



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ANA PAULA DE SOUZA**

**A ESCRITA E A FUNÇÃO SOCIAL DO ROMANCE DE  
MEMÓRIA CONTEMPORÂNEO: *SEFARAD* (2001) DE  
ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

**CAMPINAS,  
2018**

**ANA PAULA DE SOUZA**

**A ESCRITA E A FUNÇÃO SOCIAL DO ROMANCE DE MEMÓRIA  
CONTEMPORÂNEO: *SEFARAD* (2001) DE ANTONIO MUÑOZ  
MOLINA**

**Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de  
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de  
Campinas para obtenção do título de Doutora em  
Teoria e História Literária na área de História e  
Historiografia Literária.**

**Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber**

**Este exemplar corresponde à versão  
final da Tese defendida pela aluna  
Ana Paula de Souza e orientada pela  
Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.**

**CAMPINAS,  
2018**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** FAPEMAT, 33784.509.21458.09112015

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Ana Aparecida Granzotto Llagostera - CRB 8/3672

So89e Souza, Ana Paula de, 1981-  
A escrita e a função social do romance de memória contemporâneo :  
*Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina / Ana Paula de Souza. – Campinas,  
SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Ficção. 2. Memória. 3. Narrativa - Espanha. 4. Antonio Muñoz Molina. 5.  
*Sefarad*. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The writing and social function of contemporary memory novel: :  
*Sepharad* (2001) by Antonio Muñoz Molina

**Palavras-chave em inglês:**

Novel

Memory

Narrative - Spanish

Antonio Muñoz Molina

Sepharad

**Área de concentração:** História e Historiografia Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Miriam Viviana Garate

Mario Luiz Frungillo

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari

Wellington Ricardo Fioruci

**Data de defesa:** 14-12-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária



## **BANCA EXAMINADORA**

**Suzi Frankl Sperber**

**Miriam Viviana Gárate**

**Mario Luiz Frungillo**

**Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari**

**Wellington Ricardo Fioruci**

**IEL/UNICAMP  
2018**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.**

*“Há tantas histórias para contar, é difícil dizer por que se escolhe uma e não outra, deve ser porque com essa história se tem a sensação de que é possível contar muitas histórias, a sensação de que haverá nela alguma necessidade; vejo que estou explicando mal... Tem de ser algo parecido com se apaixonar. O que quer que explique por que escolhemos essa história... não vai explicar grande coisa.”*

*(Susan Sontag)*

Ao meu pai, pela coragem com que decide,  
todos os dias, apenas viver.

À minha mãe, com quem aprendi a  
emancipação feminina.

Ao João, pelo amor e companheirismo.

## AGRADECIMENTOS

À Suzi, pela generosidade com que acolheu a mim e ao meu projeto na UNICAMP, e por, em meio a tantas adversidades, oferecer-me uma orientação respeitosa e perspicaz, sempre aguçando meu olhar para que eu fosse além em minhas reflexões. Agradeço à Suzi, por compartilhar comigo sua experiência e sabedoria, e por me fazer reconhecer qualidades, em mim e em meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo e à Profa. Dra. Silvana Liliana Carrizo, pelas pertinentes observações feitas no exame de qualificação, recomendações determinantes para a estrutura final deste trabalho.

À Profa. Dra. Rhina Landos Martínez André, com quem tudo começou na graduação, pela orientação no mestrado, e pela disponibilidade em ler e comentar a primeira versão desta tese.

Ao Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva, à Profa. Dra. Miriam V. Gárate e ao Prof. Dr. Alfredo Cesar Melo, pelo prazer de ter cursado suas disciplinas, que muito contribuíram para este trabalho e para o meu labor docente.

Aos meus pais e meu irmão Diego, pelo apoio, pelo orgulho que sentem de mim, e por acreditarem, às vezes, com mais fé que eu mesma, que tudo isso seria possível.

Ao João, pelo amor, pelo companheirismo, e por pensar comigo algumas questões desta tese.

Aos familiares e amigos, pela atenção e carinho dispensados ao longo desta jornada.

Ao Departamento de Letras do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, pela concessão do afastamento para qualificação, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso – FAPEMAT, pelo auxílio financeiro. O afastamento e a bolsa possibilitaram meus deslocamentos e a exclusiva dedicação a este trabalho.

Aos funcionários da Coordenadoria de Pós-Graduação do IEL, Cláudio, Miguel, Raiça e Rose, cujo trabalho atencioso e eficiente tornou possível meu estudo à distância.

Ao sistema público de ensino brasileiro, pelos mais de vinte anos de educação gratuita e de qualidade.

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar o romance *Sefarad* (2001), do escritor espanhol Antonio Muñoz Molina (1956), com a finalidade de compreender dois aspectos: em primeiro lugar, os procedimentos de escrita empregados pelo romancista contemporâneo para escrever ficção a partir da memória; e, em segundo lugar, as funções que o romance de memória pode assumir na sociedade atual. Para contemplar esses dois aspectos, esta tese se divide em duas partes. Na primeira parte, o primeiro capítulo investiga a forma como o romance *Sefarad* suscita discussões acerca da relação entre memória e imaginação, e entre realidade e ficção. O segundo capítulo analisa o uso das práticas de intertextualidade na escrita desse romance. No terceiro capítulo, é estabelecido um breve paralelo entre o romance *Sefarad* e o *Em busca do tempo perdido* (1913 - 1927) de Marcel Proust, com o objetivo de analisar os procedimentos proustianos adotados pelo escritor espanhol. O quarto capítulo verifica os procedimentos criados pelo autor para incorporar, na escrita romanesca, a oralidade. Na segunda parte da tese, o primeiro capítulo demonstra como o romance de memória denuncia os riscos das diversas modalidades de esquecimento, e assume um papel na resistência contra o esquecimento, na medida em que: torna-se lugar e objeto de memória; valoriza a testemunha da história ao transformá-la em personagem de ficção; e revela o compromisso com o dever de narrar a memória. O segundo capítulo verifica como o romance, ao abordar a temática da culpa, permite refletir sobre o uso desse sentimento, ora como justificativa para o esquecimento, ora como instrumento de luta contra o aniquilamento da memória. O terceiro capítulo demonstra como o romance contemporâneo compromete-se a narrar os traumas coletivos e históricos. E o quarto capítulo analisa como o romance pode ser uma forma de expressão da memória coletiva, auxiliando no processo de resgate e construção das memórias coletiva e histórica. Por fim, defende-se a hipótese de que a memória é uma das pulsões que motivam o escritor contemporâneo na escrita da ficção.

**Palavras-chave:** Romance contemporâneo; Memória; Narrativa espanhola contemporânea; Antonio Muñoz Molina; *Sefarad*.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the novel *Sefarad* (2001), by the Spanish writer Antonio Muñoz Molina (1956), in order to understand two aspects: in the first place, the writing procedures used by the contemporary novelist to write fiction from memory; and, in the second place, the functions that the memory novel can assume in the present society. In order to contemplate these two aspects, this thesis is divided in two parts, each one organized into four studies. In the first part, the first study investigates how the novel *Sefarad* raises discussions about the relation between memory and imagination, and between reality and fiction. The second study analyzes the use of intertextuality practices in the writing of this novel. In the third study, a brief parallel is established between the novel *Sefarad* and Marcel Proust's *In Search of Lost Time* (1913 - 1927), aiming to analyze the Proustian procedures adopted by the Spanish writer. The fourth study verifies the procedures created by the author to incorporate orality in novel writing. In the second part of the thesis, the first study demonstrates how memory novel denounces the risk of several modes of forgetting, and assumes a role in the resistance against forgetfulness, inasmuch as: it becomes place and memory object; values the witness of the story by transforming him/her into a fiction character; and reveals the commitment to the duty to narrate the memory. The second study verifies how the novel, by addressing the guilt theme, enables us to reflect on the use of this feeling, either as a reason for forgetfulness, or as a fight instrument against memory annihilation. The third study shows how the contemporary novel undertakes to narrate collective and historical traumas. And the fourth study analyzes how the novel can be a form of expression of collective memory, helping in the rescue process and construction of collective and historical memories. Finally, one defends the hypothesis that the memory is one of the drives which motivate the contemporary writer in fiction writing.

**Keywords:** Contemporary Novel; Memory; Contemporary Spanish Narrative; Antonio Muñoz Molina; *Sefarad*.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar la novela *Sefarad* (2001), del escritor español Antonio Muñoz Molina (1956), con la finalidad de comprender dos aspectos: en primer lugar, los procedimientos de escritura empleados por el novelista contemporáneo para escribir ficción a partir de la memoria; y, en segundo lugar, las funciones de las que la novela de memoria puede encargarse en la sociedad actual. Para abarcar esos dos aspectos, esta tesis se divide en dos partes, cada una de ellas ordenada en cuatro estudios. En la primera parte, el primer estudio investiga la forma como la novela *Sefarad* suscita discusiones acerca de la relación entre memoria e imaginación, y entre realidad y ficción. El segundo estudio analiza el uso de las prácticas de intertextualidad en la escritura de esa novela. En el tercer estudio, se establece un breve paralelo entre la novela *Sefarad* y el *En busca del tiempo perdido* (1913 - 1927) de Marcel Proust, con el objetivo de analizar los procedimientos proustianos adoptados por el escritor español. El cuarto estudio verifica los procedimientos creados por el autor para incorporar, en la escritura novelística, la oralidad. En la segunda parte de la tesis, el primer estudio demuestra como la novela de memoria denuncia los riesgos de las diversas modalidades de olvido, y asume un papel en la resistencia contra el olvido, a medida que: se convierte en lugar y objeto de memoria; valora el testigo de la historia al transformarlo en personaje de ficción; y revela el compromiso con el deber de narrar la memoria. El segundo estudio verifica como la novela, al aportar la temática de la culpa, hace reflexionar sobre el uso de ese sentimiento, unas veces como justificativa para el olvido, otras veces como instrumento de lucha contra la aniquilación de la memoria. El tercer estudio demuestra como la novela contemporánea está comprometida en narrar los traumas colectivos e históricos. Y el cuarto estudio analiza como la novela puede ser una forma de expresión de la memoria colectiva, auxiliando en el proceso de rescate y construcción de las memorias colectiva e histórica. Por fin, se defiende la hipótesis de que la memoria es una de las pulsiones que mueven el escritor contemporáneo hacia la escritura de la ficción.

**Palabras clave:** Novela contemporánea; Memoria; Narrativa española contemporánea; Antonio Muñoz Molina; *Sefarad*.

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	<b>13</b>
<b>PARTE I: SOBRE A TRANSPOSIÇÃO DA MEMÓRIA AO ROMANCE</b>	<b>31</b>
<b>1. Entre a memória e a imaginação, entre a realidade e a ficção</b>	<b>31</b>
1.1 A problemática da memória e da imaginação	31
1.2 O recalçamento da problemática da imaginação e a crença na dimensão veritativa da memória	37
1.3 Um escritor realista	38
1.4 Entre a memória e a ficção, o imaginário	53
<b>2. A intertextualidade em <i>Sefarad</i></b>	<b>63</b>
2.1 Outras práticas intertextuais em <i>Sefarad</i> : a referência e a intratextualidade	72
2.2 A presença de Kafka em <i>Sefarad</i>	80
2.2.1 Kafka, o visionário	80
2.2.2 O personagem Kafka	81
2.2.3 A intertextualidade com a obra de Kafka	83
2.3 A intertextualidade como memória da literatura	86
<b>3. Ecos proustianos: a memória involuntária</b>	<b>92</b>
<b>4. Memória, oralidade e o ato de contar histórias</b>	<b>107</b>
<b>II PARTE: SEFARAD E AS REFLEXÕES EM TORNO À MEMÓRIA</b>	<b>123</b>
<b>1. O que faz lembrar, o que faz esquecer</b>	<b>129</b>
1.1 Os lugares de memória no romance, e o romance como lugar de memória	134
1.2 Objetos, imagens, fotografias: conservar é lembrar, destruir é esquecer	143
1.3 Aquele que não deixa esquecer: a testemunha	154
1.4 O esquecimento pela memória manipulada: dissonância e relativismo ideológico no romance	161
1.5 O dever de memória e o dever de escrever	169

<b>2. Memória e culpa</b>	<b>175</b>
2.1 A controvertida noção de culpa coletiva	181
2.2 Culpa criminal, culpa moral e culpa metafísica	188
<b>3. Memória e trauma: o romance como narrativa do trauma</b>	<b>191</b>
3.1 Personagens traumatizados	194
3.2 O escritor contemporâneo como um traumatizado	198
<b>4. Memória coletiva</b>	<b>204</b>
<b>5. O imperativo de narrar a memória: a pulsão de ficção</b>	<b>213</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>219</b>
<b>Referências</b>	<b>227</b>

## Apresentação

O resgate do passado é uma das tônicas do romance contemporâneo e, segundo Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 110), essa tendência se explica por, ao menos, duas razões. Em primeiro lugar, a humanidade nunca acumulou tanto conhecimento sobre a própria história quanto na contemporaneidade. O escritor italiano Umberto Eco (1985, p. 8), por exemplo, já disse que, enquanto se preparava para escrever *O nome da Rosa*, ficção histórica publicada em 1980, percebeu que possuía um conhecimento mais amplo e profundo sobre a Idade Média do que sobre o próprio presente, que chegava até ele apenas por meio da televisão, de forma abrupta, sem dar-lhe chance à reflexão. Naquele momento, Eco deu-se conta de que escrever sobre o passado era inevitável. Tal como Perrone-Moisés, o escritor italiano reconhecia, na ficção contemporânea, uma estima pelo passado: “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: [...]” (ECO, 1985, p. 26, *grifo meu*). Essa citação de Eco não me interessa pela oposição que o escritor estabelece entre literatura moderna e pós-moderna. Nesse contexto, entenderei como pós-moderna a literatura produzida na contemporaneidade<sup>1</sup>. O que pretendo destacar na afirmação de Eco é a força que o escritor italiano atribui ao passado, no sentido de que não falar sobre o ele significa tornar-se mudo, não ter sobre o que falar.

A segunda razão pela qual Perrone-Moisés aponta o passado como sendo uma das tônicas do romance contemporâneo é o fato de que esse passado é o catastrófico século XX, com toda sua barbárie elevada ao extremo, um passado que pesa como um fardo sobre os ombros dos escritores contemporâneos. A narrativa de ficção atual tem portanto a história, o testemunho, a memória e a experiência como tendências inspiradoras e temáticas que se refletem na própria forma do romance.

No contexto da literatura espanhola contemporânea, essa inclinação pela recriação do passado também se observa. Gracia e Ródenas (2011, p. 276) afirmam que nas duas últimas

---

<sup>1</sup> Denominarei como sendo contemporâneo o romance produzido nas últimas décadas do século XX e no início deste século. Prefiro a noção de contemporaneidade à noção de pós-modernidade. Eco (1985, p. 26) já falou sobre a dificuldade de se delimitar cronologicamente um período histórico-artístico que pudesse ser abarcado pelo termo pós-modernidade. Ao preferir contemporaneidade a pós-modernidade, coloco-me ao lado de teóricos como Susan Sontag (2008, p. 151) para quem o projeto moderno é tão radical que ainda não foi concluído. Para Perrone-Moisés (2016, p. 38), assim como o termo modernidade é impreciso tanto historicamente quanto para designar um período literário, o termo que dele deriva, pós-modernidade, é ainda mais impreciso. O argumento central da teórica brasileira reside no fato de que as características atribuídas a uma suposta literatura pós-moderna já existiam há muito na literatura, e de que o que a denominada literatura pós-moderna faz é apropriar-se de características da modernidade e empregá-las ao extremo.

décadas do século XX e no primeiro decênio do XXI, não apenas a literatura, mas toda a cultura espanhola foi dominada por uma onda de memória histórica. Assim como a Europa, a Espanha viu ressurgir, no romance, o passado reinventado a partir de fusões entre ficção, história, memória e testemunho. É claro que para os escritores espanhóis que iniciaram suas carreiras no alvorecer da democracia, a Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939) e os anos vividos sob a ditadura franquista (1936 – 1975) seriam espectros inevitáveis em seus romances. São características das narrativas de ficção escritas pelos escritores dessa geração: a capacidade de observar de forma profunda o passado; e o desejo de contemplar o caos, abstendo-se de posturas combativas ou revanchistas, procurando compreender a história para além das máscaras. Esses escritores lançaram um novo e maduro olhar sobre a Guerra Civil e o pós-Guerra, regressando a esse período histórico menos como vítimas e mais como analistas capazes de reconhecer o que houve de pior, ao mesmo tempo em que descobriam um espaço épico para o romance. Em meio à violência, à devastação e às ideologias totalitárias, esses escritores conseguiram resgatar histórias autênticas, catastróficas, comoventes e instrutivas.

Em um estudo dedicado apenas à literatura de memória<sup>2</sup> produzida na Espanha contemporânea, Raquel Macciuci (2010, p. 22) observa, em meados dos anos 1980, o surgimento dessa geração de jovens escritores que não tiveram experiência direta com a Guerra, mas que se interessavam pelo passado com uma postura particular. Em suas obras, o passado é visto mesmo como passado, e não como um presente no qual a Guerra e o pós-Guerra se prolongam. A visão dessa geração foi marcada por um distanciamento histórico que fez com que seu olhar fosse retrospectivo e não simultâneo, tal como ocorrera com a geração anterior.

Tendo nascido e vivido a infância e a adolescência sob a ditadura franquista, Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956) pertence, junto a escritores como Luis García Montero (1958), Andrés Trapiello (1953), Carlos Marzal (1961), Javier Cercas (1962), Juan Mayorga (1965) e Almudena Grandes (1960), a essa geração de autores espanhóis que escreveram e publicaram suas primeiras obras logo após a abertura democrática. Na primavera de 1993, em uma conferência sugestivamente intitulada *La invención del pasado*, proferida na Universidade de Harvard, Muñoz Molina afirmava: “La victoria franquista en la guerra civil no sólo abolió [...] nuestro derecho al porvenir, sino también nuestro derecho al pasado.” (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 201) Naquela ocasião, o então jovem escritor, dizia que sua geração surgiu em um país

---

<sup>2</sup> Macciuci (2010, p. 18) utiliza os termos literatura de memória e narrativa de memória, para referir-se às narrativas de ficção ancoradas na recordação de acontecimentos traumáticos e verídicos. Os termos literatura e narrativa são amplos e abarcam diversos gêneros, mas, ao empregar esses termos em seu estudo, Macciuci refere-se mesmo ao gênero romance. Inspirada nesses termos é que me refiro ao romance *Sefarad* (2001) como romance de memória.

que mantinha, para com o passado, uma relação antagônica: ao mesmo tempo em que a Espanha era uma nação presa ao passado, o passado dos vencedores, era um país que silenciava um outro passado, o dos vencidos. Desse modo, Muñoz Molina explica o interesse dele e de alguns de seus contemporâneos, pelo resgate ou reinvenção desse passado que lhes foi negado. Ao contrário do que Eco observava na narrativa de ficção das últimas décadas do século passado, em que a abundância de informação histórica motivava e sustentava a escrita de muitos romances, na Espanha, naqueles primeiros anos de democracia, o que instava os jovens romancistas a escrever sobre o passado era a ausência de conhecimento sobre a própria história.

De acordo com Macciuci (2010, p. 26), o grupo de jovens narradores dos anos 1980 foi capaz de instituir uma visão peculiar sobre o passado da Espanha, um olhar independente das representações construídas por seus antecessores. A nova geração apresentava uma consciente preocupação com a forma, buscava poéticas que representassem novas maneiras de conceber a arte e o mundo, recuperando uma linguagem exigente, porém inteligível, resgatando o prazer do relato e aproximando arte e cotidiano. Sua postura se caracterizava pela autonomia, pela necessidade de ver para além dos mitos, desconstruindo heroísmos<sup>3</sup>. Para Macciuci, Muñoz Molina é um dos romancistas mais representativos desse momento literário.

Em seu romance de estreia, *Beatus Ille* (1986), o escritor andaluz conta a história de um estudante de Madri que, em 1968, parte para a fictícia cidade de Mágina, para escrever uma tese sobre um poeta republicano supostamente morto ao final da Guerra Civil sem o devido reconhecimento literário. Nesse romance, Muñoz Molina recupera e homenageia a atmosfera intelectual da Espanha da Segunda República (1931 - 1939), recriando, na literatura, os ambientes sociais da Guerra e da ditadura. Em seu terceiro romance, *Beltenebros* (1989), o narrador-protagonista é membro de uma organização clandestina de resistência ao regime franquista, encarregado de voltar a Madri para executar um suposto traidor. Ao antepor dois momentos da história da Espanha, 1945 e 1965, Muñoz Molina contrasta o auge e o declínio da resistência ao franquismo. Na novela *El dueño del secreto* (1994), ao narrar em tom burlesco o fracasso de uma inusitada conspiração para derrubar o regime franquista na primavera de 1974, o autor andaluz recria, na ficção, a atmosfera sentimental de um período delicado e significativo da história da Espanha, um momento em que a sociedade aguardava, além dos limites da paciência, o fim do regime franquista. Em *El jinete polaco* (1991) e *El viento de la luna* (2006), Muñoz Molina parte das memórias da própria infância e adolescência, e das memórias de seus antepassados, para reconstituir uma memória coletiva sobre o que significou, para a classe pobre e rural da Andaluzia,

---

<sup>3</sup> Sobre a desmistificação do herói republicano nos romances *Beatus Ille* e *Beltenebros*, ver: SOUZA, Ana Paula de. História e ficção na narrativa de Antonio Muñoz Molina. *Recorte*, Três Corações, MG, v. 14, n. 1, p. 1 – 17, jan. – jun. 2017.

viver sob o jugo do franquismo. Em *La noche de los tiempos* (2009), o escritor define um recorte histórico bastante preciso: entre os outonos de 1935 e 1936, o leitor acompanha o protagonista do romance que vê seu país, a Espanha, transformar-se em cenário de um dos episódios mais devastadores do século XX.

Tendo como base esse breve percurso por alguns dos romances de Muñoz Molina, vê-se que a Guerra Civil e o franquismo sempre ocuparam lugar central no imaginário do escritor. No entanto, Macciuci (2010, p. 43) observa que, em meados dos anos 1990, a literatura de memória produzida por escritores espanhóis, passou por um processo de internacionalização. Segundo a autora, dentre as catástrofes europeias do século XX, a Guerra Civil Espanhola ocupou, na maior parte do tempo, uma posição marginal. O extermínio dos judeus pelo nazismo sempre foi o exemplo emblemático dos genocídios contemporâneos, mas houve um momento em que as discussões em torno à *Shoah* se desdobraram e se estenderam a outros episódios violentos do século XX. De acordo com Macciuci, a Guerra Civil Espanhola tinha originado um relato épico que destacava o heroísmo e as particularidades desse evento histórico, por isso, os próprios intelectuais e escritores espanhóis tardaram tanto em reconhecer o seu passado traumático dentro da mesma moldura em que se enquadravam os horrores da contemporaneidade. Macciuci observa, no romance de memória da virada do milênio, um rememorar de caráter mais público, menos pessoal. Os autores se propõem a problematizar a capacidade da memória de recuperar a verdade sobre o passado e o seu emprego como fonte para a escrita do romance. Nessa literatura mais recente, predominam o tom reivindicativo e o compromisso moral do escritor. A necessidade de honrar a dívida com o passado traumático tornou-se motivação para a escrita dos romances, e passou-se a discutir o papel da narrativa de ficção nesse processo, com os autores assumindo posições explícitas, tanto no interior dos textos literários, quanto fora deles.

