizes que o cantor torturado esconde sob o algodão de suas cuecas de grife, rastros de um pesadelo indizível que, se ainda não terminou, como é evidente, não é apenas pela alta probabilidade de que aquele agente de polícia que o seqüestrou ande solto pela rua, aquele que o obrigou a ficar nu não tenha mais contas a acertar com a lei a não ser uma velha multa por estacionar mal, aquele que o amarrou ao estrado compre o vinho de caixinha com o qual se embebeda no mesmo supermercado que ele, aquele que torturou entre e saia do país na maior e todos se reúnam, duas vezes por mês, para evocar os bons e velhos tempos no bar da esquina [...] sem temer outras represálias senão as que podem infligir-lhes uma porção estragada de torta de acelga, um refrigerante sem gás ou uma conta que lhes cobra mais do que gastaram, mas também porque ainda restam no mundo pessoas como ele, desconhecidas, que irrompem numa festa e atravessam a noite fulgurantes como cometas, acesos pela mulher que têm a seu lado, que não fala e da qual não podem separar-se, porque, caso o fizessem, como aconteceria com a Terra se o Sol deixasse de brilhar de repente, toda a luz

que os envolve, e que só por uma ilusão de ótica parecem irradiar, iria se apagar, e que só parecem existir para jogar na cara do mundo a evidência descarada de sua felicidade.” (PAULS, 2008. p.40)

A escrita percorre estados transitórios entre uma e outra voz, sem diluir as distâncias entre as duas experiências incompatíveis, mas fazendo estas distâncias instáveis pela ação de uma terceira voz, que as entoa numa zona de fluxos e passagens. Já não é mais possível estabelecer uma linha reta entre uma experiência, um pensamento, uma voz, uma pessoa. As cartas estão embaralhadas.

Neste sentido, é interessante notar como a escolha de um protagonista que oscila entre a infância e a adolescência torna-se estratégica para realizar estas operações de passagem entre vozes, se pensarmos que a infância é uma daquelas experiências que nunca podem ser ditas se permanecemos estacionados no mesmo lugar da infância. Se retomamos a etimologia latina do termo, *in-fans* é aquele que é sem fala, imerso numa experiência muda, feita de estados não codificados, anterior à entrada no mundo da linguagem e à constituição do sujeito. Desde o lugar da infância, a vida deixa de ser algo experienciável, que ocorra diante de alguém que esteja presente ao evento como consciência soberana, cioso de si e do entorno, alguém capaz de viver e testemunhar o acontecido. Diante daquele que ainda não fala, a vida é algo que nunca acontece de fato, mas acontece mesmo assim. Algo acontece, mas para ninguém ou para alguém sem nome próprio, alguém que existe, está nascido, porém ainda não nasceu para si mesmo. Assim, para contar a experiência da infância, é preciso de certa forma ex-propriadela, se ver livre de sua mudez, para poder dizê-la sempre *a posteriori* e por meio de uma outra voz, necessariamente deslocada da afasia constitutiva.

Num momento climático da narrativa, o protagonista se dá conta, tarde demais, que o enigmático vizinho militar com quem era obrigado a permanecer quando sua mãe saía para trabalhar era de fato uma militante da resistência vivendo clandestinamente no mesmo prédio de sua família, usando bigode falso e engrossando a voz para sobreviver em campo inimigo. Tudo isto ele fica sabendo por acaso, pela leitura circunstancial de uma revista numa banca de jornal, que noticia o assassinato brutal daquela mulher, acompanhado de uma fotografia de seu corpo nu e baleado. O narrador pontifica:

É simples. Não soube o que tinha de saber. Não foi contemporâneo. Não é contemporâneo, nunca o será. Faça o que fizer, pense o que pensar, é uma condenação que o acompanhará para sempre. (PAULS, 2008. pp. 84-85)

O que parece queixa deve ser lido também como potência. Não ser contemporâneo de si próprio e dos acontecimentos a sua volta exige a invenção de uma voz retardatária, sempre defasada com relação aquilo que narra. Não ser contemporâneo é a garantia de manutenção do intervalo entre voz e experiência de que nos fala Rancière. O menino é profundamente marcado pelos acontecimentos a sua volta, mas não é capaz de reconhecê-los em seu próprio tempo de ocorrência, porque não tem a linguagem ou meios de representação para formular aquilo que vive quando menino. Esta condição o desabilita para o testemunho estrito senso, como indica o dicionário de termos etimológicos, no verbete *infans*:

[...] Em geral, *infans* podia designar criança em idade muito mais avançada que aquela em que “não falam”, de modo que essa denominação é usual para as crianças até os sete anos [...] Na verdade, são encontrados usualmente usos de *infans* referindo-se a pessoas que se aproximam inclusive dos treze ou quinze anos. Então, podemos entender que *infans* não remete especificamente à criança pequena que não adquiriu ainda a capacidade de falar, *mas se refere aos que, por sua minoridade, não estão ainda habilitados para testemunhar nos tribunais: infans é assim “o que não se pode valer de sua palavra para dar testemunho”*. (CASTELLO & MÁRCICO, 2006, grifo meu)<sup>3</sup>

Leio a figura da criança no romance em foco como um tropo vigoroso desta cena de testemunho impossível, quando não se pode ser fiador da própria palavra, e é preciso então entregá-la a outros, que se empenharão em contar a verdadeira história, aquela que se alcança apenas nos deslocamentos da ficção.

Toda esta reflexão estica por demais aquilo que o escritor argentino Ricardo Piglia, diz melhor, em frase certa, quando afirma que a verdade tem a estrutura de uma ficção que o outro narra.

### Referências Bibliográficas:

CASTELLO, Luiz Angel Castello e MARCICO, Claudia. *Oculto nas palavras. Dicionário etimológico de termos usuais na práxis docente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

<sup>3</sup> Luiz Angel Castello e Claudia Marcico. *Oculto nas palavras. Dicionário etimológico de termos usuais na práxis docente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. APUD Giselly dos Santos Peregrino. A educação pela infância de Manoel de Barros. Dissertação de Mestrado. Dept. Letras, PUC-Rio, 2010, p. 16.

RANCIÈRE, Jacques. “Figura do testemunho e democracia”. Entrevista com Jacques Rancière por Maria-Benedita Basto. In: Intervalo. Número 2. Maio 2006, pp.177-186.

PAULS, Alan. *História do pranto*. Trad. Josely Viann Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Alan Pauls por Duda Fonseca. Revista Bravo. Julho, 2008. Disponível em [http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livrosmatéria\\_291167.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livrosmatéria_291167.shtml).

PEREGRINO, Giselly dos Santos. A educação pela infância de Manoel de Barros. Dissertação de Mestrado. Dept. Letras, PUC-Rio, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Três propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2001.

---

Autor

Profa. Dra. Rosana Kohl BINES  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
Departamento de Letras