Gracia e Ródenas (2011, p. 867) lembram que outros assuntos do passado próximo, como a Segunda Guerra (1939 - 1945), o nazismo (1933 – 1945) e o stalinismo (1927 – 1953), transformaram-se também em temas para os escritores espanhóis contemporâneos. Inserida dentro desse panorama, a ficção de Muñoz Molina não se limita apenas em dialogar com a história da Espanha. Na conferência *Max Aub, una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa*, proferida no verão de 1997, Muñoz Molina (1999, p. 120 – 121) afirmava que, no século XX, a história foi marcada por um único cataclismo que teve suas origens em 1914, a Primeira Grande Guerra, que reverberou até o fim do século em episódios como a queda do Muro de Berlim (1989) e a dissolução da URSS (1991). Essa forma de compreender um longo período da história e uma série de acontecimentos como desdobramentos de um mesmo

conflito, explica o amplo recorte histórico abarcado pelo escritor em *Sefarad* (2001), romance que é o objeto de estudo desta tese.

O crítico espanhol Pablo Valdivia (2013, p. 13) atribui a *Sefarad* um lugar de destaque na tradição cultural espanhola devido ao fato de que, até a publicação desse romance, o tema do extermínio dos judeus pelos nazistas durante a Segunda Guerra, havia tido uma presença quase nula na produção cultural do país. Valdivia ressalta, no romance, a relação estabelecida entre a história e a realidade espanholas com esse que foi, no século XX, o acontecimento histórico mais importante para os intelectuais europeus. Para o crítico, *Sefarad* colabora na compreensão do descompasso entre a Espanha e a Europa no tocante a uma história cultural compartilhada. A ditadura franquista empenhou-se em construir uma história nacional desvinculada da história europeia. Mesmo após o fim da ditadura, durante o governo democrático, a ausência de políticas públicas de reparação das memórias das vítimas da Guerra Civil e dos exilados republicanos, contribuiu para o isolamento da Espanha em relação ao pensamento intelectual e artístico europeu. O extermínio dos judeus sempre foi considerado um acontecimento com o qual a tradição cultural espanhola não tinha porquê dialogar. *Sefarad* vai na contracorrente da escassa repercussão que tiveram na Espanha os testemunhos dos sobreviventes, tanto dos campos de concentração e extermínio nazistas, quanto dos *gulags* soviéticos.

*Sefarad* é uma obra que se inscreve nessa tendência da ficção contemporânea de revisitação do passado e da história, a começar pelo próprio título do romance, uma palavra que representa um trauma histórico. *Sefarad* é uma palavra hebraica utilizada para se referir à Península Ibérica, e que remete a uma página infeliz da história da Espanha: a expulsão, no século XV, de toda a população judaica que, desde a antiguidade, habitava o país. Asunción Blasco Martínez (2005, p. 9) informa que, desde o século XIII, a relação entre judeus e cristãos na Península era bem pouco amistosa, o clima era de intolerância étnica e religiosa. Imagens denegridoras e estereotipadas dos judeus passaram a ocupar o imaginário da população cristã. Nessa época, os judeus da Península foram forçados a abandonar a fé mosaica para se converter ao catolicismo. Depois do fracasso das tentativas de conversão coagida, em muitas cidades, os judeus foram segregados em *juderías*. Entre os séculos XIV e XV, a hostilidade contra os judeus aumentou de tal forma que crimes foram injustamente atribuídos a essa população, e muitas revoltas populares acabavam com um saldo significativo de judeus mortos. Entendendo que as medidas de conversão forçada não obtinham os resultados desejados, a Inquisição Espanhola exerceu influência sobre os Reis Católicos, e os decretos de expulsão foram publicados com a

finalidade de defender o catolicismo<sup>4</sup>. Em 1492, cerca de cem mil pessoas, ou seja, praticamente todo o povo judeu da Península, iniciou a marcha rumo ao exílio. Desamparados, os judeus hispânicos tiveram seus bens confiscados, ficaram impedidos de vendê-los e de cobrar os créditos que tinham em empréstimos. Muitos não tiveram condições de reunir os fundos necessários para uma sobrevivência digna, além de sofrerem fraudes, espoliação e roubos ao longo do caminho para o exílio. Os judeus sefarditas estavam agora dispersos pelo mundo em mais uma diáspora. A palavra *Sefarad* passou então a representar, para a memória coletiva dos judeus sefarditas, a pátria perdida, o trauma e a vergonha da perseguição e da expulsão.

No título do romance, a palavra *Sefarad* funciona como uma metáfora representativa e agregadora das múltiplas experiências de deslocamento que são narradas ao longo dos dezessete capítulos. Pablo Valdivia (2013, p. 718), nos comentários que fez para a edição especial do romance lançada pela *Ediciones Cátedra*, ressalta que os principais temas discutidos por Muñoz Molina em *Sefarad*, já haviam sido antecipados pelo autor em muitos de seus artigos escritos para o *El País*, desde o início dos anos 1990. No artigo *Otra diáspora*, publicado em 1996, Muñoz Molina explicava como a experiência diaspórica judaica é para ele simbólica do sofrimento provocado pela exclusão:

Me doy cuenta de que en un grado sorprendente mis ideas sobre el sufrimiento, sobre la absoluta maldad y sobre el destierro proceden de la experiencia judía. Todo ser humano sobre el que se abate de repente la ferocidad de la desgracia es Job: sus lamentos tienen la fuerza solemne y terrible de una música de réquiem, la pura y frágil humanidad de quien no puede comprender por qué fue escogido para el sufrimiento. Las quejas bíblicas de los judíos desterrados y cautivos que lloran junto a los ríos de Babilonia acordándose de Sión parece que contienen y que prefiguran los lamentos futuros de todos los deportados y los sometidos, [...] Al fundar la Inquisición y expulsar a los judíos, los Reyes Católicos prolongaron una tradición milenaria de infamias y trazaron la lógica futura y homicida del antisemitismo europeo, pero también ofrecieron a los ilustrados y a los demócratas de los siglos futuros el paradigma exacto de su condición: un liberal de 1812 o de 1820, un republicano de 1939, se convertía inevitablemente en judío, en peregrino, en proscrito, o bien en cristiano nuevo que debía esconder muy hondo el secreto de sus convicciones para no arriesgarse a la hoguera [...] (MUÑOZ MOLINA, 1996, p. 1)

Nesse artigo, Muñoz Molina adiantava alguns eixos temáticos sobre os quais, quatro anos mais tarde, assentaria as bases para um novo romance. São inquietações compartilhadas entre a escrita jornalística e a escrita de ficção: o sofrimento imposto de forma

---

<sup>4</sup> De acordo com Blasco Martínez (2005, p. 12), estudiosos sobre o tema da expulsão dos judeus da Península Ibérica ainda debatem as razões que levaram à publicação dos decretos de exclusão sem chegar a um consenso. Dentre muitas causas estão: o desejo dos Reis Católicos de unificar o território espanhol determinando uma só língua e uma só religião; a pressão oriunda das classes populares, da nobreza feudal e do patriarcado urbano; a necessidade de pôr fim à atividade financeira dos judeus; e a tentativa de “resolver” definitivamente o problema do conflito social entre cristãos e judeus. Segundo Blasco Martínez, todas essas causas devem ser consideradas, mas a mais forte delas realmente foi a necessidade de coibir as práticas judaicas entre os cristãos conversos, o que representava uma ameaça para o catolicismo.

injustificada, e o estabelecimento de correlações entre passado e presente, numa compreensão de que as injustiças do passado sempre se atualizam. Eventos históricos mais antigos são postos em paralelo com eventos da história recente, e desenvolve-se a ideia de que qualquer excluído ou perseguido vive, em certa medida, uma experiência que é, por excelência, judaica.

O exílio dos judeus sefarditas, embora seja um paradigma presente no horizonte de todo o romance, é tema central apenas do último capítulo que, inclusive, tem o mesmo título que o livro. No entanto, o enredo do romance enfatiza os deslocamentos provocados pelas tragédias do século XX. Capítulos como *Copenhague*, *Quien espera*, *Oh tú que lo sabías* e *Münzenberg*, recuperam as experiências de deportação de judeus e militantes comunistas aos campos de concentração nazistas e aos *gulags* soviéticos. Nesses capítulos, são narradas ainda as experiências de fuga e exílio dos judeus e comunistas que conseguiram escapar da deportação. *Tan callando* e *Narva* são capítulos cujos protagonistas viveram uma dupla experiência de deslocamento. Trata-se de ex-soldados espanhóis que lutaram na Segunda Guerra pela Divisão Azul<sup>5</sup> do exército alemão e que, depois de se deslocarem ao front soviético, passaram o resto de suas vidas deslocados, vivendo uma espécie de exílio metafórico provocado pela culpa de ter defendido a causa errada. Nos capítulos *Cerbère*, *Sherezade* e *América*, são recuperadas narrativas sobre o exílio dos militantes republicanos após a vitória franquista na Guerra Civil. O relato *Cerbère* propõe ainda um olhar sobre o outro lado da questão do exílio, o lado dos que ficaram. Na Espanha, esposas e filhos de republicanos padeceram exclusão social ao serem estigmatizados como inimigos da pátria franquista. A história da segunda metade do século XX também tem lugar no romance. No capítulo *Dime tu nombre*, são relatadas as experiências de um expatriado de uma ditadura soviética do leste europeu, e de uma fugitiva de duas ditaduras da América Latina.

Banimento, deportação, fuga, expatriação, são formas de deslocamento que se materializam geograficamente. Mas, em *Sefarad*, Muñoz Molina faz do exílio uma metáfora para outras formas de deslocamento. Tais deslocamentos, sociais mais que espaciais, encenam no interior do romance alguns dos mal-estares da contemporaneidade<sup>6</sup>. A sociedade atual é concebida como um grande mercado globalizado e está orientada pelas diretrizes do

<sup>5</sup> Unidade de voluntários espanhóis e portugueses que serviu do lado alemão, entre 1941 e 1943, na frente oriental contra a União Soviética.

<sup>6</sup> O mal-estar é um conceito psicanalítico formulado por Sigmund Freud em *O mal-estar na civilização*, obra publicada em 1930. Naquele início de século bastante conturbado, Freud procurava mapear as principais formas de sofrimento do ser humano ocidental, entendido como um ser atravessado pela história e pela cultura nas quais estava inserido. Na virada do milênio, alguns intelectuais retomaram o conceito freudiano para pensar quais seriam os mal-estares na sociedade atual. Dentre esses estudos destaco *O mal-estar na pós-modernidade* (1997) do sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman e, no Brasil, os estudos do psiquiatra e psicanalista Joel Birman, tais como *O mal-estar na atualidade* (1999) e *O sujeito na contemporaneidade* (2012).

neoliberalismo. A ciência e a técnica adquiriram maior prestígio com o fim das ideologias, e o individualismo se impôs sobre a solidariedade. Estas são algumas das coordenadas históricas e culturais que, segundo Joel Birman (2005, p. 7), estão na raiz dos mal-estares da atualidade. Marcado pelo signo do silêncio, o sujeito contemporâneo é incapaz de pensar e de traduzir em linguagem a dor de que padece. Sua condição objetificada pela lógica mercadológica, redundando em sentimentos de baixa autoestima, desvalorização e desqualificação de si. Caracterizado pela impotência e pela passividade, o sujeito contemporâneo é destituído de si mesmo, não consegue se identificar, é tomado por uma perene sensação de vazio, cujo resultado são alguns dos principais mal-estares da atualidade: a depressão, as compulsões, a irritabilidade, a violência, o ressentimento.

Alguns dos capítulos de *Sefarad* expõem um diversificado painel de exemplos de indivíduos vítimas desses males. A ordem econômica global aniquilou, por exemplo, a economia manufatureira e a pequena propriedade rural. O ex-trabalhador rural sem-terra que protagoniza o relato *Sacristán*, e o sapateiro Mateo de *América*, representam a massa de trabalhadores andaluzes que, nos últimos anos do século passado, foram empurrados de seus povoados em caudalosos fluxos de migração para regiões mais prósperas da Espanha. Sem qualificação profissional e já na meia idade, Sacristán é, no tempo presente do relato, o que Zygmunt Bauman chama de refugio humano<sup>7</sup>, isto é, um homem exilado no próprio país, isolado pelo saudosismo e pela nostalgia da terra natal, deslocado socialmente pelo desemprego. Na velhice e distante das referências culturais que davam contorno à sua identidade, Mateo Zapatón não encontra seu lugar em Madri, e padece de uma profunda depressão, causa de sua perda de memória.

O capítulo *Ademuz*<sup>8</sup> contrapõe as posturas de duas gerações sobre a experiência do deslocamento: para uma geração nascida na primeira metade do século XX, o deslocamento gera a angústia do não pertencimento, da ausência de raízes; para uma outra geração pós-1968, o deslocamento possibilita uma existência cosmopolita nas grandes metrópoles.

---

<sup>7</sup> Expressão cunhada por Zygmunt Bauman no livro *Vidas desperdiçadas* (2004). Refugio humano é como Bauman se refere às pessoas colocadas à margem da sociedade pelo desemprego crescente produzido pela economia globalizada e neoliberal.

<sup>8</sup> Depois das três edições de *Sefarad* publicadas pela *Alfaguara* em 2001 (março, abril e maio), o título deste capítulo foi modificado para *Valdemún*. Ademuz é o nome de um povoado valenciano de onde se origina a família materna da esposa de Muñoz Molina, a escritora espanhola Elvira Lindo (1962). Esse dado fez com que o capítulo fosse lido, por parte do público e da crítica, como autobiográfico, inspirado em um episódio da vida do casal. Para evitar essa leitura, nas seguintes edições de *Sefarad*, o capítulo apareceria com o novo título. No entanto, nesta tese, continuarei fazendo referência a esse capítulo como *Ademuz*, pois a edição que utilizo para as referências e citações é a primeira edição, publicada pela *Alfaguara* em 2001.

*Olympia* tematiza o isolamento do ser humano contemporâneo. Solitário, o narrador-protagonista não compartilha com o outro suas frustrações sentimentais e profissionais, e é incapaz de se rebelar contra os papéis que lhe são socialmente impostos.

O relato *Berghof* apresenta o infectado pelo vírus HIV como um exilado da vida, isolado por uma doença altamente estigmatizada. Em *Doquiera que el hombre va*, ao representar a paixão de um alcoólico por uma toxicômana que habitavam as ruas de uma parte decadente da Madri dos anos 1990<sup>9</sup>, o romance ilustra um dos mal-estares da sociedade contemporânea, as compulsões.

O capítulo *Eres* discute como as catástrofes do século XX redundaram na desidentificação do sujeito e na fragmentação identitária. Por fim, o capítulo *Sefarad*, parte da expulsão dos judeus sefarditas para refletir sobre o sentimento contemporâneo de inadequação social.

Como se vê, o romance de Muñoz Molina apresenta uma multiplicidade de temas, embora todos eles aglutinados sob uma mesma metáfora, a do exílio. É claro que, ao suscitar tantos temas, o romance tratará algumas questões de forma mais aprofundada e outras de forma mais superficial. As próprias experiências narradas em *Sefarad* são de intensidades diferentes: a deportação dos judeus aos campos de concentração é uma experiência muito mais traumática que a do escritor frustrado protagonista de *Olympia*, por exemplo. A multiplicidade fragmentada e desigual dos temas é a forma do romance refletindo a contemporaneidade.

De acordo com Gracia e Ródenas (2011, p. 869), para dar conta de temáticas tão desconcertantes e desafiadoras, o romance espanhol das últimas décadas precisou encontrar formas eficientes de narrar, e essas formas foram buscadas em constantes e intensos exercícios de experimentação.

Em *Sefarad*, por exemplo, a pluralidade de temas abordados remete a diferentes momentos da história, sobretudo da história dos séculos XV e XX, e da virada do milênio. No entanto, as experiências vividas pelos personagens nesses episódios históricos não são narradas na ordem da cronologia histórica. E não é apenas o tempo histórico do romance que é fragmentado, os tempos do enunciado e da enunciação tampouco obedecem à ordem cronológica. A suspensão do tempo cronológico é, segundo Anatol Rosenfeld (1996, p.84), o

---

<sup>9</sup> O capítulo não traz qualquer referência temporal, no entanto, a partir da leitura, é possível inferir que o relato se passa entre o início dos anos 1990. A narrativa é ambientada na região de *Chueca*, localizada no bairro *Justicia*, zona central de Madri que, nas décadas de 1970 e 1980, era um cenário no qual se podia observar a devastação provocada pelo consumo epidêmico de drogas, particularmente heroína. (VALDIVIA, 2013, p. 501 – 502)

princípio desencadeador das inovações estéticas no romance moderno<sup>10</sup>. Essa produção literária marcou pela ruptura da sucessão temporal, os acontecimentos do enredo deixaram de ser organizados cronologicamente. Se o ser humano vive no presente, atualizando o passado por meio da memória e o futuro por meio da expectativa, é difícil balizar o que é passado, presente e futuro, o que resulta na relativização do tempo. O tempo que passa a ter importância é o tempo que reflete o vivido, e não mais o tempo mensurado pela cronologia. Em *Sefarad*, os personagens enunciam no presente do relato os acontecimentos do passado. Portanto, o tempo do enunciado não é cronológico mas psicológico, porque é o tempo da memória. A memória torna presente o passado, suspendendo a distinção entre esses dois períodos e, para demonstrar o que se passa no tempo psicológico dos personagens, ou seja, em sua memória, o autor utiliza procedimentos como o fluxo de consciência, o monólogo interior, o discurso indireto livre, o solilóquio e a descrição onisciente. Se o tempo do enunciado procura reproduzir a dinâmica da memória dos personagens, a ordem cronológica dos acontecimentos é abolida, os segmentos temporais da narrativa são mesclados e fragmentados. Por sua vez, o tempo da enunciação se dá no presente que é um momento posterior ao dos relatos lidos ou ouvidos pelo narrador.

Com relação ao enredo, *Sefarad* não é um romance fechado que conta uma única história constituída de princípio, meio e fim. Não é possível localizar no romance um clímax, um evento fulcral que ordena a evolução da intriga. O crítico espanhol Gonzalo Sobejano (2003, p. 109) coloca *Sefarad* num conjunto de romances espanhóis contemporâneos que, ao invés de narrar um mundo, pensam um tema, um objeto da cultura atual, que nesse caso, é o exílio em suas mais diferentes e metafóricas formas.

Pode-se dizer que cada capítulo possui um enredo que tem como eixo central a experiência de deslocamento de um personagem, mas mesmo essa microunidade é atravessada por outras experiências que, pela semelhança, vão sendo lembradas e colacionadas pelo narrador. Essa estrutura torna os capítulos independentes, conferindo ao romance uma forma aberta e permitindo uma leitura salteada da obra. E há ainda o caso de capítulos em que não é narrada a experiência de um personagem, mas de vários personagens atados a uma mesma e angustiante situação. Ao narrar sem se preocupar em atender aos princípios cronológicos, o narrador imprime no romance uma ideia de simultaneidade, de experiências similares que aconteceram a diferentes personagens, em diferentes tempos históricos e em diferentes espaços.

---

<sup>10</sup> Romance moderno, na concepção de Rosenfeld, é o romance produzido a partir do início do século XX. Essa concepção não está relacionada com a antiga e nada pacificada discussão da crítica literária sobre qual seria o primeiro romance moderno da história da literatura ocidental. Para alguns críticos é o *Quixote* (1605, 1615), para outros *Madame Bovary* (1857), e assim por diante.

No interior de cada um dos capítulos a narração tampouco é linear, organizada por uma lógica de causa e efeito. É como se o escritor tentasse reproduzir, na narração, a forma como o ato de lembrar acontece na mente humana. No romance, as memórias são narradas em estilhaços, de maneira desordenada e fragmentada, entrecortadas pelas reflexões do narrador.

Para narrar, Muñoz Molina cria um outro de si mesmo. O narrador de *Sefarad* é um escritor anônimo que compartilha com o leitor, por meio de reflexões metaficcionalis<sup>11</sup>, a experiência de escrita do romance. Misturadas com as experiências dos personagens, esse narrador narra as próprias experiências, pensamentos e sentimentos, colocando-se como mais um personagem. Não há correspondência explícita entre a identidade do autor e a do narrador<sup>12</sup>, mas para um leitor que conhece a biografia e a obra de Muñoz Molina, fica evidente que o escritor andaluz faz das próprias experiências, matéria para o romance. No entanto, essas passagens inspiradas nas próprias experiências são ficcionalizadas, e mesmo para o leitor mais experimentado na obra moliniana, é impossível distinguir os momentos em que o imaginário do escritor intervém na narração das situações por ele vividas.

Além desse desdobramento da identidade do narrador, essa figura que permite entrever o duplo, ou seja, o eu que enuncia no mundo real e o outro eu que enuncia na ficção, o ponto de vista a partir do qual o romance é narrado também é múltiplo e fragmentado. O narrador de *Sefarad* enuncia na primeira e na terceira pessoas do singular, e na primeira do plural. Emprega constantemente a segunda pessoa do singular para se dirigir ao leitor e a um interlocutor oculto, que parece ser sua companheira. O uso de procedimentos como o fluxo de consciência, o monólogo interior, o discurso indireto livre, o solilóquio e a descrição onisciente, faz com que, por vezes, a voz desse narrador seja silenciada. São momentos em que o narrador se coloca como interlocutor dos personagens do romance, que assumem o turno de narração de suas próprias histórias. O emprego de tais procedimentos também dá a ideia de um narrador próximo, íntimo dos dilemas psicológicos dos personagens, além de permitir ao leitor um acesso direto, sem intermediação, à consciência dos personagens. Ao permitir toda essa interferência das vozes dos personagens, o escritor cria um narrador mais flexível que, em contraposição ao narrador clássico do romance tradicional, não detém total controle sobre a ordem lógica dos acontecimentos narrados e sobre a coerência estrutural. Pablo Valdivia

---

<sup>11</sup> Metaficção é um conceito elaborado por Linda Hutcheon (1991, p. 22) para se referir às ficções nas quais o autor insere reflexões sobre o fazer literário, sobre o próprio processo de escrita da ficção.

<sup>12</sup> Para estudiosos do gênero autoficção (KLINGER, Diana, 2008; e FIGUEIREDO, Eurídice, 2007), a correspondência entre o nome do autor do romance e o nome do narrador-protagonista é uma das características definidoras do gênero. Muñoz Molina experimentou essa fórmula no romance *Viento de la luna* de 2006, cujo narrador-protagonista é um adulto de meia idade chamado Antonio, que narra os acontecimentos vividos durante a própria adolescência.

ressalta a duplicidade desse narrador e a multiplicidade do foco narrativo, como um dos maiores acertos de Muñoz Molina no romance:

Estos desplazamientos, estas idas y venidas, por el tiempo, el espacio y las personas gramaticales, nos marcan, y en esto sí la novela es radicalmente moderna y novedosa, a presencia de un nuevo tipo de subjetividad, arraigada en una articulación de la noción de identidad diferente a la que se ha impuesto desde el siglo XIX. (VALDIVIA, 2012, p. 594)

Discordo do crítico espanhol quando este afirma que os deslocamentos entre as múltiplas vozes que enunciam no romance são o que há de moderno e inovador em *Sefarad*. O enfoque narrativo múltiplo é um procedimento há muito presente na literatura ocidental, e o romance, a partir do início do século XX, faz uso abundante de tal procedimento. Mas a análise de Valdivia é acertada quando o crítico afirma que, a identidade dupla do narrador e a polifonia são maneiras encontradas pelo escritor para representar, na forma do romance, um de seus principais temas, o da fragmentação identitária.

Se vivem às voltas com os dilemas do deslocamento e do esfacelamento de suas identidades, os personagens de *Sefarad* não podem ser apresentados de forma óbvia, desenhados a partir de traços precisos e evidentes. De acordo com Rosenfeld (1996, p. 85), o narrador do romance moderno focaliza o personagem de perto, de um ponto de vista microscópico que lhe impede ver o todo, mas que em contrapartida, permite-lhe ver particularidades dos personagens em profundidade de detalhes. *Sefarad* não tem um personagem protagonista. O protagonista do romance é um tipo social, o exilado, representado por cada um dos personagens que povoam a obra. Como forma de tornar as leituras e as análises mais didáticas, haverá momentos em que me referirei, por exemplo, ao protagonista de um determinado capítulo, até porque cada relato evidencia a experiência de um personagem. Diferentemente do que ocorre no romance tradicional, as histórias dos personagens de *Sefarad* não são narradas em sua totalidade, apenas um episódio da vida de cada um deles é narrado. Os personagens não são elaborados de forma sólida e coerente, ou seja, o leitor não conhece o todo desses seres ficcionais, senão apenas algumas facetas de suas personalidades. No entanto, essa visão parcial acaba por permitir a captura da essência dos personagens em profundidade, seus ressentimentos, culpas, medos, angústias e frustrações. Os personagens são assim retratados porque é desse modo que acontece na realidade: ninguém conhece o todo das pessoas com as quais convive. A ideia pretenciosa de um narrador onisciente que sabe e conta tudo sobre os personagens foi um dos aspectos do romance tradicional do século XIX superado pelo que Rosenfeld chamou de romance moderno. Em *Sefarad*, os personagens são vistos em fragmentos porque refletem o mundo contemporâneo que o romance busca representar. São personagens

apresentados de forma precária<sup>13</sup>, porque representam seres humanos que tiveram suas existências tornadas precárias pelo desemprego, pelo envelhecimento numa sociedade que prioriza a juventude, pela migração forçada, pelas guerras e ditaduras, pelas experiências nos campos de concentração, pela perseguição, pelo exílio, pelas frustrações íntimas, por doenças fatais.

Os deslocamentos geográficos e sociais fazem com que o romance tenha uma diversidade de cenários. *Sefarad* tem como centro catalizador a Espanha, país do autor e do narrador e onde a maior parte dos encontros entre narrador e personagens acontece, mas as memórias dos personagens viajam por quase toda a Europa, norte da África e partes da América, por ambientes rurais e urbanos, por povoados e metrópoles. Por se tratar de um romance escrito a partir de memórias, a descrição sinestésica e detalhista é um procedimento utilizado com o objetivo de suspender a distância temporal entre passado e presente, e de propiciar o (re)sentir das sensações outrora vividas<sup>14</sup>.

O romance é uma forma literária flexível, capaz de acolher diversos outros gêneros, e o hibridismo e a intertextualidade são marcas do romance contemporâneo. De acordo com Gracia e Ródenas (2011, p. 869), o escritor espanhol que escreve em plena democracia não é um sobrevivente dos conflitos do século XX. Falta-lhe a experiência, e justamente por não poder escrever na condição de um memorialista, nem poder dar seu testemunho, recria a história fazendo do romance um laboratório de experimentação, ao compor a estrutura narrativa a partir dos relatos dos outros. Em busca de experiências que merecem ser narradas, Muñoz Molina recorre tanto a fontes escritas, criando a partir de biografias, autobiografias, diários, livros de história, testemunho e ensaios, quanto a fontes orais, narrando as memórias ouvidas durante conversas. O uso do procedimento de intertextualidade faz com que todos esses gêneros adentrem a forma do romance, e a esse hibridismo somam-se as reflexões filosóficas e estéticas que permeiam o texto à maneira de digressões ensaísticas. O crítico espanhol Gonzalo Sobejano enxerga, em uma das correntes do romance espanhol do final do século XX, uma tendência ao ensaísmo, e afirma que *Sefarad* só pode ser entendido dentro desse conjunto de romances cujo discurso é entrecortado por fragmentos e passagens de proposições que: “[...] exponen el pensar de un sujeto en forma libremente personal, breve, sugerente, inconclusiva, actualizadora, concentrada y trascendente, [...]” (SOBEJANO, 2003, p. 109). Para Sobejano, *Sefarad* faz parte

---

<sup>13</sup> A noção de precariedade do mundo refletida na forma precária do romance moderno é uma concepção cara ao argumento de Rosenfeld. (1996, p. 86)

<sup>14</sup> Essa questão será aprofundada no terceiro estudo da primeira parte da tese: **3. Ecos proustianos: a memória involuntária.**

de um corpo de romances espanhóis contemporâneos que não se limitam a ser apenas romances, isto é, não se limitam apenas a narrar, e nos quais a figura do fabulador fica em segundo plano, ofuscada pela figura do pensador:

Tal ocurre en los libros mencionados, y los llamo así porque eso son: libros rebeldes a ser solo novelas; (aunque, por ejemplo, *Sefarad*, se subtitule “novela de novelas” porque el Yo errante evoca destinos de víctimas varias; pero es el pensar del errante lo que las conjura y desgrana). (SOBEJANO, 2003, p. 109)

A forma como Sobejano explica a conjugação entre ensaísmo e narrativa em *Sefarad*, responde a algumas das inquietações que me surgiram nas primeiras leituras do romance, momento em que me questionava sobre a ausência do engenho criador de um autor que quase não cria, mas que reconta histórias, e me indagava se estava diante de um romance ou de um livro de contos ou ensaios. Dentro do romance, o ensaísmo funciona então como o fio que costura as experiências narradas. Ainda de acordo com Sobejano, a tendência ensaística do romance espanhol contemporâneo é uma resposta ao contexto em que essas obras são produzidas. Perante a atmosfera de prosperidade que prevaleceu na Espanha com a abertura democrática e o esquecimento dos tempos vividos sob a ditadura, esse tipo de romance surgiu como desafio ao leitor bombardeado pela superabundância midiática de informações e notícias, como tentativa de recuperar, além da arte de contar boas histórias, o exercício do pensar sobre o mundo e a experiência.

Dei início a esta apresentação mencionando que a memória, a revisitação do passado e da história, sobretudo da história do século XX, e as reflexões sobre os mal-estares da atualidade são temáticas que o romance *Sefarad* têm em comum com a prosa de ficção contemporânea. A suspensão do tempo cronológico, o uso de procedimentos que visam a apreensão do tempo psicológico, a fragmentação do enredo e da narração, o apreço pela narrativa da experiência, a apresentação parcial, porém psicologicamente profunda dos personagens, eram para Rosenfeld (1996), algumas das principais inovações do romance na primeira metade do século XX. Segundo Perrone-Moisés (2016, p. 36), o romance contemporâneo apenas renova, de maneira sutil, os procedimentos modernos. Aliás, a metalinguagem, a intertextualidade, a abertura do sentido, a fragmentação e o hibridismo de gênero são, de acordo com a estudiosa, procedimentos que desde sempre existiram na literatura, mas que aparecem no romance contemporâneo de forma exacerbada. Quando *Sefarad* surgiu no cenário da literatura espanhola, críticos como Valdivia (2012, p. 594), Gracia e Ródenas (2011, p. 876) e Santos Sanz Villanueva (2009, p. 41) qualificaram como inovadora a estrutura narrativa do romance. O adjetivo atribuído à estrutura narrativa de *Sefarad* precisa ser entendido

dentro do contexto espanhol. Durante quase três décadas após a vitória franquista, predominou na literatura do país o realismo do romance social, e o experimentalismo do romance da primeira metade do século XX ecoaria na Espanha apenas uma década antes da abertura democrática. Gracia e Ródenas (2011, p. 245) admitem que a experimentação no romance espanhol contemporâneo não representa uma ruptura com o romance moderno, e funciona mais como lei criadora, no sentido de que, para escrever sobre o que esses escritores querem escrever, não há outra forma que não a saturação dos procedimentos herdados da riqueza inovadora do romance do século XX. Portanto, não é que a estrutura narrativa de *Sefarad* apresente procedimentos inovadores, mas trata-se de uma forma na qual se intensifica o uso de alguns procedimentos para fazer com que o romance seja capaz de materializar a fragmentação do sujeito contemporâneo, e de refletir as particularidades de um mundo que já não pode mais ser narrado em sua totalidade, porque é vasto, múltiplo e complexo.

Tendo apresentado o romance que é objeto desta tese, contextualizando-o no âmbito do romance ocidental contemporâneo e no cenário espanhol, passo a apresentar o viés pelo qual a obra será estudada.

O passado e a história, temas pujantes no romance contemporâneo, podem ser recuperados e adentrar a narrativa de ficção por meio da memória. Na conferência *Memoria y ficción*, proferida em 1995, Muñoz Molina afirmava:

La literatura está hecha de memoria [...] Digo la literatura, y no las novelas ni los libros de versos o de confesiones personales; y digo que está hecha de, y no que tiene que ver con o trata de la memoria, y menos aún del recuerdo, pues la literatura también está hecha de olvido. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 175)

Literatura e memória, na concepção moliniana, não são conceitos que mantêm uma mera relação de empréstimo, em que a segunda serve apenas como matéria-prima para a primeira. Mais que isso, na gênese do literário está a memória. Um escritor escreve sobre aquilo de que se lembra, escreve sobre as experiências pessoalmente vividas e as vividas pelos outros, escreve sobre os livros que leu, sobre as canções que ouviu, sobre os filmes que viu. Lembrar e escrever são atos intrínsecos, duas etapas de um processo natural e, na maioria das vezes, inconsciente: quem escreve nem se dá conta de que escreve porque se lembra.

*Sefarad* nasceu de uma lembrança. Sem inspiração para escrever um romance, Muñoz Molina se recordou de uma viagem que fez à Copenhague, lembrou-se de ter conhecido uma senhora francesa de origem sefardita que lhe relatou suas memórias sobre a fuga da França ocupada em 1940, e quis contar essa história. Em entrevista concedida a Luís Suñén, Muñoz Molina explica a gênese da obra:

Es que te parecerá poco creíble, pero yo no tenía ninguna intención cuando empecé *Sefarad*. Estaba muy desalentado, muy bloqueado, porque quería escribir y no me salía nada, y me fracasaban todos los proyectos de novela que emprendía. Entonces, en un acto casi de capitulación, decidí escribir un cuento, ya que no se me ocurría nada más, una historia que me había contado alguien en Copenhague años atrás. Hacia la mitad de la escritura ese cuento se desdobló, y surgió otro con el que no tenía nada en común, hasta que me di cuenta de que eran dos historias de exilio, viaje y narración oral. Y luego vino otra historia, y luego otra, y así. (MUÑOZ MOLINA, 2013, p. 2)

E assim nasceu *Sefarad*, sugestivamente subintitulada *novela de novelas*, um romance de romances, uma história que conta várias histórias. Histórias que alguém contou e que alguém ouviu, depois escreveu.

Sendo a memória a mola propulsora para a escrita desse romance, esta tese se subdividirá em duas partes organizadas em torno a esse eixo principal.

A primeira parte está composta de quatro capítulos. No primeiro deles, sobre as relações entre a memória e a imaginação, e entre a realidade e a ficção, os objetivos são: indagar as razões pelas quais Muñoz Molina minimiza a discussão em torno à incontornável dialética entre a memória e a imaginação; entender os motivos pelos quais o autor afirma poder distinguir, no romance, o que é ficção do que é realidade, e os personagens reais dos personagens fictícios; compreender a estratégia do autor de valorização da narrativa da experiência em detrimento da invenção; verificar alguns dos procedimentos que o autor utiliza para transformar a memória em ficção; analisar os comentários metaficcionais do narrador para conhecer a ação de seu imaginário na representação do mundo exterior ao literário, ou seja, a transformação do referente real em ficção. Para abordar as discussões propostas nesse capítulo, as fundamentações crítico-teóricas são Platão, Aristóteles, Paul Ricœur, Leyla Perrone-Moisés, Roman Jakobson, Jean Paul Sartre, Roland Barthes, Wolfgang Iser, Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, além de críticos da obra de Muñoz Molina como Pablo Valdivia, Epítecto Díaz Navarro, Alexis Grohmann, Justo Serna e Raquel Macchiuci.

O segundo capítulo, sobre a intertextualidade em *Sefarad*, tem por objetivos: analisar as relações que o romance estabelece com outros textos; fazer um levantamento das práticas de intertextualidade mais recorrentes no romance, interpretando as relações de sentido que tais práticas estabelecem com a obra; indagar os motivos pelos quais o autor se sente impelido a reescrever o já foi escrito; descobrir as funções da intertextualidade no romance; entender o uso da intertextualidade como mobilizadora da memória que o autor tem da literatura, bem como sua importância para a escrita desse romance. Para o estudo da intertextualidade em *Sefarad*, apoio-me em teóricos como Tiphaine Samoyault, Gérard Genette,

Umberto Eco, Antoine Compagnon, além de obras com as quais o romance estabelece intertextualidade.

O terceiro capítulo decorre do fato de ter me deparado, em *Sefarad*, com referências à noção de memória involuntária desenvolvida por Marcel Proust no *Em busca do tempo perdido* (1913 - 1927). Portanto, o objetivo central deste capítulo é aproximar o romance moliniano do romance proustiano, a fim de analisar em que medida o escritor espanhol assume procedimentos de escrita e concepções emprestados da obra definitiva do autor francês. Dão suporte teórico-crítico ao capítulo autores como Henri Bergson, Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin, Ricœur e Rosenfeld.

A maioria dos relatos narrados em *Sefarad* originaram-se da oralidade. São histórias de anônimos ouvidas, compiladas e transpostas à literatura pelo narrador, o escritor fictício do romance. Segundo Benjamin (1987), o romance moderno havia perdido a capacidade de incorporar a oralidade naturalmente presente na narrativa tradicional. No quarto capítulo desta primeira parte da tese, o objetivo é analisar em que medida o romance contemporâneo é capaz de incorporar a oralidade, e quais são os procedimentos criados pelo autor para imprimir, na escrita romanesca, a marca da oralidade. Esse capítulo nasceu das reflexões de Benjamin no ensaio *O narrador*, mas também são referências textos de Regina Zilbermann, Marcio Seligmann-Silva, Alistair Thomson, além de críticos especializados na obra de Muñoz Molina.

Se a literatura pode exercer alguma função para além do entretenimento, se o ato de ler um romance pode surtir algum efeito prático na vida do leitor, se o leitor pode aprender algo da leitura, na segunda parte desta tese, o objetivo inicial é levantar as reflexões e críticas que a obra de Muñoz Molina suscita a partir do eixo central do estudo que é a memória.

Esta segunda parte está composta de cinco capítulos. No primeiro deles, dedicado à dialética entre a memória e o esquecimento, proponho como primeiro objetivo analisar de que maneira o romance move discussões acerca de diferentes formas de esquecimento. Esta análise está fundamentada em teóricos como Ricœur, Gagnebin e Nietzsche. O segundo objetivo é investigar a função de lugares, objetos, imagens e fotografias na escrita do romance, bem como sua relação com a memória. Para este estudo auxiliam as obras de autores como Pierre Nora, Aleida Assmann, Krzysztof Pomian, Barthes e Susan Sontag.

Os personagens de *Sefarad* são imbuídos da missão de reaver o passado e transmitir a experiência, por isso, além de meros personagens, são tornados narradores, e sua narração dá testemunho de experiências históricas. Propondo pensar o personagem como testemunha, o terceiro objetivo é analisar o papel e a importância que são conferidos, no romance, à figura da

testemunha. A figura da testemunha no romance será abordada a partir de conceitos de Seligmann-Silva, João Camillo Penna e Giorgio Agamben.

Se o romance é constituído por um tipo específico de personagem, o personagem-testemunha, nos discursos desses personagens é natural a expressão de um dever de memória. Portanto, o quarto objetivo deste primeiro capítulo é analisar como se manifesta esse dever de memória na voz dos personagens, do narrador, e como a consciência desse dever pode ter motivado o autor na escrita do romance. A noção de dever de memória é abordada à luz dos pressupostos teóricos de Ricœur, Tzvetan Todorov e Theodor W. Adorno.

A culpa foi um dos mal-estares da humanidade no século XX, e também o é nessa virada de milênio, um sentimento presente nas narrativas memoriais de *Sefarad*. O romance apresenta diversas modalidades de culpa, por isso, no segundo capítulo, dedicado a essa temática, o objetivo é estudar o sentimento de culpa no romance, desvendando suas mais diversas formas de apresentação, e as reflexões que a obra propõe a partir desse tema. A questão da culpa é explorada a partir de conceitos de Freud, Jean Améry, Hannah Arendt e Karl Jaspers.

No terceiro capítulo, que tem como tema o trauma, os objetivos são analisar o romance como espaço para narrar o trauma; verificar de que formas *Sefarad* se configura como uma narrativa do trauma; levantar as razões que conduziram o autor a narrar justamente as experiências traumáticas; e elencar os procedimentos por ele empregados para narrar o trauma na ficção. Para acerrar-se à relação entre o romance e o trauma, são utilizados como referenciais teóricos os estudos de especialistas na questão do trauma nos estudos literários e culturais tais como Seligmann-Silva, Cathy Caruth, Geoffrey Hartman e E. Ann Kaplan.

Em *Sefarad*, as narrativas orais compiladas e transpostas à escrita são individuais, mas é comum que os personagens enunciem na primeira pessoa do plural, seja estendendo as experiências pessoais ao coletivo, seja declarando-se partícipes de experiências coletivas não vividas. Diante disso, no quarto capítulo, sobre a memória coletiva, apoiando-me nos pressupostos teóricos de Maurice Halbwachs, Edward Said, Michael Pollak e Yosef H. Yerushalmi, proponho como objetivo analisar em que medida a narrativa da memória individual pode representar memórias coletivas, e qual o papel da memória coletiva na escrita do romance.

Encerro a tese demonstrando que, de acordo com a noção de pulsão de ficção de Suzi Frankl Sperber, a memória é a pulsão que incitou o autor à escrita desse romance.

## Parte I: Sobre a transposição da memória ao romance

### 1. Entre a memória e a imaginação, entre a realidade e a ficção

#### 1.1 A problemática da memória e da imaginação

Inventar histórias ou (re)escrever a experiência? Em um determinado momento de sua trajetória literária, Muñoz Molina se viu diante dessa encruzilhada. Os três primeiros romances da carreira do escritor cristalizavam uma fórmula narrativa que ele próprio resumiu como: “[...] la clase de historia que yo suelo inventar: un enigma policíaco, un personaje solitario y culpable, una sorpresa final, una simetría entre los hechos del presente y del pasado lejano.” (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 29) Influenciado pelos contos fantásticos e pelo romance policial de língua inglesa de escritores como Raymond Chandler e Dashiell Hammett, nesses primeiros romances, Muñoz Molina se preocupava com a construção da intriga romanesca, escrevendo histórias em que o suspense mantinha a atenção do leitor até a última página.

Segundo Muñoz Molina (1999, p. 100), seu romance de estreia surge inspirado na técnica de Henry James, isto é, a de fazer com que o narrado não seja exatamente o que aparenta ser. Em *Beatus Ille*, o estudante Minaya vai a Mágina com o intuito de investigar sobre o poeta republicano Jacinto Solana, fuzilado ao final da Guerra Civil. Em *Mágina*, Minaya se vê enredado nos mistérios que envolvem as mortes de Solana e de Mariana, esposa de seu tio Manuel, morta por uma bala perdida um dia após seu casamento, durante um tiroteio entre milicianos e falangistas. Adultério, assassinatos, mortes simuladas, chantagem, vingança, manuscritos e diários que servem como pistas para a investigação, e um enigma envolvendo a identidade de um dos narradores. O romance tinha os componentes que levaram a crítica a classificá-lo como romance de intriga, pertencente aos gêneros detetivesco e policial (OROPESA, 1999, p. 43, 44).

Em *El invierno en Lisboa* (1987), o casal de amantes Santiago Biralbo e Lucrecia vive encontros e desencontros provocados pelas circunstâncias de uma trama misteriosa que envolve fugas, perseguições, mortes e o roubo de um valioso quadro, tudo isso envolto na sonoridade do jazz e no visual obscuro e enevoado do cinema *noir*.

Em *Beltenebros*, Darman, um espião da resistência antifranquista exilado desde o fim da Guerra, é convocado a voltar à Espanha para executar um suposto traidor. Nesse romance

de espionagem, o que mantém a atenção do leitor é o mistério em torno da verdadeira identidade do personagem traidor.

Uma das principais tendências do romance espanhol escrito a partir de meados dos anos 1980 era, segundo Gracia e Ródenas (2011, p. 243), a construção de tramas narrativas que resgatavam a importância da intriga. À essa ação romanesca acrescentavam-se personagens complexos, dramas sentimentais e conflitos individuais, tudo isso dentro de uma moldura histórica minuciosa e útil. O romance de intriga tornou-se popular entre o público espanhol e ocupou um lugar importante no cenário cultural da abertura democrática, o que, de acordo com Gracia e Ródenas, não era sinônimo de falta de qualidade literária. As tramas eram bem arquitetadas e os mistérios estavam envoltos em interessantes resgates do passado histórico do país.

Mas, para Muñoz Molina, o romance de intriga logo se tornou uma forma insuficiente para expressar seus anseios. O gosto do autor pelo desfecho surpreendente, por exemplo, passou a ser visto por ele mesmo como uma espécie de tentativa de ludibriar o leitor.

Ao observar uma cena cotidiana que daria origem ao conto *La poseída*<sup>15</sup> (1993), o escritor finalmente entendeu algo que já havia suspeitado na literatura de Marcel Proust: escrever é o ofício de saber olhar para a realidade, mas essa realidade nem sempre é o que aparenta ser. Para Muñoz Molina, uma das primeiras e mais dolorosas lições do fazer literário foi encontrar uma forma de transfigurar a experiência em ficção.

Nesse processo de amadurecimento como escritor, o autor deu-se conta de que, no romance, nem tudo precisava ser inventado. Suas memórias e experiências de vida, aparentemente sem lustro, podiam ser tão intrigantes quanto peripécias mirabolantes:

Hubo un tiempo en el que yo no sabía o no me atrevía a convertir la literatura en una desnuda confesión personal y me veía abocado a escribir novelas. En los últimos años, lo que ocurre es que queriendo escribir novelas cada vez se me interpone más imperiosamente el flujo de la memoria personal, y renuncio, contra los consejos de mi inteligencia, a inventar tramas, y me dejo llevar por el puro impulso de la rememoración. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 189)

Esse é um momento de transição na carreira de Muñoz Molina, que passa a afirmar que as boas histórias simplesmente surgem, não precisam ser inventadas. Um escritor não escreve sobre o que quer escrever, mas sobre o que lhe cabe escrever. Para o escritor andaluz, escrever é olhar para a realidade e selecionar, e embora ele nunca tenha abandonado o gosto

---

<sup>15</sup> Conto publicado na coletânea *Nada del otro mundo* de 1993, reeditada em uma edição ampliada em 2011.

pelo enigma<sup>16</sup>, percebeu que não bastava manter a atenção do leitor, era preciso ir mais adiante e fazer com que a literatura atuasse sobre esse leitor para além do ponto final, para depois de fechado o livro. A melhor literatura seria aquela que fosse capaz de afinar o olhar para a realidade e para a própria ficção.

Em 1991, o jovem escritor que havia alcançado o reconhecimento com a publicação de três romances em que prevaleciam a engenhosidade de tramas imprevisíveis, afirmava: “[...] existen historias que merecen ser contadas y que pueden convertirse en una magnífica ficción; [...]” (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 28). Em outras palavras, por que inventar se a experiência, aparentemente tão singela, pode render formidáveis histórias? É claro que, na invenção de histórias há muito da experiência, e na narrativa da experiência, também participa a invenção, mas, a partir do vislumbre desse novo horizonte artístico, Muñoz Molina deixava de lado o romance de intriga para escrever um romance de memória, *El jinete polaco*.

Nascido em 10 de janeiro de 1956, na cidade fictícia de Mágina, e sendo filho de uma dona de casa e de um horticultor, são evidentes as coincidências entre Manuel, o protagonista desse romance, e o autor.

Ao revisitar suas memórias infantis, Manuel recorda a pobreza do ambiente rural andaluz e o medo vivido sob a sufocante atmosfera do franquismo. Também habitam as memórias de Manuel os relatos orais ouvidos, ainda na infância, das gerações anteriores à sua. Seu bisavô trazia a memória dos espanhóis que lutaram na Guerra de Cuba (1895 - 1898), e seu avô guardava recordações da Guerra Civil e da experiência num campo de concentração do bando nacionalista. *Niños de la guerra*<sup>17</sup>, os pais de Manuel, que tiveram de deixar a escola para assumir precocemente o trabalho no campo, relatavam as penúrias vividas no pós-Guerra. Nas vozes da avó e da mãe, Manuel ouvia as dores da submissão feminina, do trabalho exaustivo e da miséria. As memórias do protagonista na adolescência davam conta do inconformismo juvenil perante o descompasso entre a modernidade de alguns países do hemisfério norte, modernidade esta que chegava à Espanha através do *rock'n'roll* e do cinema, e o provincianismo do sul do país ibérico.

Ao escrever um romance como *El jinete polaco*, que coloca em tensão a memória e a ficção, o escritor se expõe a um dilema, o da dialética entre o lembrar e o imaginar. Em que

---

<sup>16</sup> Haja vista a publicação de novelas como *Los misterios de Madrid* (1992), *El dueño del secreto*, *Carlota Fainberg* e *En ausencia de Blanca*, ambas de 1999, e os contos de *Nada del otro mundo* (1993, 2011), obras em que permanecem o policial, o detetivesco, a espionagem e o fantástico.

<sup>17</sup> Expressão utilizada para se referir à geração de espanhóis que eram crianças quando da eclosão da Guerra Civil.

medida aquilo de que o indivíduo se lembra corresponde à realidade do passado, e em que medida suas lembranças são invenções sobre o passado?

Rememorar e imaginar, seria possível recordar sem imaginar? Em *A memória, a história e o esquecimento*, essa é uma das mais significativas aporias com a qual Paul Ricœur (2007) se depara. Distinguir memória e imaginação é um desafio. Recordar e imaginar são atividades cognitivas muito próximas, e a memória se materializa na mente humana em forma de imagem. Um dos nós no percurso da fenomenologia ricœuriana é o seguinte (2007, p. 61): se a lembrança retorna em forma de imagem, que é uma produção da imaginação, como essa imagem pode representar a realidade e não uma ficção?

De acordo com o filósofo francês, essa aporia tem sua origem no nascedouro da própria filosofia ocidental, e para iluminar a questão, Ricœur começa investigando os argumentos de dois modelos filosóficos clássicos, o platônico e o aristotélico.

No diálogo *Teeteto*, Platão propõe a seguinte indagação: “[...] a memória atual de uma impressão passada, seja, como impressão, igual à que passou e não mais existe?” (2017, p. 27). A partir desse questionamento, o filósofo institui ao menos duas premissas norteadoras para os estudos da memória. A primeira delas é a de que a memória atual sempre tornará presente algo que, no passado, foi apreendido pelo corpo e impresso na alma, portanto, a memória será sempre a presença de algo ausente. E a segunda delas é, mais que uma premissa, uma aporia: a memória atual será sempre capaz de representar exatamente o que, no passado, foi impresso na alma?

Ricœur lembra que, no *Sofista*, Platão discute a questão da mimética ao ponderar que, no processo de passagem do que está impresso na alma para a lembrança, a imagem que se configura pode não reproduzir com exatidão a impressão primeira. Nessa incógnita platônica está, segundo Ricoeur, a problemática da “dimensão veritativa da memória” (2007, p. 32).

Já Aristóteles postula que a memória e a imaginação estão coligadas por pertencerem à mesma parte da alma, à parte sensível, num evidente diálogo com a concepção platônica. Mas, segundo Ricœur (2007, p. 36), Aristóteles acrescenta outra camada à discussão ao questionar se o indivíduo se lembra de uma afecção, ou seja, da marca deixada na alma por um acontecimento passado, ou se se lembra daquilo que provocou essa afecção. Porque aquilo que provoca uma afecção é um evento em si, e a afecção é uma representação desse evento. O acontecimento que provoca uma afecção é algo externo ao ser humano, enquanto que a afecção é uma imagem criada internamente. Para Ricœur, essa é a forma aristotélica de propor o mesmo problema platônico da similitude entre o acontecimento passado e a imagem que retorna no presente.

Deixando os dois modelos filosóficos clássicos, Ricœur parte para uma revisão fenomenológica da memória entre os pensadores modernos. O filósofo francês observa que os pensadores modernos tomados por ele para esse estudo fenomenológico, Husserl, Bergson, Sartre e Edward Casey, tendem a organizar o raciocínio em torno de uma mesma polaridade: o que acontece entre o momento em que um evento é inscrito da memória, e sua posterior recuperação por meio da lembrança? Ricœur (2007, p. 44) lembra que, para Bergson, a memória que não é hábito, que não repete, é memória que imagina, uma memória que atua. Em Bergson, o trabalho de recordação pode ir de etapas mais simplórias como a mera reprodução, até a produção ou invenção, ou seja, da recordação mecânica à reflexão, reconstituição inteligente, o que assinala a intervenção da imaginação no processo de recordação da realidade do passado. Já para Husserl (apud RICŒUR, 2007, p. 51), a retenção de uma percepção passada não é uma forma de imaginação. A retenção, como uma ação duradoura, ou seja, que se repete a cada novo presente transformando-se imediatamente em passado, vai sendo modificada, havendo, portanto, diferença entre o percebido e o retido.

Depois de percorrer os escritos dos pensadores clássicos e modernos, Ricœur chega à conclusão de que não é possível negar a condição imaginária da memória.

Parte da memória é recordação, mas outra parte é imaginação. Confirmado o dilema inicial, passo a analisar a postura de Muñoz Molina diante desse caráter ambíguo da memória, em primeiro lugar no papel de pensador da literatura, e posteriormente, na condição de escritor de ficção.

Na conferência *La realidad de la ficción*, proferida no mesmo ano em que se publicava *El jinete polaco*, Muñoz Molina afirmava:

[...] inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado, según los principios de selección y combinación [...] La memoria común inventa, selecciona y combina, y el resultado es una ficción más o menos desleal a los hechos que nos sirve para interpretar las peripecias casuales o inútiles del pasado y darle la coherencia de un destino: dentro de todos nosotros hay un novelista oculto que escribe y reescribe a diario una biografía torpe o lujosamente novelada. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 37, 38).

O pensamento do escritor se encaminhava na mesma direção do que conclui a reflexão filosófica sobre a natureza da memória. E o caráter imaginário, inerente ao ato de rememorar, era por ele comparado à ficção. Nessa ocasião, Muñoz Molina reafirmava uma de suas crenças, a de que todo ser humano é um criador nato de ficções.

Ainda em 1991, ao escrever o prólogo para uma edição espanhola de *Absalão, Absalão!* de Faulkner<sup>18</sup>, Muñoz Molina (1999, p. 140) voltava a dizer que, a incapacidade naturalmente humana de se recordar de tudo, transformava a memória em ficção. E, quatro anos mais tarde, na conferência *Memoria y ficción*, o escritor continuava afirmando a indefinição da fronteira entre memória e imaginação:

La memoria recuerda, la imaginación inventa, podría decirse con una cierta rigidez que está muy arraigada en los hábitos de nuestro pensamiento, y que seguramente procede del duradero asombro infantil al descubrir que hay relatos que son verdad y otros que son mentira, [...] la línea divisoria entre lo verdadero y lo inventado, pero ésta es una frontera más dudosa y oscura de lo que parece, [...] Ni la memoria se limita a recordar ni la imaginación inventa siempre. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 178, 179)

Segundo Perrone-Moisés (2016, p. 244), no romance contemporâneo, a literatura mais exigente e sofisticada apresenta uma tendência à desconfiança. Os autores desconfiam: “[...] do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade.” Incorporado a essa tendência da narrativa de ficção contemporânea, Muñoz Molina insere, no texto de *El jinete polaco*, sua desconfiança com relação à fidelidade da memória na rerepresentação dos acontecimentos passados. O narrador e protagonista Manuel, faz eco à voz do autor ao demonstrar a consciência de que a memória não pode ou não precisa repetir com exatidão o passado, pois ela contém em si um caráter ilusório, e essa ilusão não é necessariamente uma mentira:

Puedo inventar ahora, impunemente para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles, no más arbitrarios, sólo ahora sé, que los que de verdad me pertenecen, no porque yo los eligiera ni porque se guardara en ellos una simiente de mi vida futura, sino porque permanecieron sin motivo flotando sobre la gran laguna oscura de la desmemoria, como manchas de aceite, como esos residuos arrojados a la playa por el azar de las mareas con los que el náufrago debe mal que bien arreglarse para urdir en su isla un simulacro de conformidad con las cosas. Hasta ahora supuse que en la conservación de un recuerdo intervenían a medias el azar y una especie de conciencia biográfica. Poco a poco, desde que vi las fotografías innumerables de Ramiro Retratista y fui impregnándome del rostro y de la voz y de la piel y la memoria de Nadia igual que una cartulina blanca y vacía se impregna de sombras grises y luces sumergidas en la cubeta del revelado, empiezo a entender que en casi todos los recuerdos comunes hay escondida una estrategia de mentira, que no eran más que arbitrarios despojos lo que yo tomé por trofeos o reliquias: que casi nada ha sido como yo creía que fue, como alguien dentro de mí, un archivo deshonesto, un narrador paciente y oculto, embustero, asiduo, me contaba que era. (MUÑOZ MOLINA, 2001a, p. 175)

Manuel é um narrador que não detém certezas de seu conhecimento sobre o passado. Nesse romance, Muñoz Molina não apenas expressa sua suspeita sobre a existência da

---

<sup>18</sup> O prólogo se intitula *El hombre habitado por las voces*, republicado na coletânea de conferências e ensaios *Pura alegría*, de 1999.

linha nítida que separa a recordação da invenção, como também admite que a conservação das experiências passadas na memória, bem como seu apagamento, independem da vontade consciente. O narrador sabe que, na tarefa de reconstruir o passado, conta-se apenas com as lembranças que restam, e essa reconstrução não precisa necessariamente ser individual, pode ser inclusive coletiva, apoiada na memória do outro e nos elementos exteriores ao processo interior de rememoração.

Todo esse percurso, partindo da teoria que explica a relação entre memória e imaginação, passando pelas considerações extraliterárias do autor e pela inserção da problemática no próprio texto literário, justificam-se pelo fato de que, a partir da publicação do livro de memórias *Ardor Guerrero* (1995) e do romance *Sefarad*, a postura do escritor de aceitação da ausência de limites entre a memória e a imaginação será modificada, para dar lugar a uma crença na capacidade da memória de recuperar o passado.

## **1.2 O recalçamento da problemática da imaginação e a crença na dimensão veritativa da memória**

Em 1995, Muñoz Molina publicava *Ardor guerrero*, livro de memórias em que recupera o período de sua juventude no qual cumpriu o serviço militar obrigatório, entre outubro de 1979 e dezembro de 1980. Em um comentário sobre o livro, disponível na seção *Publicaciones* de seu sítio, Muñoz Molina sustenta que *Ardor Guerrero* é um livro de memórias isento de qualquer intervenção criativa: “No es una ‘novela de la mili’. Ni siquiera es una novela: es una memoria personal en la que no me permití ni un rasgo de ficción, [...]”.

*Ardor guerrero* é, portanto, segundo seu próprio autor, um livro de memórias e não um romance. Mas, a afirmação de que um livro de memórias está isento de ficção, parece-me uma contradição, sobretudo por partir de um escritor que até bem pouco tempo antes da publicação dessa obra, reconhecia abertamente o caráter imaginário da memória.

O Muñoz Molina autor de *El jinete polaco*, concebia a ficção como manifestação da imaginação em, ao menos, duas possíveis vertentes. Há, por um lado, a ficção inconsciente, um fenômeno natural do processo de rememoração, que pode iludir e misturar acontecimentos da experiência passada a acontecimentos imaginados. E há, por outro lado, a ficção consciente, esta sim submetida ao desejo de um criador que propositalmente, combina lembranças a fatos fictícios. Compreendendo a noção de ficção dessa maneira mais expandida, tanto a ficção inconsciente, aquela que opera dentro do próprio processo rememorativo, quanto a ficção

consciente, aquela que o autor opera durante a escrita do romance, concluo que, de uma forma e de outra, no processo de transposição para o romance, a memória é sempre ficcionalizada.

Diante disso, a declaração de Muñoz Molina sobre *Ardor guerrero* causa estranheza por demonstrar uma visão restrita do conceito de ficção. Por mais que o autor negue que tenha havido intervenção imaginária no processo de escrita de suas memórias, a simples decisão de recortar um determinado momento da vida a ser narrado, nesse caso, a experiência do serviço militar obrigatório, a escolha dos acontecimentos a serem relatados, a seleção das pessoas que terão parte de suas vidas transpostas à escrita, e o próprio fato de levar a cabo a empreitada por meio de um suporte de representação que é o texto, tudo isso pressupõe criação, e portanto, ficção, num sentido lato. O carácter ficcional de um livro como *Ardor guerrero* é tão difícil de ser reprimido, que a professora Irene Andres-Suárez (2009, p. 15), que tem boa parte de sua trajetória acadêmica dedicada a estudar a obra de Muñoz Molina, refere-se ao livro como romance memorialístico.

Insisto na questão do recalçamento do componente imaginário da memória no discurso de Muñoz Molina porque, em *Sefarad*, romance que é objeto desta tese e cuja publicação é posterior a *Ardor guerrero*, há um quase completo silenciamento dessa problemática, tanto nas declarações extraliterárias do autor dadas à época da publicação do romance, quanto nos comentários metaficcionalis que o narrador estabelece no interior do texto. Defendo então que, *Ardor guerrero* e, posteriormente, *Sefarad*, seriam os marcos de um desdobramento dentro da segunda fase da trajetória criativa de Muñoz Molina iniciada com a publicação de *El jinete polaco*. Houve, a princípio, a virada do romance de intriga para o romance de memória, mas, dentro dessa segunda etapa, nota-se uma ruptura entre um momento de aceitação da condição ficcional da memória para uma defesa da memória como expressão da realidade.

### 1.3 Um escritor realista

Poucos meses antes de publicar o romance *Sefarad*, em depoimento recolhido em um artigo da jornalista espanhola Rosa Mora<sup>19</sup>, Muñoz Molina explicava:

---

<sup>19</sup> Artigo *Una mirada reciente: repaso a la llamada Nueva Narrativa*, publicado em um número especial do suplemento *Babelia* do jornal espanhol *El país*, em 27 de maio de 2000. Era uma edição comemorativa dos vinte e cinco anos da literatura espanhola pós-abertura democrática. Por se tratar de uma edição antiga do jornal, o sítio do *El país* disponibiliza apenas um fac-símile da capa do suplemento. O trecho citado foi encontrado em: CORBELLINI, Natalia. *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina*. 2010. 224 f. Tese (Doutorado) – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2010.

Mis intereses son ahora muy distintos a los que tenía hace 12 o 15 años. Antes, lo que me importaba era resaltar lo literario de la literatura, es una tentación a la que nadie se resiste. A lo que aspiro ahora es a que la literatura se note lo menos posible, aspiro ser un escritor realista sobre todo. (MORA apud CORBELLINI, 2011, p. 149 – 150)

Nesse depoimento, Muñoz Molina ratifica a virada criativa de sua carreira, sua transição de escritor preocupado em demonstrar uma imensa capacidade inventiva, o que redundou na escrita de três romances em que prevaleciam a intriga romanesca, para um escritor interessado em narrar a experiência contida na memória.

A questão da representação da realidade pela literatura está posta desde a antiguidade clássica, quando Aristóteles propôs, na *Arte poética*, o conceito de mimeses, a imitação da vida pela arte. Roman Jakobson (1976, p. 125) afirmou que o termo realismo é relativo, pois dependente dos contextos de produção e de recepção da obra. Um texto literário, escrito em qualquer outro momento da história da literatura que não seja exatamente o realismo do século XIX, pode ser considerado realista, seja porque o autor que o escreve afirma tê-lo escrito tendo a verossimilhança como principal horizonte estético, seja porque o leitor reconhece, nesse texto, algum diálogo com a realidade. No contexto da literatura contemporânea, Perrone-Moisés (2016, p. 36) lembra que a veracidade ainda é um valor buscado pelos escritores. Portanto, é natural que, em um dado momento da carreira, Muñoz Molina tenha proclamado o desejo de ser um escritor realista. O que questionarei a partir de agora, nos epítextos<sup>20</sup> e no próprio texto de *Sefarad*, é o fato de o autor opor os conceitos de ficção e realidade, como se mesmo a narrativa mais colada à realidade não fosse, ela também, uma ficção.

Logo após a publicação de *Sefarad*, Muñoz Molina concede à jornalista espanhola Amelia Castilla a seguinte declaração:

El escritor debe romper los códigos de la ficción [...] Hay que ampliar los límites de lo literario. Se ha identificado ficción con literatura, pero la literatura puede ser muchas cosas más. La ficción tiene unos códigos que a veces pueden cansar. De hecho, la invención es bastante convencional. (MUÑOZ MOLINA apud CASTILLA, 2001, p. 2)

Ao propor a ruptura dos limites da ficção, acredito que Muñoz Molina estivesse referindo-se a um determinado tipo de romance, cuja intriga é inventada pelo autor. A esse tipo de romance, o escritor andaluz opõe a narrativa de *Sefarad*, um romance em que são relatadas

---

<sup>20</sup> Termo apresentado por Gérard Genette em *Paratextos editoriais* para referir-se a textos externos ao texto literário, que surgem e circulam na sociedade por ocasião da publicação de um livro, tais como entrevistas de autores, debates, resenhas, artigos, etc. Segundo Genette (2009), o texto literário transcende seus limites e mantém, para com os textos que surgem em função dele, uma relação transtextual que o envolve e contribui para as interpretações de sua forma e sentido.

experiências vividas por seres ficcionais que têm, ou que tiveram, uma existência real. Para fazer com que a experiência adentrasse a forma do romance, o autor lançou mão dos procedimentos da intertextualidade, aludindo e citando textos escritos, e da transcrição de relatos orais. Desse modo, Muñoz Molina colocou, lado a lado, a ficção e a não ficção, a “história inventada” e a (re)escrita da experiência. Quanto aos limites do romance, que desde muito já são bastante flexíveis, o escritor andaluz os forcejou mesclando vários gêneros e abusando das reflexões ensaísticas. No entanto, ao apontar um certo esgotamento da ficção, acredito que Muñoz Molina estivesse pensando esse conceito de modo restrito, referindo-se à ficção apenas como sinônimo de “história inventada”, ou seja, uma forma romanesca que exige do escritor uma capacidade mais de criação, que de recriação.

Desprestígio da invenção em detrimento da valorização da narrativa da experiência, é nesse sentido que se direciona o discurso de Muñoz Molina à época da publicação de *Sefarad*, como nesta entrevista concedida a Alfonso Armada em 2002, por ocasião da publicação da tradução do romance para o inglês:

En el libro juego con cosas reales y de ficción, pero no soy un posmoderno y no creo que sea lo mismo la realidad que la ficción. Hay cosas reales que merecen ser contadas como tales y las que pertenecen al mundo de la novela, que son de ficción. [...] En conjunto, creo que las lindes entre lo real y lo ficticio están bastante claras, por una razón, sobre todo ideológica, porque no soy posmoderno, sino moderno. (MUÑOZ MOLINA, 2002, p. 2)

Está claro que *Sefarad* é um romance constituído de experiência e de invenção. Nos capítulos em que o narrador básico, para usar uma expressão de Valdivia (2012), narra suas próprias experiências, como em *Olympia*, por exemplo, embora não esteja explícita a mistura, um leitor mais experimentado na biografia e na obra de Muñoz Molina, é capaz de perceber o jogo. O protagonista anônimo de *Olympia* é um jovem de vinte e sete anos, auxiliar administrativo em uma repartição pública da prefeitura de uma cidade que não é nomeada mas que, pelas referências deixadas no texto<sup>21</sup>, é possível perceber que se trata de Granada. Descontente com o trabalho e com o casamento, o personagem aspira a uma carreira como escritor. Em uma viagem de trabalho a Madri, o protagonista decide procurar por uma ex-namorada, na esperança de ver reacender uma antiga paixão, e de dar um novo sentido à vida. Mas, essa é uma obra de ficção, e qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência. Aos vinte e sete anos de idade, Muñoz Molina era funcionário público da prefeitura de Granada, estava casado com sua primeira esposa e tinha um filho. O

---

<sup>21</sup> Há referências à *Plaza Bibrrambla* e à *Calle Ganivet*, endereços da cidade espanhola de Granada.

descontentamento com o trabalho e o casamento naquele momento de sua vida são de conhecimento do público, são informações que estão em textos não literários e literários, como por exemplo, no recente romance autobiográfico *Como la sombra que se va* (2014). No entanto, quanto à possível ida do escritor à Madri em busca de uma ex-namorada, não há qualquer informação biográfica que a confirme. Justo Serna (2014, *Novelas ejemplares*<sup>22</sup>) destaca que um dos procedimentos mais recorrentes nos romances de Muñoz Molina é a mescla do autobiográfico com as vidas possíveis que o autor imagina poder ter vivido: “[...] vidas supuestas que sin haberse dado cuenta han sido fantaseadas como posibles”.

O capítulo *Berghof*, ao contrário da maior parte dos capítulos de *Sefarad*, não teve seu argumento central extraído de nenhum livro que o autor tenha lido<sup>23</sup>, nem de um relato que ele tenha escutado. Os personagens e o enredo surgiram da imaginação do escritor, mas alguns materiais, tais como, os espaços em que a narrativa se desenvolve e detalhes descritivos desses ambientes, tiveram sua origem em experiências pessoais de Muñoz Molina.

Em algumas passagens do romance, como nas composições dos cenários da morte do personagem Willi Münzenberg (1889 - 1940) e da viagem de José Luis Pinillos (1919 – 2013) à cidade estoniana de Narva, o narrador admitirá a intervenção de seu imaginário artístico.

Esses exemplos, que logo adiante serão discutidos mais detidamente<sup>24</sup>, servem apenas para ilustrar alguns dos procedimentos que o autor utiliza para mesclar experiência e imaginação. Entretanto, não é necessário ser um escritor pós-moderno para suspender a fronteira entre realidade e ficção. Essa é uma das mais pronunciadas tendências do romance na atualidade, quer o classifiquemos como pós-moderno, quer o chamemos apenas de romance contemporâneo, entendendo a contemporaneidade como um prolongamento da experiência estética moderna, ao menos no que diz respeito à narrativa de ficção. A realidade e a ficção de fato não são a mesma coisa, mas quando a realidade adentra a forma do romance, ela se torna ficção. Ao escolher o romance como forma para contar as coisas da realidade, essas coisas deixam de pertencer ao mundo do real e passam a fazer parte do mundo da ficção. Portanto,

---

<sup>22</sup> Citação extraída do livro *Antonio Muñoz Molina: el tiempo en nuestras manos*. Não há referência de página por se tratar de *e-book*. Todas as referências a esse livro constarão do nome do autor, do ano de publicação da obra e do título do capítulo em que se localiza a citação.

<sup>23</sup> O enredo do capítulo, isto é, a história de um médico que lida com a angústia de ter de dar a um de seus pacientes o diagnóstico de HIV, e que rememora uma de suas viagens de veraneio ao litoral espanhol, na qual se vê lançado ao dilema de ter de salvar a vida de um ex-oficial das SS, é uma invenção moliniana. Entretanto, há uma inegável relação entre o capítulo *Berghof* e o romance *A montanha mágica* de Thomas Mann, obra da qual Muñoz Molina seguramente extrai alguma inspiração para imaginar o capítulo. A intertextualidade com o célebre romance alemão será explorada no capítulo **2. A intertextualidade em Sefarad**.

<sup>24</sup> No subcapítulo **1.4 Entre a memória e a ficção, o imaginário**.

diante das colocações de Muñoz Molina sobre a presença da ficção e da não ficção na feitura de *Sefarad*, alguns questionamentos me ocorrem. De que maneira um autor pode distinguir, dentro da forma do romance, o que é real do que é fictício? É possível deixar nítida a linha que separa essas duas dimensões? O autor pode até dizer para o seu leitor: “Veja bem, aqui estou contanto a verdade como ela realmente aconteceu, e somente ali estou inventado!” Mas, quando a realidade é contada no romance, não se torna também ela uma ficção?

Segundo Jakobson (1976, p. 121) em uma forma de arte como a literatura, que tem como veículo a linguagem, torna-se mais difícil verificar o grau de veracidade entre a realidade e sua representação. Um escritor, quando deseja ser mais expressivo, tem à sua disposição, dentro de uma mesma língua, uma série de diferentes palavras para se referir a um mesmo objeto. Às vezes, a escolha do escritor é a palavra menos óbvia, aquela que mais indiretamente remete ao objeto, mas, ainda assim, o objeto será reconhecido pelo leitor por causa do contexto em que este está inserido. Isso quer dizer que, uma mesma realidade pode ser representada com menos desvios, da maneira mais colada possível ao real, como pretendiam os romances produzidos pela escola realista do século XIX, ou pode ser recriada com desvios e deformações, o que não impede que essa realidade ainda seja identificada como tal. Por isso, para Jakobson, o realismo é um termo vago, infeliz, convencionado e relativo.

No ensaio *Que é a literatura*, Sartre defende que a prosa é como a fala, um discurso que se serve do signo como instrumento. E o signo, por sua vez, remete sempre a algo exterior a ele. O signo não é o objeto em si, mas uma designação, uma representação dele: “Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência.” (SARTRE, 2004, p. 20) Ao escolher com que palavras deseja representar uma determinada realidade, um escritor está agindo, direcionando significados. Logo, os signos utilizados na prosa para referir-se ao real, não são a realidade, mas uma representação dela.

Uma noção importante para o pensamento sartriano nesse ensaio é a de desvendamento. Para o filósofo francês, mais que apresentar ou representar a realidade, o que a prosa faz é desvendá-la. O objeto literário não começa a existir quando é escrito. Para existir enquanto tal, ele precisa de um outro movimento, o da leitura. A realidade, portanto, só passa a fazer parte de um dado objeto literário no instante em que ela é percebida pelo leitor:

O erro do realismo foi acreditar que o real se revelava à contemplação e que, em consequência, podia-se fazer dele uma pintura imparcial. Como seria isso possível se a própria percepção já é parcial, se a nomeação, por si só, já é modificação do objeto? (SARTRE, 2004, p. 50).

Já Roland Barthes (1980) apresenta duas opiniões contraditórias no tocante à relação da literatura com a realidade, a primeira diz respeito à *mathesis* e a segunda à *mimesis*, duas das três forças da arte literária. *Mathesis* é como Barthes se refere ao carácter interdisciplinar da literatura. Uma obra literária pode conter saberes de diferentes áreas, o que faz da literatura a mais importante disciplina dentre todas as outras, porque ela não pode se referir a outra coisa que não seja a realidade: “É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real.” (BARTHES, 1980, p. 17 – 18)

A *mimesis*, a segunda força da literatura, remete ao aspecto representativo da arte literária. Desde a antiguidade, o afã da literatura é representar o real. Barthes não acredita na possibilidade da representação do real pela literatura, mas afirma que a literatura só existe porque o homem está, incessantemente, tentando representar o real. Apoiado no argumento lacaniano de que o real não pode ser apreendido pelo consciente e, portanto, não pode ser representado pelo discurso, e no argumento de que a realidade é pluridimensional e, por isso, não pode ser representada pela linguagem que é unidimensional, Barthes aponta a ambiguidade da literatura:

Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (BARTHES, 1980, p.22)

É importante ressaltar que, nessa passagem, as palavras realista e irrealista não são colocadas em oposição, pelo contrário, o que afirma Barthes é que a literatura lida, ao mesmo tempo, com as duas dimensões, com o real e com o irreal. A matéria que a literatura está continuamente tentando representar é a realidade, mas a representação não pode obter outro produto que não seja a ficção.

Escolhi apenas três exemplos para ilustrar como, ao longo do século XX, a filosofia e a teoria literária tendem a desconfiar da capacidade da literatura de representar a realidade, ou, em casos menos radicais, relativizam o realismo na literatura, entendendo que, pelo simples fato de se tratar de um trabalho de linguagem, a transposição da realidade ao texto literário acaba por criar ficção. Diante desse cenário, proponho três questionamentos:

1. Por que Muñoz Molina escreve um romance e tenta silenciar o carácter imaginário da memória?
2. Por que insiste na possibilidade de distinguir, no romance, a realidade da ficção?

3. Por que ressalta a experiência em detrimento da invenção, desconsiderando que a experiência, ao ser narrada no romance, também se torna ficção?

Para responder à primeira pergunta, argumento que o narrador de *Sefarad* quase que silencia a problemática sobre a natureza imaginária da memória, porque Muñoz Molina é um escritor que acredita no que Ricœur chama de dimensão veritativa da memória.

Ainda na antiguidade clássica, Aristóteles postulou que, se não se pode memorizar o futuro e sobre ele pode-se apenas formar conjecturas; se não é possível memorizar o presente, mas apenas senti-lo; resta a certeza de que “A memória é [...] do passado”. (ARISTÓTELES apud TOMÁS DE AQUINO, 2016, p. 31)

Ricœur (2007, p. 25) chama a atenção para uma tradição filosófica que vai do empirismo de língua inglesa ao racionalismo de criação cartesiana, que preferiu abordar a questão da memória ressaltando sua condição imaginária. Para o filósofo, é curioso como essa tradição ignorava a função da memória como recurso de acesso ao passado, o que ele entende como uma forma de desvalorização da memória. Em sua extensa fenomenologia, Ricœur quer operar na contracorrente dessa desvalorização, começando por deixar um pouco de lado a questão da imaginação, entendida como criação que tem como produto a ficção, para assumir a memória como fenômeno cuja principal função é retomar uma realidade anterior.

Para assegurar a defesa da memória como verdade sobre o passado, Ricœur elege a premissa aristotélica como eixo norteador de seu trabalho, recusando-se a aproximar-se do conceito de memória a partir de suas deficiências ou distúrbios, e preferindo abordá-la a partir de sua capacidade de realização, capacidade esta a qual o filósofo chama de memória bem-sucedida:

[...] o que justifica essa preferência pela memória ‘certa’ é a convicção de não termos outro recurso a respeito da referência ao passado, senão a própria memória, [...] Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível [...] (RICŒUR, 2007, p. 40).

A memória sempre ocupou uma posição privilegiada na trajetória literária de Muñoz Molina, sendo a responsável por provocar uma virada estética na produção romanesca do escritor. A publicação de *El jinete polaco*, mostrou à crítica e ao público, que o autor andaluz era capaz de ir além dos romances de intrigas bem arquitetadas, emolduradas por contextos históricos pertinentes. Foi com a escrita de um romance de memória que Muñoz Molina conquistou os prêmios *Planeta* (1991) e *Nacional de Literatura* (1992), garantindo de forma

definitiva seu lugar entre os melhores narradores da ficção espanhola contemporânea. Desde então, o autor não deixou de usar a memória como fonte para a escrita, haja vista a publicação de *Ardor guerrero*, e dos romances *Sefarad*, *El viento de la luna* e o recente *Como la sombra que se va*. Esse percurso criativo demonstra o valor que o escritor dá à memória como inspiração para a escrita.

Ao contrário do que havia feito em *El jinete polaco*, em *Sefarad*, Muñoz Molina prefere não problematizar tanto a condição imaginária da memória, não apenas porque ele acredita na capacidade que a rememoração tem de recuperar a realidade do passado. Esse quase silenciamento se dá porque o autor deseja estabelecer, para com o seu leitor, um pacto de verdade.

Em *El jinete polaco*, embora as experiências vividas pelo protagonista Manuel tenham sido evidentemente inspiradas nas experiências do escritor, este se sentia mais à vontade em plantar a desconfiança, afinal, tratava-se de suas lembranças pessoais. A desconfiança na fidelidade da memória poderia acrescentar camadas de complexidade ao texto de *Sefarad*, mas o recalçamento dessa problemática<sup>25</sup>, além de ser um artifício retórico empregado para não ameaçar o pacto de verdade estabelecido com o leitor, pode ser explicado por duas outras razões. Em primeiro lugar, pelo fato de que a maior parte das experiências narradas no romance pertencem a outros e, em segundo lugar, pela própria natureza traumática desses relatos. Muñoz Molina não se sente confortável em duvidar do que leu nos testemunhos, biografias, autobiografias e diários dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas e soviéticos. Assim como não se permite desacreditar os relatos que ouviu de exilados, expatriados e migrantes.

O pacto de verdade que Muñoz Molina deseja manter com o leitor de *Sefarad* é um argumento que também responde à segunda questão proposta. Quando o romance foi publicado, muitos críticos ressaltaram como um dos valores da obra, a mistura da ficção com a não ficção. Pablo Valdivia destaca:

Antonio Muñoz Molina, por tanto, no escribe esta novela desde la voluntad de dar una clase de Historia, sino desde la idea de que sean múltiples narraciones las que nos expliquen el mundo al entender que la ficción de la realidad, desde el momento que aceptamos que representamos el mundo ficcionalmente está mucho más cercana de la 'realidad' misma que una escritura que pretenda ser fiel reflejo del mundo al que asiste. (VALDIVIA, 2012, p. 593)

---

<sup>25</sup> De fato, há algumas poucas e breves passagens em que o narrador de *Sefarad* menciona a inevitável relação entre a memória e a imaginação. Esses trechos serão analisados em **3. Ecos proustianos: a memória involuntária.**

Em *Sefarad*, Muñoz Molina realmente não tem a pretensão de realizar uma escrita historiográfica, até porque o seu registro é o literário, menos objetivo e factual, mais apto a acolher as minúcias e as singularidades da memória e da experiência. Concordo com Valdivia quando o crítico enxerga, na própria forma de *Sefarad*, uma ruptura dos limites entre a realidade e a ficção. Muñoz Molina propõe essa ausência de fronteiras ao escrever um romance, ou seja, uma ficção, na qual procura abarcar a realidade, ou a verdade, através do uso da memória pessoal, das memórias dos personagens, da memória histórica e da memória literária. No entanto, essa indistinção entre ficção e realidade não é admitida pelo autor, nem nas declarações extraliterárias, nem nos comentários metaficcionalis do narrador. Muñoz Molina realmente acredita que sua representação literária diz mais da realidade do que textos supostamente mais objetivos, como os historiográficos ou os romances realistas tradicionais, mas não assume que a representação da realidade é sempre uma ficção. Pelo contrário, afirma reiteradamente a possibilidade da distinção entre o que é, e o que não é ficção dentro do romance, para não arranhar o pacto de veracidade que quer propor ao leitor.

Para Epítecto Díaz Navarro (2004, p. 2), a mescla entre a narrativa de fatos verossímeis e a narrativa de ficção em *Sefarad*, resulta em uma forma complexa: “En realidad esa complejidad no es gratuita y se relaciona con la problemática que afronta la novela: las relaciones del texto literario con la historia, y las interacciones entre la realidad y la ficción.” Na minha opinião, esse romance pode levar o leitor a refletir sobre a problemática da relação entre literatura e história, ou entre realidade e ficção. Entretanto, essas questões são afrontadas de maneira subliminar apenas na forma do romance, mas não de maneira aberta pelo narrador ou pelo autor. Opinião semelhante à minha é a do crítico Alexis Grohmann:

El objetivo de *Sefarad* es delinear la red de ramificaciones reales de vidas reales y no suplantarla, o, por lo menos, no sepultarla con un remiendo artificial, inventado, ficticio, aunque, repito, sí hay invención y pasajes ficticios en *Sefarad*, y eso porque, en última instancia, la escritura de lo real es imposible sin un elemento de invención, aunque esto no se reconozca abiertamente en la obra, [...]

Por tanto, el empeño de Muñoz Molina, por lo menos tal como está formulado explícitamente dentro de la obra, tiene algo de quimérico. (GROHMANN, 2011, p. 160)

Já Justo Serna lança um olhar diferente para o problema ao interpretar a insistência do autor e do narrador em afirmar a veracidade, como um artifício do qual se deve desconfiar:

Este libro sería, pues, una novela llevada hasta el límite, una novela hecha de relatos que parecen distantes unos de otros y una ficción que dice no serlo y que al proclamarlo invalida su declaración de veracidad documental o realista. [...] Por tanto, bajo esa rúbrica cabe prácticamente todo, y bajo ese rótulo hay que desconfiar siempre de las protestas de sinceridad y de realismo o de documentalismo. Cuando un novelista facilita las confusiones, las identificaciones, entre obra y vida, entre avatares

personales y creaciones imaginarias, se arriesga a que se le imputen ciertas cosas que sólo ocurren en la ficción o que han sido deformadas por la ficción; [...] Estas mezclas deliberadas o involuntarias y esta pragmática confusa se han dado mil veces y se seguirán dando, justamente porque los personajes y las voces de las ficciones son trasunto, recreación o imitación de lo que conocemos en el mundo real; o, mejor, porque están hechos con materiales o atributos que el novelista toma en préstamo de la realidad externa para economizar el esforzado acto de invención [...] ¿Por qué razón? Porque los lectores – y el que ahora habla entre ellos – no tienen garantías para documentar la verdad de lo dicho, de lo narrado. ¿Cómo podemos estar seguros de la verdad de lo dicho si lo que se enuncia pertenece al dominio de la ficción? (SERNA, 2014, *Novelas ejemplares*)

Serna reitera algo que venho defendendo desde o início desta discussão: por mais que o autor e o narrador afirmem a não ficcionalização da maioria dos relatos narrados em *Sefarad*, essas declarações são invalidadas pelo fato de o próprio escritor ter colocado o livro sob o rótulo de romance, o que pressupõe ficção. Mas acredito que as recorrentes afirmações de veracidade não servem apenas para plantar a desconfiança no interior do romance. Penso que a pretensão de Muñoz Molina é conquistar a confiança do leitor, no sentido de dizer que sua narrativa é realmente capaz de representar experiências vividas no mundo. Jakobson (1976, p. 120) lembra que, a simples afirmação de que uma obra é realista, pressupõe, já de saída, uma ambiguidade: essa obra é verossímil porque o autor diz que ela é, ou ela é verossímil porque assim é percebida pelo leitor? Em geral, a visão que o autor tem e manifesta sobre a própria obra acaba por prevalecer sobre a percepção do leitor. Sendo assim, ao declarar que escreveu um romance realista, Muñoz Molina impõe uma certa moldura de leitura ao seu leitor. Mas, essa moldura seria realmente necessária? A imposição dessa chave de leitura não garante que a opinião do leitor coadune com a do escritor. Sartre (2004) diria que o desvendamento que a obra propõe só se completa na leitura. Em se tratando de um romance como *Sefarad*, pela documentação que o constitui e pelo teor das experiências narradas, dificilmente o leitor duvidaria da veracidade do que encontra em suas páginas, ao menos no que diz respeito às experiências traumáticas alheias às vividas pelo narrador. E mesmo as experiências vividas pelo narrador, ainda que menos traumáticas, são um forte elemento de identificação para o leitor, porque encenam alguns dos dilemas do sujeito contemporâneo, tais como a culpa, a solidão, a insatisfação, a inadequação social.

A postura de defesa do realismo assumida por Muñoz Molina em *Sefarad* também pode ser explicada por uma razão contextual. Segundo Macciuci (2010, p. 33), ao escrever um romance de memória, o escritor reconhece a proximidade entre memória e história, sem nunca afastar o histórico de seu horizonte criativo. Esse romancista deseja fornecer conhecimento sobre o passado, por isso, documenta o relato com materiais que fazem com que o leitor adentre o universo ficcional sem se desconectar da realidade. Para a crítica argentina, *Sefarad* faz parte

de um conjunto de romances publicados na Espanha a partir dos anos 1990, nos quais os documentos são utilizados para legitimar a ficção, dotá-las de memória e estabelecer um pacto de leitura. As discussões da filosofia e da teoria literária em torno à questão da representação da realidade na ficção, em voga nas últimas décadas do século XX, não estavam tão presentes na agenda dos escritores espanhóis. Essa tendência, segundo Macciuci, pode ser atribuída ao próprio processo histórico espanhol, no qual uma Guerra Civil foi seguida por uma longa ditadura que silenciou parte do conhecimento sobre o passado. Oriundos desse contexto, os escritores espanhóis de fim de século estavam mais interessados em revelar o passado, que em discutir formas de representá-lo. O anseio de conhecimento histórico, o compromisso de narrar histórias silenciadas e de preencher lacunas deixadas pela ditadura e pela política conciliadora da transição, sustentam o apreço pela verdade e a resistência ao esquecimento presentes no romance espanhol contemporâneo. Por isso, o cânone antirrepresentativo ou antirrealista que até teve uma significativa repercussão na experimentação formal das pós-vanguardas dos anos 1970, não voltou a ter prestígio no romance espanhol mais recente: “Entre los lectores y críticos españoles el término realismo no sólo ha perdido el estigma que lo marcó en los setenta, además su campo de significación es más denso, en consonancia con una tradición literaria rica en escritores y obras realistas canónicas.” (MACCIUCI, 2010, p. 36)

Para além da cena literária espanhola, no âmbito internacional, Perrone-Moisés também observa uma tendência à valorização da experiência e uma retomada do realismo:

Em vários gêneros e subgêneros vigentes, o que se nota é a primazia da experiência vital, ao mesmo tempo padronizada e fragilizada nas sociedades contemporâneas. Assim, na maioria dos romances atuais, o que prevalece é um novo realismo, isto é, uma crença renovada na possibilidade de a linguagem representar o real. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 262)

A defesa da narrativa da experiência no romance contemporâneo é uma resposta a um contexto político, histórico e social que submete a humanidade a formas de vida desumanas, violentas e precárias. Em *Sefarad*, o narrador exalta, reiteradas vezes, que a narrativa da experiência é mais rica e surpreendente que a invenção: “Pero da pereza o desgana inventar, rebajarse a una falsificación inevitablemente zurcida de literatura. Los hechos de la realidad dibujan tramas inesperadas a las que no puede atreverse la ficción: [...]” (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 214)<sup>26</sup>. Nessa declaração, o narrador do romance demonstra uma concepção de criação literária na qual se evidenciam a recusa à invenção, a desvalorização da ficção, aqui

---

<sup>26</sup> Todas as citações ao romance *Sefarad* serão extraídas da primeira edição da *Alfaguara* de 2001. Portanto, doravante, as citações serão acompanhadas apenas do número de página.

entendida como sinônimo de ilusão, e o reconhecimento da realidade como fonte privilegiada para o enredo.

Mais adiante, no capítulo *Cerbère*, o narrador interrompe a narração iniciada em primeira pessoa do singular pela voz da protagonista, Tina Palomino, para introduzir uma reflexão metaficcional sobre como o relato de Tina chegou-lhe aos ouvidos e foi incorporado ao livro. Nesse trecho, ratifica-se a concepção moliniana de que as boas histórias não precisam ser criadas, precisam apenas ser descobertas. A vida de uma pessoa qualquer pode dar um bom romance: “No hay límite a las historias insospechadas que se pueden escuchar con sólo permanecer un poco atento, a las novelas que se descubren de golpe en la vida de cualquiera.” (p. 319)

Ao final do romance, no capítulo *Sefarad*, encontra-se outra reafirmação da concepção de criação literária defendida ao longo da obra: “Cómo atreverse a la vana frivolidad de inventar, habiendo tantas vidas que merecieron ser contadas, cada una de ellas una novela, una malla de ramificaciones que conducen a otras novelas y otras vidas.” (p. 569)

As declarações de Muñoz Molina dadas à época da publicação de *Sefarad*, reverberavam a concepção sobre a gênese do literário sustentada, no interior do romance, pela voz do narrador:

[...] la novela, no como un género literario, sino como una experiencia vital. [...] Yo, que soy muy materialista, en el sentido filosófico de la palabra, creo que eso es una falta de respeto a la realidad. Es como cuando dicen que la ficción es superior a la realidad, que la imaginación es más rica que la experiencia. Eso es mentira. (MUÑOZ MOLINA, 2002, p. 2, 3)

Para responder ao terceiro questionamento, aquele que indagava as razões pelas quais Muñoz Molina desprestigia a ficção, entendida como sinônimo de invenção, para celebrar a narrativa da experiência, proponho duas interpretações possíveis.

Nos depoimentos contemporâneos à publicação de *Sefarad*, Muñoz Molina admitia a falta de inspiração para escrever um romance, e esta fase de bloqueio criativo resultou em uma obra em que há pouca invenção e muita releitura de fatos da realidade. Portanto, a primeira resposta que encontro para explicar a postura do escritor é a de que, ao desabonar a invenção e exaltar a narrativa da experiência, ele está buscando uma forma de valorizar o romance que escreveu.

Entretanto, olhando por um outro viés, não vejo que a escrita de um romance em que há mais reprodução que imaginação seja uma atitude a ser reprovada.

No ensaio *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin (1987, p. 201) defendia que as formas narrativas que tinham como função a transmissão das

experiências dos antepassados às gerações mais jovens, tornaram-se arcaicas e entraram em declínio ao mesmo tempo em que o romance moderno surgiu no seio da burguesia ascendente. A narrativa e a epopeia caracterizavam-se por ter sua origem e circulação veiculada pela transmissão oral, enquanto que o romance nascia na escrita e se propagava no livro. De autoria a princípio coletiva, a narrativa e a epopeia reproduziam as experiências vividas por povos ao longo de sua história. O romance, em contrapartida, seria o produto da imaginação de um indivíduo solitário. Mas, acredito que, o romance, por ser uma forma literária flexível, também pode incorporar a oralidade. O autor de um romance pode recorrer a um procedimento semelhante ao utilizado pelo narrador tradicional, tal como descrito por Benjamin (1987, p. 201): “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relata pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” Um procedimento semelhante a esse é o adotado por Muñoz Molina na escrita de *Sefarad*. Ao invés de criar uma história do modo como o senso comum esperaria de um romancista, ele prefere contar experiências, as próprias e as alheias, as que leu e as que ouviu. É claro que a natureza das experiências narradas pelo narrador tradicional e as narradas em *Sefarad* são de origens diferentes. A experiência de que se apropria o narrador tradicional é aquela que lhe foi sendo transmitida ao longo da vida, oriunda das gerações anteriores à dele, conhecimentos coletivos da tradição popular. Os relatos apanhados e narrados pelo narrador de *Sefarad* têm sua origem em vivências individuais, ainda que essas vivências possam ser ilustrativas das experiências vividas por todo um povo, conforme demonstrarei no momento em que analisarei em que medida as vozes individuais do romance representam coletivos.

A experiência sempre esteve incorporada à escrita literária, mas na narrativa contemporânea, essa tendência se acentua. A história da literatura viu abundar, ao longo do século XX, os gêneros narrativos cuja matéria narrada é a própria vida do autor ou de pessoas cuja trajetória existencial lhe interessa. Aumentaram a escrita e a publicação de biografias, autobiografias e diários, e nasceram novos gêneros como o testemunho e a autoficção. Escritores contemporâneos têm demonstrado interesse pelas vidas de homens e mulheres comuns que viveram os períodos conturbados da história recente.

Mas, qual é o valor de se narrar a experiência? Benjamin (1987, p. 200) considerava que o mérito da narrativa da experiência estava em seu senso prático, em sua dimensão utilitária, em sua capacidade de oferecer um ensinamento moral.

Desde muito cedo em sua carreira, Muñoz Molina declara conceber a literatura como escrita da experiência, defendendo sua qualidade pragmática. Para o escritor andaluz, a literatura é uma possibilidade de diálogo, diálogo entre gerações, entre o passado e o presente,

entre a realidade e a ficção, entre a literatura contemporânea e a tradição, e entre a literatura e outras artes. Avesso a determinadas linhas de pensamento acadêmico, ele prefere entender a literatura como produto da experiência humana:

Está bien conocer las peripecias de las vidas de los escritores que nos gustan mucho, porque a pesar de lo que digan esos pervertidos universitarios del lacanismo, la deconstrucción, el posestructuralismo y demás basura francoamericana, los libros escriben los escritores, y ponen en ellos lo único que tienen, que es la experiencia de su propia vida. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 124)

Para Muñoz Molina, além de deleitar, a boa literatura deve estar imbuida de sentido prático, ensinar e ajudar a viver: “La literatura nos enseña a mirar dentro de nosotros y mucho más lejos del alcance de nuestra mirada. Es una ventana y también un espejo. Quiero decir: es necesaria. Algunos puritanos la consideran un lujo. En todo caso es un lujo de primera necesidad.” (1994a, p. 57)

Mas *Sefarad*, na condição de narrativa da experiência, consegue cumprir um papel prático, utilitário e moral? Bem, essa é uma pergunta à qual tentarei responder ao longo de quase toda esta tese, em especial em sua segunda parte. Benjamin (1987, p. 202, 221) afirmava que a narrativa da experiência permite o conhecimento sobre o passado, e que a matéria do narrador é a vida humana. A leitura de *Sefarad* possibilita conhecer não apenas o passado, como também as vicissitudes do sujeito contemporâneo. É um romance que faz lembrar ou que ajuda no processo de construção de uma memória, nos casos em que ela ainda não existe, atuando como um lugar de memória, para usar um conceito de Pierre Nora (1993). Cumpre um certo papel na luta contra o esquecimento ao evidenciar a importância do dever de memória, o valor da testemunha e os riscos da manipulação ideológica da memória. Promove reflexões sobre a culpa e o trauma, e apresenta memórias individuais que, metonimicamente, representam coletivos.

Concordo com Muñoz Molina quando este afirma que relatos de histórias de vida podem ser mais interessantes que histórias inventadas, sobretudo quando se tem diante do livro leitores mais interessados na realidade que na fantasia. Mas, as discussões sobre a dimensão imaginária da memória e, por conseguinte, sobre a representação da realidade na ficção, levaram-me a concluir que, qualquer forma que se encontre para narrar a experiência, resultará sempre em ficção. Dessa constatação decorre um dos principais objetivos desta primeira parte da tese, que é o de desvendar os procedimentos encontrados por Muñoz Molina para transformar a memória em romance.

Segundo Wolfgang Iser (2002, p. 957), o senso comum tende a relacionar os textos literários à ideia de ficção, e os textos não literários à noção de realidade, estabelecendo, desse

modo, uma oposição entre essas duas dimensões. Entretanto, o teórico alemão aponta a incongruência dessa oposição ao lembrar que nem todo texto ficcional está isento de realidade, bem como nem todo texto não literário está totalmente destituído de ficção. Iser propõe então, deixar de lado essa dualidade como parâmetro na compreensão da forma como o real adentra o fictício, e sugere substituir esse par por uma tríade, acrescentando a ele a noção de imaginário. Transpostos ao texto ficcional, os aspectos do real não correspondem com exatidão à realidade, portanto, a realidade fingida pelo fictício não pode ser chamada nem de realidade, nem de ficção, pois trata-se da produção de um imaginário.

Um texto ficcional pode ter como referência a realidade, mas não representa esse referente em sua totalidade. A repetição do referente real no texto ficcional é, no dizer de Iser, um ato de fingir, pois nessa repetição surgem elementos que não existiam no referente real. São três os atos de fingir propostos por Iser: o de seleção, o de combinação e o “como se”. Os dois primeiros são atos de competência do produtor do texto ficcional, enquanto que o último depende da interação do texto literário com seu receptor. O ato de seleção diz respeito ao modo como o mundo é reformulado no texto literário por seu produtor, remete à relação do texto ficcional com o mundo extratextual. O autor seleciona os sistemas contextuais socioculturais e ou literários que deseja representar. O ato de combinação corresponde à maneira como o mundo extraliterário, reformulado na ficção, torna-se compreensível. Esse segundo ato de fingir refere-se ao modo como os elementos intratextuais, léxico, ação e personagens, relacionam-se no interior do texto. O terceiro ato de fingir, o “como se”, alude à forma como a ficção, na qualidade de acontecimento, é experimentada pelo receptor do texto. O “como se” concerne à maneira como o leitor desnuda a ficcionalidade e descobre nela a realidade. Os atos de fingir são formas de transgredir a realidade, e o fictício do texto literário se configura a partir de diversos atos de fingir.

Os atos de fingir produzem relações entre a realidade e a ficção, e essas relações constituem o imaginário. Em *Sefarad*, o narrador, personagem que narra e ao mesmo tempo escreve o livro, compartilha com o leitor uma série de comentários metaficcionais que revelam seus atos de fingir, ou seja, as relações que ele estabelece entre o mundo externo que deseja representar, e as intervenções criativas que ele sobrepõe ao referente real. Esse procedimento narrativo utilizado por Muñoz Molina é o que passo a analisar agora, isto é, essas relações entre o referente real e o texto fictício que o imaginário revela.

#### 1.4 Entre a memória e a ficção, o imaginário

O narrador de *Sefarad* ocupa sempre uma posição dupla no jogo enunciativo do texto. Ao longo do romance, o leitor sabe que está diante de um enunciador que ao mesmo tempo é, ou ouvinte, ou leitor dos testemunhos que recria. Em muitos capítulos prevalece o par enunciador/ouvinte, em outros o enunciador é ouvinte e também leitor, mas há alguns capítulos, como *Münzenberg*, em que prevalece um enunciador/leitor.

Nesse capítulo, o narrador retoma e amplia a história de Willi Münzenberg, apresentada ao leitor no relato *Quien espera*. Membro do Partido Comunista Alemão perseguido pelo nazismo, Münzenberg era a mente genial por trás da propaganda soviética, e acabou sendo perseguido e executado pelo próprio regime que ajudou a erigir. O capítulo se inicia com o narrador declarando-se um leitor absorto, arrebatado pelo que lê: “Me quedo leyendo hasta muy tarde, resistiéndome al sueño para avanzar un poco más en la lectura, para saber más cosas de la vida de ese hombre del que hasta ayer no había tenido noticia, Willi Münzenberg, [...]” (p. 185). Ao longo do relato, fragmentos como esse irrompem o fluxo narrativo para lembrar o leitor de que está diante de um enunciador/leitor.

Iser dizia que o mundo exterior que adentra o texto ficcional pode provir de um contexto sociocultural ou de um contexto literário. O referente real selecionado por Muñoz Molina para a composição desse capítulo vem da leitura. O livro a que se refere o narrador no trecho anterior é *El fin de la inocencia*<sup>27</sup>, do historiador estadunidense Stephen Kock, uma biografia de Willi Münzenberg. Além da biografia, foram fontes para a escrita do capítulo o livro de história política *El pasado de una ilusión*<sup>28</sup> (1995) de François Furet, e a autobiografia *The invisible writing* (1954) de Arthur Koestler, jornalista que trabalhou com Münzenberg nos escritórios do Partido Comunista Alemão em Paris.

Nesse capítulo, o narrador confessa como a leitura da biografia de Münzenberg desperta nele uma imperiosa necessidade de criação, um desejo de transformar um personagem real de textos biográficos e históricos, em protagonista de uma ficção:

En un momento de la lectura se produjo sin que yo me diera cuenta una transmutación de mi actitud, y quien había sido sólo un nombre y un personaje oscuro y menor me estremeció como una presencia poderosa, alguien que aludía muy intensamente a mí, a lo que más me importa o a aquello que soy en el fondo de mí mismo, lo que dispara los mecanismos secretos y automáticos de una invención. (p. 196)

<sup>27</sup> *Doubles lives. Stalin, Willi Münzenberg and the seduction of intellectuals* no original em inglês de 1994. Em 1997 a Tusquets Ediciones publica a versão em espanhol.

<sup>28</sup> *Le passé d'une illusion* no original em francês também de 1995.

Essa consideração metaficcional revela um dos procedimentos empregados por Muñoz Molina para a criação dos personagens de *Sefarad*: a recriação de fragmentos da vida de pessoas a quem o autor conheceu por meio da leitura. Em comum, esses personagens sofrem a injusta imputação da culpa, seguida de uma trajetória de perseguição e exclusão social. Irene Andres-Suárez (2009, p. 12) atribui à influência de Juan Carlos Onetti o gosto de Muñoz Molina por personagens: “[...] desencantados, solitarios, apátridas, náufragos, proclives a la introspección, que meditan y comentan ante el lector sus sensaciones más íntimas, [...]”. O narrador do romance, embora não tenha vivido experiências tão extremas como as vividas pelos personagens sobre os quais escreve, é como muitos personagens molinianos, um ser humano definido pelos sentimentos de culpa, medo e estranheza social, por isso expressa sua identificação com os protagonistas que escolhe e sobre os quais se sente compelido a escrever.

Aliás, o procedimento de se imaginar no lugar dos personagens é o primeiro recurso no qual o leitor pode visualizar a intervenção do imaginário do narrador/escritor na transposição do mundo exterior ao texto de *Sefarad*.

Em sua fenomenologia da memória, depois de analisar o “o quê” da memória, Ricœur (2007, p. 134) passa a indagar o “quem” da memória, isto é, se a memória é uma operação psíquica, ela pode ser atribuída a alguém. E na tentativa de elucidar a aporia da oposição entre memória individual e memória coletiva, Ricœur (2007, p. 142) não vê a memória como um evento psíquico restrito, atribuível apenas a um si, mas a entende como um fenômeno que pode ser compartilhado com os próximos e com os outros. Desse modo, empresta os termos *other-ascribable* (outro-atribuível) de P. F. Strawson e *Einfühlung* (empatia) de Husserl, para explicar uma “[...] espécie de imaginação afetiva pela qual nos projetamos na vida de outrem, [...] que nos transporta para perto da experiência viva de outrem, [...]” (RICŒUR, 2007, p. 137).

Muñoz Molina cria um narrador que não se contenta apenas em se apropriar das memórias dos outros para narrá-las, mas que procura compartilhar dessas memórias, o que faz da empatia um dos traços marcantes da poética do romance, um procedimento que se tornará recorrente na escrita de outras obras do autor como *La noche de los tiempos* e *Como la sombra que se va*. No capítulo *Münzenberg*, encontra-se um exemplo do uso desse procedimento:

Estoy muy dotado para intuir esa clase de angustia, para perder el sueño imaginando que vamos tú y yo en ese tren. Me aterran los papeles, los pasaportes y certificados que pueden perderse, las puertas que no logro abrir, las fronteras, la expresión inescrutable o amenazadora de un policía o de alguien que lleve uniforme o esgrima ante mí alguna autoridad. (p. 225 – 226)

O crítico espanhol Justo Serna interpreta o emprego do procedimento da empatia em *Sefarad*, como a forma encontrada pelo narrador de utilizar a escrita literária como instrumento para realizar uma espécie de autoanálise:

Cuando nos embebemos de historias ajenas, esos relatos adensan nuestro interior y nos completan, porque de esas experiencias aprendemos hechos que tomaremos por analogía y valores de los que nos serviremos. Por eso, una vida ajena me modifica al hacerla propia, al acogerla, al tomarla como materia de mí mismo. [...] se recibe un modo de estar en el mundo. [...] la narración de sus vidas es una revelación íntima de sentimientos humanos que también yo poseo aunque no lo sepa, un repertorio de vivencias con que nutrirme o que extraer de mí mismo. Es decir, que ese testimonio obliga al narrador: le obliga a hacer autoanálisis para examinar cuál es su interior, de qué está hecho, cuáles son sus bajezas y cuáles las hazañas de que puede ser capaz. (SERNA, 2014, *Novelas ejemplares*)

A interpretação de Serna me parece bastante interessante, mas acredito que o procedimento de fazer com que o narrador se imagine vivendo as experiências dos personagens não é uma injunção à autoanálise apenas para o narrador, mas também para o leitor. O mergulho nas histórias de *Sefarad* também pode agir sobre o leitor, transmudando-o, obrigando-o a olhar para dentro de si mesmo de maneira mais profunda e atenta, fazendo-o conhecer outras formas de estar no mundo. O leitor, assim como o narrador, não vive as experiências dos personagens, mas alimenta-se delas, enriquecendo-se, passando a entender sentimentos que até então desconhecia, ou que sentia, porém não interpretava. Essa é a dimensão instrutiva da literatura.

Quando recria a vida de Münzenberg em Berlim e em Paris, o êxito desse magnata da propaganda paradoxalmente disposto a serviço do comunismo, e a espera angustiante do protagonista e da esposa em um hotel de Moscou onde aguardavam um interrogatório, o narrador tenta imaginar a apreensão e o medo que teriam sentido os personagens na travessia da fronteira da ex-URSS. Os sentimentos que o narrador imagina que os personagens sentiram não faziam parte do referente real, ou seja, não estavam descritos nos livros que foram lidos para a escrita do capítulo. A descrição dessas sensações é uma mostra da intervenção do imaginário na criação de uma narrativa romanesca muito mais envolvente que a narrativa histórica tradicional dos livros de história e biografias.

No início dos anos 1990, Muñoz Molina já afirmava que “[...] la imposibilidad del recuerdo convierte la memoria en ficción [...]” (1999, p. 140). No episódio em que narra a morte de Münzenberg, o narrador revela ao leitor como seu imaginário intervém no preenchimento das lacunas deixadas pela ausência de referente histórico:

Pero hay una parte final de la historia que esa mujer no sabía y que no puede contar nadie, a no ser que viva todavía el hombre que ató una cuerda alrededor del cuello fornido de Willi Münzenberg y lo colgó luego de la rama de un árbol, en medio de la espesura de un bosque francés, en la primavera de 1940. No hay testigos, [...] Con los

ojos abiertos en la oscuridad del insomnio imagino una luz tenue, entre azulada y gris, desleída en la niebla, el ruido de las hojas rozando contra las botas mojadas del cazador, el jadeo y los gruñidos, la impaciencia lastimera, la respiración sofocada del perro mientras hunde el hocico en la tierra blanda y porosa. Me pregunto qué rastros permitieron atribuir a ese cadáver desfigurado y anónimo la identidad de Willi Münzenberg, y si la estilográfica que yo he visto en la foto del libro de Koestler estaba todavía en el bolsillo superior de su chaqueta. (p. 227, 228)

Nesse trecho, é como se o narrador quisesse dizer ao leitor que, diante da carência de detalhes sobre a morte de Münzenberg, ele se sente autorizado a imaginar a cena, e Muñoz Molina a descreve valendo-se da descrição pormenorizada e precisa, e das sinestésias, procedimentos recorrentes em sua obra desde seus primeiros escritos. Nesse caso, a descrição detalhada e as sinestésias são empregadas na tentativa de fazer com que o leitor visualize o cenário da morte do personagem.

Descrição minuciosa e sinestésica, esse procedimento pode ser encontrado em todo o texto de *Sefarad* e, em algumas passagens, aparecerá associado a reflexões metaficcionalis sobre a intervenção do imaginário na recriação ficcional do mundo extraliterário.

*Münzenberg* é um capítulo composto essencialmente a partir de contextos literários mas, em muitos capítulos do romance, o contexto sociocultural se origina do relato oral, como em *Narva*, texto em que o narrador relata uma conversa que teve em um restaurante de Madri, com um amigo que lutou pela Divisão Azul no cerco a Leningrado em 1943. Ao final do livro, na Nota de leituras deixada pelo autor, o leitor descobre que o protagonista anônimo de *Narva* é o psicólogo espanhol José Luis Pinillos<sup>29</sup>, então colega de Muñoz Molina na *Real Academia Española*.

Ao longo desse capítulo, o narrador tece algumas considerações metaficcionalis sobre o processo de criação literária a partir das memórias concedidas pelo outro, e novamente fala da necessidade de inventar minúcias descritivas para dar forma de romance ao relato oral: “Quien no ha vivido las cosas exige detalles que al narrador verdadero no le importan nada: mi amigo habla del frío y de los bloques de hielo que flotaban río abajo, pero mi imaginación añade la hora y la luz de la tarde, [...]” (p. 472).

Mas em *Sefarad*, um dos artifícios retóricos utilizados pelo autor é a imposição de limites ao imaginário desse narrador que escreve o romance, conforme se pode observar também no capítulo *Narva*.

---

<sup>29</sup> Embora haja menos evidências de que o depoimento do psicólogo e acadêmico espanhol José Luis Pinillos tenha inspirado também o relato *Tan callando*, segundo Valdivia (2013, p. 270), é consenso entre boa parte da crítica identificar Pinillos como protagonista também deste capítulo.

No outono de 1943, o protagonista do relato foi convidado por um oficial alemão a participar de um baile na cidade de Narva. Na festa, conheceu uma bela mulher judia por quem se encantou e, enquanto a conduzia pelo salão de dança, o jovem oficial espanhol escutou as denúncias que essa mulher lhe sussurrou ao ouvido. Ao perceber que se tratava de um estrangeiro, ela tentava, desesperadamente, expor os crimes cometidos contra os judeus naquele lugar. Ao transpor à ficção esse personagem real extraído da memória do amigo, o narrador diz resistir ao impulso de invenção, recusando-se a recriá-la com as mesmas estratégias com as quais criaria um personagem de ficção:

[...] me la ha legado ahora, de su memoria la ha trasladado a mi imaginación, pero yo no quiero inventarle ni un origen ni un nombre, tal vez ni siquiera tengo derecho: no es un fantasma, ni un personaje de ficción, es alguien que pertenecía a la vida real tanto como yo, que tuvo un destino tan único como el mío aunque inimaginablemente más atroz, una biografía que no puede ser suplantada por la sombra bella y mentirosa de la literatura [...] (p. 484 – 485)

Há pouco, afirmei que o personagem Willi Münzenberg exemplifica um dos procedimentos empregados por Muñoz Molina na criação dos personagens de *Sefarad*, a inspiração na leitura. Os personagens de *Narva*, por outro lado, mostram como os personagens do romance também podem nascer da experiência empírica do escritor, dos testemunhos orais que lhe são confiados. A jovem e bela mulher judia, personagem da memória de Pinillos, passa à imaginação do narrador, mas ele se abstém de criar sobre esse referente real. Quanto a isso não vejo problema, mas a afirmação de que ela não é um personagem de ficção me parece sintomática de alguma intencionalidade.

Em entrevista concedida a Alfonso Armada, Muñoz Molina negava, assim como o narrador, a condição ficcional de alguns personagens de *Sefarad*:

No quería hacer más sus historias, sino que siguieran siendo suyas. Al hablar de personajes públicos no he modificado nada, no he hecho ficción. He hecho ficción cuando he escrito de personajes privados o partiendo de mí mismo. Ahí tenía derecho a hacerlo. (MUÑOZ MOLINA, 2002, p. 2)

Na concepção do autor, aplicar seu imaginário sobre a composição de determinados personagens seria apropriar-se de histórias que não lhe pertencem. Nessa declaração, Muñoz Molina distingue no romance duas classes de personagens, os inventados e os inspirados em seres reais, sendo que não considera estes últimos como personagens de ficção.

Em *A personagem do romance*, Antonio Candido (2004, p. 55) afirma que o romance se fundamenta a partir de uma correspondência entre o ser vivo, um ente da vida real que vive fora do romance, e o ser fictício, um duplo do ser vivo que ganha vida no plano

ficcional. Isso é o que ocorre com alguns personagens de *Sefarad*. A partir do momento em que são decalcados do real e ganham uma segunda vida na ficção, passam a ser seres fictícios.

A personagem da mulher judia, se analisada sob a perspectiva da teoria literária tradicional, de fato, não é um personagem de ficção. Não se trata de um personagem construído de forma ampla e complexa, de maneira a comportar as ambiguidades de um ente de ficção. Não surge da invenção do autor, ela já vivia na memória de alguém que concede a esse autor um testemunho. Ela não é criação primeira, é recriação. E é justamente nesse ato de recriar que reside meu argumento. Retomando o pressuposto de Iser, toda repetição do referente real no texto literário é um ato de fingir mediado pelo imaginário, que acaba por criar, ficção.

Pilar Nieva de la Paz vê, como uma marca da poética moliniana em *Sefarad*, a necessidade reiterada de distinguir realidade e ficção, algo que também discuti na primeira seção desta tese:

Las reflexiones metaficcionales del personaje-escritor desvelan, por otra parte, una clave fundamental del código poético que subyace en la novela: el autor debe autolimitar su capacidad de fabulación y respetar en lo fundamental los materiales históricos en los que basa su relato. Este voluntario control imaginativo se presenta como norma estética y fundamento ético de su poética narrativa. (NIEVA DE LA PAZ, 2002, p. 367)

Mas, um escritor realmente tem a obrigação de impor balizas ao próprio impulso criador para expressar respeito pelo mundo exterior que pretende transpor à literatura? É possível controlar conscientemente o imaginário? Para além dos argumentos éticos, qual seria a função do artifício retórico de distinguir os personagens reais dos de ficção no texto de *Sefarad*?

Serna diria que a insistência nessa distinção diz respeito à intenção do autor de evidenciar a escrita de um romance no qual mescla realidade e ficção. De minha parte, penso que o investimento nesse procedimento advém da necessidade de manter o pacto de verdade estabelecido com o leitor. No entanto, não acredito que a intervenção do imaginário na recriação de um personagem inspirado em uma existência real seja algo desrespeitoso para com o testemunho ouvido, tampouco que implique o autor em um dilema ético, ou que ameace o pacto de veracidade que o romance conserva com os fatos que narra. A história que a personagem da mulher judia traz para a trama de *Sefarad*, o clamor desesperado de quem precisava contar o horror do que acontecia com seu povo e que era ignorado por todo o mundo, é uma história tão comovente e legítima que, ainda que fosse inventada, não deixaria de ser verossímil.

Se os capítulos *Münzenberg* e *Narva* serviram para verificar alguns dos procedimentos narrativos por meio dos quais Muñoz Molina faz a mediação entre a memória e

a ficção, *Berghof*, capítulo cujo enredo é uma criação do autor e não uma recriação, é um texto em que o leitor pode acompanhar as etapas da construção de uma ficção moliniana, desde a concepção do ambiente até o vislumbre de um novo personagem.

Em *Berghof*, enquanto consulta um paciente portador do vírus HIV, o protagonista do capítulo, um médico, rememora os verões com a família em Zahara de los Atunes, uma praia onde veraneavam milionários alemães, e onde um bunker destoa na paisagem litorânea. Em uma dessas viagens, durante uma corrida matinal, o médico descobre uma propriedade identificada como *Berghof*. Bem ao gosto moliniano, o duplo se configura nessa ficção. Dois anos depois, em um segundo verão em que viaja à mesma praia, em um segundo passeio matinal, o médico se aproxima novamente dessa propriedade, como se ela exercesse sobre ele uma espécie de atração. Mas, nessa segunda aproximação, eis que surge, aos gritos, uma mulher alemã que arrasta o médico para dentro da propriedade. No chão de uma sala repleta de relíquias nazistas, um velho alemão agoniza em sufocamento, e o médico se vê lançado ao dilema ético de ter de salvar a vida de um ex-oficial da SS.

Logo no início desse capítulo, a voz narradora descreve o ambiente em que se desenvolverá o enredo, um consultório médico. É interessante observar que, mesmo quando está criando uma trama e não contando uma história que leu ou que ouviu, o narrador se apoia em referentes reais, explicitando esse procedimento ao leitor. As referências para a composição do consultório médico são buscadas na memória do narrador, surgem a partir de lugares em que ele já esteve: o quarto de García Lorca na *Huerta de San Vicente*; o quarto que o poeta granadino ocupou na *Residencia de los Estudiantes* em Madri; e um quarto em que o próprio narrador diz ter se hospedado na *Academia de España* em Roma. O narrador confessa ainda que, para imaginar detalhes, como o piso de madeira do consultório, pensou no piso da casa de uma tia-avó. Nesse cenário, o leitor é convidado a visualizar o narrador/escritor durante o processo de escrita do texto, e assiste ao nascimento de um ser ficcional no mesmo instante em que ele surge na imaginação do criador:

De la oscuridad alumbrada por la pantalla del ordenador y la lámpara baja, de las dos manos, del tacto liso del ratón en una de ellas y la aspereza de la concha en la otra, surge sin premeditación mía una figura, una presencia que no es del todo invención ni tampoco recuerdo, el médico, [...] Muchas veces veo a esa figura, aunque fragmentariamente, [...] (p. 266 – 267)

Novamente, a criação de sinestésias, agora visuais e táteis, é um procedimento ao qual o autor recorre para colocar o leitor na cena. O trecho revela minúcias do processo criativo do narrador. Um personagem de ficção pode surgir de forma involuntária, sem ter sido anteriormente idealizado, emergido da fronteira entre a criação e a memória, em lampejos. E

esse personagem pode ainda ser um desdobramento do próprio criador, porque a concha que o narrador manuseia com a mão esquerda enquanto cria a história, presente de seu filho Arturo<sup>30</sup> que a recolheu durante uma viagem de veraneio à praia de Zahara de los Atunes, na cena do romance, estará nas mãos do médico, para quem a concha funcionará como gatilho de memória, fazendo-o rememorar viagens realizadas na companhia da esposa e do filho à mesma praia.

A mulher judia e o médico, são dois personagens anônimos como tantos outros em *Sefarad*, uma nascida de um relato oral e transposta à ficção, o outro inventado pelo autor. Ambos têm uma passagem efêmera pelo romance, carecem de descrições físicas e psicológicas, e são focalizados em instantes breves, porém intensos de suas vidas. O narrador não sabe sobre eles nada além do que os episódios que narra, mas procura apreendê-los na profundidade dos dilemas que vivem. Esse é o procedimento com que Muñoz Molina apresenta os personagens em *Sefarad*.

Anatol Rosenfeld (1996, p. 85) afirma que, no romance produzido a partir do início século XX, o enfoque do narrador sobre o personagem é como a visão microscópica, um ponto de vista bastante aproximado do ser ficcional. Esse novo ângulo, impede o narrador de vislumbrar os personagens em sua totalidade, permitindo-lhe apresentar apenas uma faceta deles. Por causa dessa visão limitada, os personagens não são mais delineados com traços bem delimitados como no romance tradicional do século XIX.

Ao apresentar o personagem do médico, protagonista de *Berghof*, o narrador diz imaginar essa figura de maneira fragmentada, e fragmentação é uma das noções com a qual Rosenfeld define o personagem no romance contemporâneo:

Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. [...] Em seu lugar encontramos a visão microscópica e por isso não perspectívia de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas. (ROSENFELD, 1996, p. 85 – 86)

Sem rostos, apresentados de maneira parcial, personagens de *Sefarad* como a mulher judia e o médico representam, de forma despersonalizada, dramas simbólicos de determinados contextos históricos. Ela encarna o desespero dos judeus que se viam sendo exterminados diante da cegueira do mundo que não queria ver o que acontecia. Ele retrata o sujeito contemporâneo que tem de lidar com problemas da atualidade: a propagação de doenças

---

<sup>30</sup> Arturo é o nome do filho do narrador (p. 266) e é também o nome de um dos filhos de Muñoz Molina. É com esse tipo de pistas deixadas ao longo do texto, que o autor confunde a própria identidade com a do narrador. Em *Berghof*, a concha representa uma experiência pertencente ao mundo extraliterário, ao mundo do autor, que é transposta ao mundo da ficção em dois níveis, o do narrador e o do personagem que ele está criando.

devastadoras e um recente passado histórico marcado pela crueldade do ser humano para com a própria espécie.

Mas, de acordo com Rosenfeld, a “desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual” (1996, p. 86), observada na pintura e no romance do início do século XX, não é consequência de inovações estilísticas, mas sim o reflexo, na arte, de um contexto histórico e social:

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência? Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1996, p. 86)

*Sefarad* é um romance que transita entre dois contextos históricos, o das catástrofes da primeira metade do século XX, tão bem descrito por Rosenfeld na citação anterior, e o da virada do milênio, um contexto que não rompe com o primeiro, pois herdou dele o espólio. As declarações do narrador de *Sefarad* e do próprio autor do romance, de que não se sentem confortáveis em permitir a intervenção do imaginário na recriação de uma personagem, mais que evidenciar um cuidado ético, como defende Nieva de la Paz, ou enfatizar a fusão entre a realidade e a ficção no romance, como interpreta Serna, representa essa posição do romancista contemporâneo exposto ao desafio de transpor à ficção, personagens oriundos de realidades traumáticas e desumanas.

Muñoz Molina cria para *Sefarad* um narrador-personagem, o escritor do romance, que por meio de reflexões metaficcionais, permite ao leitor enxergar as relações entre o referente real tomado como fonte para a escrita, e a transformação desse referente em ficção. Esse narrador revela alguns dos atos de fingir criados por seu imaginário.

A análise desses atos de fingir demonstrou como a leitura e o testemunho oral são fontes nas quais se recolhem os contextos socioculturais e os personagens que serão ficcionalizados no romance.

O narrador de *Sefarad* imagina, imagina-se vivendo na pele dos personagens, imagina-se sentindo o que eles sentiram, imagina os detalhes de ambiente ausentes nos textos referenciais, mas imagina só até um certo ponto.

O procedimento de se imaginar vivendo as mesmas experiências vividas pelos personagens expressa a empatia do narrador pelo sofrimento do outro, e serve como instrumento

para a prática de autoanálise, além de também convidar o leitor a compartilhar dessa atitude empática e autoanalítica.

Imaginar a forma como se sentem os personagens nas situações extremas que são narradas, é um ato de fingir que evidencia a inserção de elementos alheios ao referente real.

O imaginário do narrador ainda complementa, por meio de procedimentos próprios do gênero romance, como as descrições detalhistas e sinestésicas, os hiatos deixados pelo referente real. Desse modo, o texto fictício resultante desse processo, distancia-se dos textos biográficos, autobiográficos, históricos e orais que o inspiraram.

A autoimposição de limites ao imaginário, sobretudo na recriação de personagens decalcados de existências reais, é um artifício retórico empregado para sustentar o pacto de veracidade estabelecido com o leitor, além de expressar, na forma do romance, a precariedade do ser humano decorrente das experiências desagregadoras provocadas pelas coordenadas sociais e históricas retratadas no romance. Ao criar um personagem sem correspondente no mundo extraliterário, o narrador demonstra como seu imaginário também se apoia em experiências empíricas.

Entre os atos de fingir elencados por Iser, o ato de seleção consiste numa operação em que, o autor de um texto ficcional escolhe o referente real a ser recriado no mundo ficcional. Esse referente real é oriundo “[...] dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literário.” (2002, p. 960) Ao escrever *Sefarad*, Muñoz Molina escolheu basicamente três formas de apreensão dos referentes reais que desejava transpor à ficção: a memória da literatura; a memória do outro transmitida por meio do testemunho oral; e a própria memória.

A partir de agora, passo a investigar os procedimentos por meio dos quais o autor transpõe a memória que tem da literatura, isto é, sua experiência de leitura, à escrita do romance *Sefarad*.

## 2. A intertextualidade em *Sefarad*

De acordo com Tiphaine Samoyault (2008, p. 9), a intertextualidade pode ser um termo evasivo e oscilante. Em sua breve história, desde o seu surgimento nos anos 1960 nos escritos de Julia Kristeva, a noção de intertextualidade passou por diferentes conceituações teóricas. Para este estudo conciso da intertextualidade em *Sefarad*, prefiro entender o conceito de forma mais ampla, como um diálogo que o texto literário estabelece com outros textos.

Neste breve estudo, ao invés de me lançar à exaustiva e quase impossível tarefa de rastrear todas as ocorrências de intertextualidade no romance, e categorizá-las segundo critérios estritos de uma determinada vertente teórica, tentarei mostrar algumas das relações que a tessitura desse texto estabelece com outros textos, revelando um sistema de comunicação literária. Concebendo a intertextualidade como uma ferramenta teórica que permite acercar-me de ocorrências precisas e determináveis no texto de *Sefarad*, pretendo demonstrar as mais evidentes práticas de intertextualidade utilizadas pelo autor na estrutura do romance, analisando-as e atribuindo-lhes sentido.

Apesar da restrição com que Gérard Genette conceitua as relações estabelecidas entre os textos, seus conceitos de palimpsesto ou hipertexto ajudam a entender um tipo de romance como *Sefarad*:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entendemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2010, p. 7)

A arquitetura de *Sefarad* deixa à mostra os muitos textos que concorrem para a sua constituição, e isso se deve ao duplo papel desempenhado pelo narrador, um enunciador que reescreve suas leituras. A intertextualidade é uma prática localizável em todo o romance, mas há quatro capítulos em que essa prática constitui o principal procedimento de escrita, são eles *Copenhague*, *Quien espera*, *Münzenberg* e *Eres*. No entanto, desse grupo, destaco o capítulo *Münzenberg* que, apesar de ser inteiramente constituído pelo procedimento de transposição de leituras à escrita, ao contrário dos demais, caracteriza-se por possuir um único protagonista em torno do qual a narrativa se centra. Nesse aspecto, *Münzenberg* se aproxima muito mais dos capítulos cuja gênese é o testemunho oral.

*Copenhague*, *Quien espera* e *Eres* são capítulos que não contam com um protagonista, mas com um tema central, e os fragmentos de experiências de vários personagens são narrados de maneira breve, entrecortada e sobreposta. Essas narrativas são como exemplos utilizados para ilustrar o tema de cada capítulo. Como resultado desse procedimento, tem-se textos menos narrativos e mais ensaísticos.

Genette (2010, p. 14) define a intertextualidade como “[...] presença efetiva de um texto em um outro [...]”, ou seja, a presença do texto primeiro no texto segundo. Essa presença pode ser constatada em procedimentos como a citação, o plágio e a alusão, e esses recursos são pontuais, localizáveis em recortes específicos de um texto. Em *Sefarad*, os procedimentos ou práticas de intertextualidade mais recorrentes são a alusão e a citação.

De acordo com Samoyault (2008, p. 50), a alusão é uma prática intertextual que se caracteriza por remeter a um texto anterior sem evidenciar, no texto segundo, a heterogeneidade entre os dois textos. Além disso, a alusão nem sempre faz remissão a um texto específico, podendo remeter a um conjunto de textos. Essas características fazem com que essa prática intertextual nem sempre seja identificada pelo leitor.

No capítulo *Copenhague*, o primeiro dos três em que a intertextualidade é o princípio criador, pode-se destacar um exemplo de como Muñoz Molina utiliza o procedimento da alusão. Nesse capítulo, o tema central é a viagem, e o narrador inicia o texto tecendo reflexões sobre como as viagens são momentos privilegiados para se contar histórias, e sobre como o ato de contar histórias a estranhos, permite certa liberdade à imaginação. Em seguida, sem qualquer referência que marque a heterogeneidade discursiva ou que evidencie, para o leitor, os textos que serviram de fonte para a escrita, o narrador faz uma longa alusão:

Un hombre flaco y serio, de pelo corto y muy negro, de ojos grandes y oscuros, sube al tren en la estación de Praga y tal vez procura no cruzar su mirada con la de los otros pasajeros que van entrando en el mismo vagón, alguno de los cuales lo examina con recelo y decide que debe de ser judío. Tiene las manos largas y pálidas, lee un libro o se queda ausente mirando por la ventanilla, de vez en cuando sufre un golpe de tos seca y se cubre la boca con un pañuelo blanco que desliza luego casi furtivamente en un bolsillo. Cuando el tren se acerca a la frontera recién inventada entre Checoslovaquia y Austria el hombre guarda el libro y busca con cierto nerviosismo sus documentos, y al llegar a la estación de Gmünd se asoma enseguida al andén, como esperando ver a alguien en la solitaria oscuridad de esa hora de la noche. Nadie sabe quién es. Si viajas solo en un tren o caminas por una calle de una ciudad en la que nadie te conoce no eres nadie: nadie puede averiguar tu angustia, ni el motivo de tu nerviosismo mientras aguardas en el café de la estación, aunque tal vez sí el nombre de tu enfermedad, cuando observan tu palidez y escuchan el ruido de tus bronquios, cuando advierten el disimulo con que vuelves a guardar el pañuelo con el que te has tapado la boca. (p. 40 – 41)

O homem descrito no início desse trecho, um judeu tímido e tuberculoso, é Franz Kafka (1883 - 1924), e a viagem a que se refere o narrador é a segunda viagem do escritor tcheco para encontrar-se com sua amante Milena Jesenská (1896 - 1944), em Gmünd, na fronteira entre a Áustria e a Tchecoslováquia. Milena era tcheca e traduziu parte da obra de Kafka para o tcheco, mas vivia em Viena<sup>31</sup>. Entre 1920 e 1923, Kafka e Milena foram amantes e mantiveram uma intensa correspondência. Nesse fragmento, um dos textos utilizados como referência para a intertextualidade foi o epistolar *Cartas a Milena* (1952), o compêndio de cartas escritas por Kafka à amante, confiadas por Milena ao amigo Willy Haas em 1939, dias antes da entrada do exército alemão em Praga. Haas publicou a correspondência pela primeira vez em 1952. Além das cartas, também foi fonte para escrever sobre a relação entre os amantes, a biografia de Milena escrita por sua companheira no campo de concentração de Ravensbrück, Margarete Buber-Neumann (*Milena*, 1963).

Esse trecho do capítulo *Copenhagen* demonstra o procedimento empregado por Muñoz Molina na maioria das alusões inseridas ao longo do romance. Nenhuma referência aos títulos ou aos autores das obras que servem de referência antecedem as alusões. São dadas algumas descrições dos personagens e é apresentada uma determinada situação vivida por eles, mas a primeira aparição desses personagens é, quase sempre, anônima.

Nesses momentos do romance, o leitor conta apenas com sua experiência de leitura para descobrir aquilo que Michael Riffaterre (apud SAMOYAULT, 2008, p. 25) chama de intertexto, a intertextualidade vista pelo outro lado, o da recepção. Samoyault (2008, p. 51) explica que a alusão, diferentemente de outras práticas de intertextualidade, é mais dependente da leitura. A percepção ou não do intertexto é subjetiva e não compromete a compreensão do texto, pelo contrário, abre nele uma gama maior de sentidos possíveis. A intenção do autor com a alusão pode ser realmente a de que o intertexto não seja notado, para emancipar o texto segundo, desvinculá-lo de referências e paradigmas.

Em *Sefarad*, é como se Muñoz Molina usasse as alusões para manter o leitor numa atitude de constante indagação, perguntando-se quem é o personagem, se inventado ou inspirado em uma existência real. Nesse procedimento, evidencia-se o jogo entre realidade e ficção que o autor propõe ao longo de todo o romance. O leitor é instado a pensar se um determinado personagem retornará em outro momento do texto, se a continuação de sua história

---

<sup>31</sup> Segundo Margarete Buber-Neumann (1987, p. 105), o encontro entre Kafka e a amante teve de se realizar na fronteira entre os dois países porque Milena, que era casada com um austríaco, Ernst Polak, não conseguiu visto de entrada para retornar ao país natal, a Tchecoslováquia. Esse foi o derradeiro encontro entre os amantes, porque depois dele, Kafka decidiu romper o relacionamento.

será retomada, e qual será a relação deste com os demais personagens. À medida que a leitura avança, e um personagem surgido em uma primeira alusão reaparece em novas alusões, ou tem sua história ampliada em transposições mais longas e detalhadas, nas quais consta inclusive seu nome, o leitor vai juntando as peças e montando o quebra-cabeça. Por causa desse procedimento de escrita, o leitor pode se sentir impelido a retroceder e a praticar releituras.

Nas alusões, o procedimento de Muñoz Molina é, em geral, o mesmo: dos materiais lidos é escolhido um episódio a ser narrado, e o narrador imagina ações, pensamentos e sentimentos que os personagens poderiam ter vivido naquelas situações. A narração em terceira pessoa do singular pode ser interrompida a qualquer momento para que o narrador se dirija, em segunda pessoa do singular, a um interlocutor, que acredito ser o leitor, no intento de levá-lo a se sensibilizar com a experiência vivida pelo personagem.

Ainda em *Copenhagen*, o procedimento de alusão se repete quando o narrador se refere à uma série de viagens de deportação: a de Primo Levi (1919 - 1987) a Auschwitz; a de Margarete Buber-Neumann (1901 - 1989) a um campo de trabalhos forçados na Sibéria, e depois ao campo de concentração nazista de Ravensbrück; e a viagem da militante comunista acusada de traição Eugenia Ginzburg (1904 - 1977), de Moscou ao campo de Vladivostok. Nessas alusões, os textos com os quais *Sefarad* estabelece a intertextualidade são a trilogia de Levi sobre Auschwitz, *É isto um homem?* (1947), *A trégua* (1963) e *Os afogados e os sobreviventes* (1986), os dois volumes da autobiografia de Buber-Neumann, *Déportée en Sibérie* e *Déportée à Ravensbrück*<sup>32</sup> (1949), e o livro de memórias *Journey into the whirlwind* (1967) de Ginzburg.

As alusões a essas viagens servem para introduzir o relato principal do capítulo, a narrativa sobre uma viagem feita pelo narrador à Dinamarca, onde conheceu a crítica de literatura Camille Pedersen-Safra, uma francesa de origem judaico-sefardita, que lhe contou a história de sua jornada pela França recém desocupada, numa viagem de regresso ao país natal. A partir do momento em que o narrador inicia o relato de Camille, o procedimento de escrita do capítulo se assemelha aos demais capítulos compostos a partir de testemunhos orais.

O tema do capítulo *Quien espera* é a espera, a espera pela detenção, pela deportação ou pela execução. Os personagens que povoam esse capítulo são judeus ou militantes comunistas, que viram outros como eles sendo presos, levados para interrogatórios ou para campos de concentração e de extermínio, e que simplesmente esperaram, sem acreditar que seriam alcançados por aquela absurda e devastadora onda de perseguição injustificada. Para

---

<sup>32</sup> No caso de títulos não traduzidos para o português, mantenho o título na língua citada por Muñoz Molina na Nota de leituras de *Sefarad*.

exemplificar essa atitude de inércia diante de uma situação que, de tão disparatada, parecia irreal, o autor alude à história de personagens como Victor Klemperer (1881 - 1960), Willi Münzenberg, Jean Améry (1912 - 1978), Margarete Buber-Neumann e Eugenia Ginzburg.

Na alusão à história do professor judeu-alemão Victor Klemperer, o narrador ressalta a incapacidade do personagem de entender a gravidade da condição dos judeus na Alemanha, e de se decidir pela fuga. Nesse caso, *Sefarad* estabelece a relação intertextual com *Os diários de Victor Klemperer* (1995). Da mesma maneira como no trecho em que descreve Kafka, o narrador não faz qualquer referência ao nome de Klemperer ou a seu livro. A descoberta do intertexto fica, outra vez, por conta do leitor. A segunda pessoa do singular é novamente usada na narração como artifício para implicar o leitor na experiência do personagem.

Nesse capítulo, também há uma alusão à fuga de Willi Münzenberg, que atravessou os bosques franceses em direção à Espanha, onde pretendia se juntar à causa republicana. Fugindo dos nazistas, Münzenberg não sabia que a espera nos bosques terminaria com sua execução pelos próprios companheiros de Partido. Na narrativa dessa fuga, o personagem é apresentado de maneira anônima. O leitor descobrirá tratar-se de Münzenberg apenas quatro capítulos mais adiante, quando ler o relato dedicado a esse personagem. Esse exemplo demonstra como Muñoz Molina lança mão do que Genette (2010, p. 60) chamou de autotextualidade ou intratextualidade, para estabelecer elos entre os capítulos aparentemente desconectados.

Outro personagem a quem o narrador faz alusão nesse capítulo é o ensaísta judeu-austríaco Jean Améry<sup>33</sup>, referindo-se à sua fuga da Áustria ocupada para a Bélgica, onde cinco anos depois seria preso, torturado e enviado a campos de concentração. As alusões a esse personagem realizam intertextualidade com o livro de ensaios *Além do crime e castigo: tentativas de superação* (1966) de Améry.

No capítulo *Quien espera*, observa-se uma sutil mudança na forma como Muñoz Molina utiliza as práticas de intertextualidade para escrever a partir de leituras. Ao invés de fazer apenas alusões, o autor passa a se referir a um mesmo personagem em trechos mais longos, que oferecem detalhes mais pontuais como datas, nomes de pessoas e de lugares, referências aos títulos e aos autores das obras com as quais estabelece a intertextualidade, como se estivesse reescrevendo partes específicas delas.

---

<sup>33</sup> Jean é uma tradução e Améry é um anagrama de seu nome verdadeiro, Hans Mayer. Améry passou a usar a nova identidade depois de sobreviver aos campos de concentração nazistas, como uma forma de romper com a cultura germânica e se vincular à cultura francófona.

Um exemplo desse procedimento é o relato sobre a espera de Margarete Buber-Neumann em um hotel de Moscou até que a NKVD viesse prender seu marido, Heiz Neumann (1902 – 1937). O relato toma, a princípio, três páginas, e o fragmento a seguir refere-se ao momento em que Heiz Neumann é definitivamente levado:

La noche del 27 al 28 de abril de 1937, cuando los golpes sonaron en la puerta, Greta Neumann tenía los ojos abiertos en la oscuridad, pero su marido no se despertó, ni siquiera cuando ella encendió la luz y los hombres entraron. Los tres hombres rodearon la cama y uno de ellos gritó su nombre, tal vez el más joven, el de las gafas sin montura, y Heiz Neuman se revolvió entre las mantas y se volvió de cara a la pared, como negándose a despertar con todas las fuerzas de su alma. Cuando por fin abrió los ojos, *un horror casi infantil inundó sus rasgos, y luego su rostro se volvió flaco y gris.* (p. 79)

Mais do que uma alusão, esse trecho exemplifica o que Genette (2010, p. 63) chama de transposição. O que para muitos teóricos é a intertextualidade, isto é, a relação aparente ou oculta que um texto estabelece com outros textos, Genette entende como sendo a transtextualidade. A intertextualidade para Genette é um tipo de transtextualidade que dá conta apenas da presença de um texto primeiro em um texto segundo, e abarca práticas como a alusão, a citação e a paródia. O outro tipo de transtextualidade descrito por Genette é a hipertextualidade, que ao contrário da intertextualidade, diz respeito à macroestrutura de uma obra, trata-se de uma relação transtextual menos evidente, mais afastada. Genette a define como a relação que vincula um texto segundo, o hipertexto, ao texto primeiro, o hipotexto. A relação que o texto segundo mantém para com o primeiro não é de simples presença, mas de derivação. O texto primeiro se faz presente no texto segundo por meio de um processo de transformação, que pode se dar de duas maneiras, pela transposição ou pela imitação. A transposição é uma transformação mais simples e direta, na qual se transportam as ações e a temática do hipotexto para o hipertexto. A imitação é uma transformação mais complexa e indireta, na qual a apropriação feita pelo autor não é necessariamente temática, mas sobretudo formal.

O procedimento que Muñoz Molina passa a adotar no capítulo *Quien espera*, e que se repetirá no capítulo *Eres*, é o da transposição, não que o uso das alusões seja abandonado. No trecho em que descreve a invasão do quarto de hotel em que se hospedavam Margarete e o marido em Moscou, o narrador cita a data e fornece detalhes do episódio, informações provavelmente extraídas da autobiografia de Margarete. No entanto, a transposição não é uma cópia, há sempre nesse processo a intervenção criativa. Se por um lado, a datação garante o efeito de real do acontecimento narrado, por outro, a expressão de dúvida *tal vez* e o comparativo *como*, constituem marcas da mediação do imaginário do autor/narrador na cena narrada.

Cabe ressaltar que esse trecho se encerra com uma citação direta extraída do texto de Buber-Neumann. Esse procedimento aparece pela primeira vez em *Quien espera*, capítulo no qual será abundantemente utilizado, e retornará em *Eres*. Tipograficamente, as citações em *Sefarad* sempre são grafadas em itálico, o que marca a distinção entre o discurso do autor que cita e o do autor citado.

Para Compagnon (1996, p. 19), a citação é a princípio, um ato de leitura a partir do qual se desencadeiam quatro atitudes: a solicitação, a acomodação, o grifo e a ablação. Algo no texto lido conclama esse leitor/escritor, atraindo-o, e o fragmento atraente parece então se moldar ao que o escritor quer dizer em seu texto. A partir disso, o autor destaca o fragmento e o extrai do texto de origem para enxertá-lo em seu texto. Esse processo de leitura proposto por Compagnon, leva a questionar o quê, nos fragmentos citados por Muñoz Molina em *Sefarad*, solicita-o, conclama-o?

No trecho anterior, a citação direta contribui para o efeito de real, traz para a cena narrada o olhar da personagem, um olhar que, pela intensidade da experiência relatada, talvez não pudesse ser substituído pelo olhar do narrador. O que convoca o autor, não apenas nessa citação de Margarete Buber-Neumann, mas nos textos de Eugenia Ginzburg, Victor Klemperer e Jean Améry, por exemplo, é a angústia daquele que se sabe excluído socialmente, perseguido, daquele que convive cotidianamente com o medo. Essas citações têm, no romance, a função de invocar um discurso de autoridade, valem como argumento, afinal, ninguém sabe mais da perseguição que um perseguido. Além disso, Samoyault (2008, p. 49) lembra que a citação provoca no texto uma ruptura que marca a heterogeneidade discursiva de uma dupla enunciação, a do autor citado e a do autor que cita.

Nesse mesmo capítulo, a saga de Margarete será objeto de outra transposição, na qual se narra o período em que ela perambulou de prisão em prisão em Moscou, à procura do marido, até o dia em que ela também seria detida.

O procedimento de transposição também é utilizado para narrar a longa espera do professor Victor Klemperer, que vê cerceados seus direitos de dar aulas na universidade e de frequentar a biblioteca, até que é denunciado e preso.

Ao longo de aproximadamente cinco páginas, também são transpostas partes do livro de memórias de Eugenia Ginzburg. Proibida de dar aulas na Universidade de Kazan na Rússia, a militante comunista é submetida a sessões de interrogatórios até o dia em que é convocada a comparecer ao escritório do Partido, de onde seria enviada para prisões em Moscou e, posteriormente, para o campo de trabalhos forçados em Vladivostok. Em *Quien espera*, há ainda uma alusão à Milena Jesenská, que ao ver Praga invadida pelos nazistas, não tentou fugir

ou se esconder. Manteve a normalidade de seu cotidiano, até ser detida e enviada a Ravensbrück por causa de sua militância política.

O terceiro capítulo composto sob o princípio da intertextualidade é *Eres*, cujo tema central é a fragmentação da identidade. Assim como em *Copenhague* e *Quien espera*, os procedimentos de intertextualidade mais recorrentes são a alusão, a transposição e a citação. Primo Levi e Jean Améry são os dois principais personagens, eleitos pelo autor como ícones de um contexto histórico em que a violenta imposição de uma identidade intimamente não reconhecida, levou seres humanos ao aniquilamento. Para provocar reflexões sobre essa questão, Muñoz Molina recorta nos textos de Levi e Améry as passagens em que o conflito identitário vem à tona. Primo Levi se identificava como italiano, e tendo recebido uma educação laica sem praticar os ritos judaicos, não sentia que a descendência judaico-sefardita o distinguisse dos demais cidadãos de seu país natal. Jean Améry, nascido e criado na Áustria, achava que nunca seria identificado como judeu, porque a imagem que ele mesmo tinha dos judeus era a imagem do judeu ortodoxo. Deu-se conta de que era judeu quando leu, em um café de Viena, as leis de Nurembergue (1935), que o condenavam pelo simples fato de pertencer a uma etnia com a qual nunca havia se identificado.

Ao transpor para o romance as experiências dos personagens perseguidos pelo nazismo e pelo stalinismo, Muñoz Molina recorta, dos textos de referência, as passagens que narram as situações de sofrimento mais extremo, como no trecho em que descreve a tortura sofrida por Améry.

Iniciei esta seção afirmando que não faria um estudo extensivo da intertextualidade em *Sefarad* (até porque isso seria trabalho para toda uma tese), mas que daria ao leitor deste trabalho uma visão panorâmica sobre os principais procedimentos de intertextualidade dos quais o autor do romance faz uso para obter os efeitos de sentido desejados. Um trabalho exclusivo sobre a intertextualidade em *Sefarad*, certamente se ocuparia de cotejar trechos dos textos de referência, com fragmentos do romance em estudo, a fim de entender o trabalho de intertextualidade realizado pelo autor. Opto por fazer isso apenas no trecho em que se narra a tortura de Améry, como por amostragem. No texto primeiro de Améry, a cena é assim descrita:

Do teto abobadado do calabouço pendia uma corrente que corria por uma roldana em cuja extremidade inferior havia um pesado gancho curvo. Levaram-me até esse aparato. O gancho foi passado pelas algemas que prendiam minhas mãos às costas. Então me ergueram com a corrente até que meu corpo ficasse mais ou menos a um metro do chão. Nessa posição, ou melhor, suspenso pelas mãos atrás das costas, só por pouco tempo a força muscular nos mantém semi-inclinado. Durante esses poucos minutos, quando já se consomem as nossas últimas forças, o suor nos cobre a testa e os lábios, começamos a ofegar e é impossível responder a qualquer pergunta. Cúmplices? Endereços? Lugares de encontro? Eu mal ouvia as palavras. A vida não

reage mais, concentrada inteiramente em uma região do corpo, na articulação das escápulas, que está se exaurindo completamente pelo esforço físico. Nem pessoas bastante fortes podem aguentar esse esforço. No meu caso, tive que ceder logo. Produziram-se nos meus ombros um estalo e uma ruptura que meu corpo até hoje não esqueceu. As articulações se desconjuntaram. (AMÉRY, 2013, p. 67)

Em *Sefarad*, a alusão a essa passagem do ensaio de Améry é assim transposta:

Eres lo que no sabes que podrías ser si te vieras arrojado de tu casa y de tu país, si te hubiera detenido una patrulla de la Gestapo mientras lanzabas octavillas al amanecer en una calle de Bruselas y te colgaran de un gancho sujeto a las esposas que te atan las manos a la espalda, de modo que al levantarse la cadena y separarse tus pies del suelo escuchas el ruido de las articulaciones de tus brazos al desconjuntarse, [...] (p. 455)

O cotejamento entre ambos os textos permite entender alguns dos procedimentos empregados por Muñoz Molina no processo de transposição. Há mudanças na voz enunciativa, na extensão da narração e no gênero textual.

O que Améry narra na primeira pessoa do singular, na condição de testemunha que é, o narrador de *Sefarad* narra na segunda pessoa do singular, essa transformação é o que Genette (2010, p. 64) chama de transvocalização.

A narração do episódio se inicia com informações anteriores à cena da tortura propriamente dita, como tentativa de contextualizar o leitor. A descrição da cena de tortura que, no texto de Améry ocupa aproximadamente quinze linhas, em *Sefarad* é reduzida, e focaliza a crueldade do método de tortura, enfatizando a dor física sentida pelo personagem.

O modo narrativo, predominante no ensaio/testemunho de Améry, mantém-se na transposição de Muñoz Molina, mas, neste caso, o modo narrativo serve ao gênero romance, ainda que se trate de um capítulo mais próximo da escrita ensaística.

A intertextualidade em *Sefarad* não se nota apenas nas alusões e citações esparsas que se mesclam às narrativas criadas pelo autor. Mais que isso, a intertextualidade é assumida por Muñoz Molina como um dos três principais procedimentos de criação no romance, ela substitui a invenção. Da intertextualidade surgem capítulos que são, quase que inteiramente, a reescrita das leituras do autor, por isso, o uso de práticas como a alusão e a citação apenas não bastam, e se faz necessária a transposição de longos trechos dos textos de referência. A intertextualidade possibilita ainda a organização de capítulos temáticos, menos romanescos e mais ensaísticos, nos quais ao invés de se narrar um episódio da vida de um protagonista, recortes das experiências de vários personagens são aludidos, citados ou transpostos para ilustrar o tema que se quer discutir. Tendo analisado o emprego desses três procedimentos de intertextualidade na criação e estruturação desses três capítulos, passo a verificar a recorrência de outras práticas de intertextualidade na estrutura de *Sefarad*.

## 2.1 Outras práticas intertextuais em *Sefarad*: a referência e a intratextualidade

A referência, que para Genette não alcança o *status* de prática intertextual, é definida por Samoyault (2008, p. 50) como um procedimento que, ao contrário da citação, não exhibe trechos do texto de referência, mas se caracteriza pela remissão a títulos de obras, nomes de autores e de personagens, e a situações específicas. Na referência, a relação do texto segundo com os textos primeiros aos quais se refere é menos intensa. Trata-se de uma prática intertextual que não confere heterogeneidade discursiva ao texto segundo.

Em *Sefarad*, as referências são abundantes, mas é possível organizar algumas dessas referências e verificar a relação de sentido que estabelecem com o romance.

As referências podem, por exemplo, serem utilizadas para ilustrar ou endossar as reflexões do narrador. No capítulo *Copenhague*, cujo tema introdutório é viagem, o narrador reflete sobre a invisibilidade e a leveza que adquire o viajante solitário que viaja a lugares onde ninguém o conhece, e faz uma referência ao pensador francês Michel de Montaigne, para endossar seu argumento de que as viagens são uma oportunidade de aprendizagem para aquele que viaja despojado da própria identidade.

A seguir, o narrador faz referência a duas obras literárias de ficção em que a narrativa se passa durante viagens, a *Sonata a Kreutzer* (1889) de Tolstói e o romance *El corazón de las tinieblas*<sup>34</sup> (1899) de Joseph Conrad. E faz ainda uma referência à conversa que Primo Levi manteve com uma mulher durante sua deportação a Auschwitz. A insistência do narrador no tema da viagem como momento propício para o ato de contar histórias, introduz e, ao mesmo tempo, valoriza a gênese do principal relato do capítulo: a história que o narrador ouviu durante uma viagem a Copenhague.

Em *Sefarad*, as referências também são utilizadas na construção de metáforas comparativas. O narrador compara, por exemplo, sua primeira viagem de trem, a primeira vez que saía de seu pequeno povoado, à entrada em um mundo irreal, como quando lia as fantásticas histórias de viagens na ficção de Júlio Verne.

Ainda nesse capítulo, o narrador recorda algumas de suas viagens, rememorando a circunstância pela qual viajou, e o livro que leu durante a jornada. Cada um desses livros, de alguma maneira, dizia respeito a algum aspecto de sua vida naquele momento, conforme exemplifica este trecho:

---

<sup>34</sup> *Heart of darkness* no original em inglês.

En un tiempo en que estaba muy enamorado de una mujer que me huía cuando yo más la deseaba y venía a buscarme cuando yo intentaba apartarme de ella viajé en un tren a Sevilla leyendo *El jardín de los Finzi-Contini*, y a la bella y díscola heroína judía de Giorgio Bassani le otorgaba los rasgos de la mujer a la que yo quería, y el fracaso final del amor que siente hacia Micol el protagonista de la novela me anticipó tristemente el fracaso del mío, [...]. (p. 56)

Além do romance de Bassani, são referências nessa passagem *O tempo recuperado* (1927) de Proust, *Historias* de Heródoto, e os livros de viagem *A journey to the Polar Sea* (1823) do explorador inglês John Franklin, e *En la Patagonia*<sup>35</sup> (1977) de Bruce Chatwin.

Às vezes, as referências são citadas apenas porque o narrador, ao relatar uma determinada experiência, recorda-se de livros em que leu sobre experiências semelhantes. Em *Quien espera*, ao narrar a espera de Margarete e Heiz Neumann pela detenção, o contexto da perseguição stalinista faz com que o narrador se recorde das leituras de *Contra toda esperanza*<sup>36</sup> de Nadezhda Mandelstam, esposa do poeta russo Ossip Mandelstam, e do livro *Mi viaje a la Rusia soviestista* (1921), em que o político espanhol Fernando de los Ríos relata sua viagem à Rússia em 1920 pelo PSOE<sup>37</sup>.

As referências têm um lugar relevante na composição da estrutura de *Sefarad* ao inspirar os títulos de alguns capítulos. Quatro títulos de capítulos originam-se de fragmentos de versos de poemas ou de romances: *Tan callando*, *Oh tú que lo sabías*, *Berghof* e *Doquiera que el hombre va*.

*Tan callando* é um verso do poema *Coplas por la muerte de su padre* (1494), de Jorge Manrique: “[...] cómo se viene la muerte/tan callando, [...]” (1993, p. 46). Nesse capítulo, na Madri do final dos anos 1990, o narrador escuta as memórias do ex-soldado espanhol da Divisão Azul que esteve no cerco a Leningrado. O relato se concentra no outono de 1942, quando, nos turnos de descanso, o soldado compartilhava uma cabana com uma mulher russa e seu filho, quase mortos de frio e de fome. O verso de Manrique, que além de aparecer no título é citado na voz do protagonista em discurso indireto livre, é uma referência ao modo como se sentia o soldado enquanto esperava pela morte certa.

*Oh tú que lo sabías* é um verso do poema *A uma passante* de Baudelaire. Nesse capítulo, o protagonista, Isaac Salama, mostra para o narrador um convite que recebeu para uma exposição que visitou em Tânger, na qual se expunham os manuscritos de *As flores do mal* (1857) e o *Spleen de Paris* (1869). Salama rememora para o narrador a emoção que sentiu ao

<sup>35</sup> *In Patagonia*, no original em inglês.

<sup>36</sup> Publicado na Rússia nos anos 1960, o livro foi publicado no ocidente em 1970, sob o título *Hope against hope*.

<sup>37</sup> *Partido Socialista Obrero Español*.

ver o manuscrito de *A uma passante*, seu poema preferido, e em seguida recita-o em francês, língua que havia aprendido na infância com sua mãe, desaparecida em um campo de concentração polonês. Ao final do capítulo, Salama conta ao narrador como se apaixonou, à primeira vista, durante uma viagem a Casablanca, por uma jovem, bela e gentil mulher com quem compartilhou a cabine do trem. No fim da viagem, Salama, envergonhado pela deficiência de suas pernas, tolhe qualquer possibilidade de viver uma paixão, evitando a aproximação da jovem mulher, a quem nunca mais veria. Aí está estabelecida a intertextualidade com o poema baudelairiano, sobretudo com seu último verso, do qual Muñoz Molina extrai o título do capítulo: “Desde ya, ¡lejos de aquí! ¡Demasiado tarde! ¡Jamás, quizá! / Porque ignoro dónde tú huyes, tú no sabes dónde voy, / ¡Oh, tú! a la que yo hubiera amado, ¡oh, tú que lo sabías!”. (BAUDELAIRE, 2018, p. 72)

O título do capítulo *Berghof* é uma referência ao romance *A montanha mágica* (1924) de Thomas Mann. No livro do escritor alemão, *Berghof* é o nome de um sanatório para o tratamento de doenças respiratórias localizado nos Alpes Suíços. Em *Sefarad*, *Berghof* identifica uma propriedade, também edificada no alto de uma montanha, numa praia do litoral sul da Espanha. A propriedade pertence a um alemão, um dos muitos oficiais nazistas que, tendo terminada a Segunda Guerra, instalaram-se em território espanhol, sob o respaldo do governo franquista. No romance espanhol, o alemão também é acometido por uma doença respiratória grave, e sufoca no chão de sua sala, no momento em que o médico, protagonista do capítulo, é instado a ajudá-lo. Nesse capítulo, além do dilema de ter de salvar a vida de um possível criminoso nazista, o protagonista se vê diante da angustiante missão de dar a um paciente o diagnóstico de HIV. Em *A montanha mágica*, a reclusão dos pacientes no sanatório os exclui do mundo, mantém suas vidas em suspenso. No texto de Muñoz Molina, *Berghof* e a infecção pelo vírus HIV são elementos metafóricos que representam o exílio da saúde e da vida. A doença é colocada como uma fronteira entre saudáveis e enfermos, entre vida e morte. O infectado pelo HIV é apresentado como uma pessoa condenada à exclusão, à marginalização social, à morte em vida.

*Doquiera que el hombre va* é uma frase destacada do romance realista *Fortuna y Jacinta* (1887), de Benito Pérez Galdós: “[...] porque por do quiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; [...]” (PÉREZ GALDÓS<sup>38</sup>, p. 56). A frase é citada ao final do capítulo *Copenhague*, assim que o narrador conclui a narrativa sobre Camille Pedersen-Safra, e

---

<sup>38</sup> Sem referência de ano por se tratar de obra de domínio público disponível em formato PDF em: <<http://es.feedbooks.com/book/3450/fortunata-y-jacinta>>. Acesso em: 17 out. 2016.

representa a forma como o romance é concebido: inventar histórias não é necessário quando se acredita que a vida de qualquer um é como um romance, e pode ser narrada como tal.

Posteriormente, a frase de Galdós é parafraseada no capítulo cujo título ela inspira. Em *Doquiera que el hombre va*, o narrador rememora uma fase de transição em sua vida. No início dos anos 1990, ele se muda de uma cidade de província para Madri, onde vive na companhia da esposa e do filho. Instalado na capital espanhola, seu endereço será nos arredores da *Plaza de Chueca*, região central de Madri que, naquela época, concentrava uma população que representava os problemas de uma metrópole em expansão. *Fortunata y Jacinta* é considerado pela crítica um retrato da Madri galdosiana. Por meio da recuperação da memória íntima, o narrador se torna observador das *novelas* de personagens anônimos que circulam pela *Plaza de Chueca*, produzindo, à maneira de um romance de costumes, um retrato da Madri nos anos 1990.

O próprio subtítulo de *Sefarad, novela de novelas*, é uma referência a essa frase de Galdós, conforme explica o próprio autor em entrevista a Alfonso Armada:

Por otra parte, la palabra “novela” en este libro tiene un sentido peculiar, que parte de una cita de Galdós que hay dentro de él: que “por donde quiera que va, el hombre lleva consigo su novela”. No en el sentido de construcción artificiosa, sino de relato de una vida. Cada uno lleva consigo su novela, y cada historia merece ser contada, y cada historia está a la larga condenada al olvido, por diversas razones: por razones políticas a corto plazo, y por razones biológicas en un plazo más largo. Para mí era muy importante la novela, no como un género literario, sino como una experiencia vital. (MUÑOZ MOLINA, 2002, p. 2)

Muñoz Molina cuida para que, no interior do romance, essa concepção de romance como narrativa da experiência seja reiterada. No capítulo *Berghof*, por exemplo, está inserida, por meio de uma referência a Faulkner, a ideia de que os fatos da vida real podem interessar mais que a melhor das ficções. A esposa do médico que protagoniza o capítulo, lê durante a viagem à praia o romance *Las palmeras salvajes*<sup>39</sup> (1939) de Faulkner. Ao mencionar o livro lido pela esposa, o narrador comenta que, ao invés de ler romances ou assistir filmes, o médico prefere ouvir as histórias resumidas por sua mulher. Apenas isso já satisfazia sua necessidade de ficção:

Lo real le parecía tan complejo, tan inagotable, tan laberíntico incluso en sus elementos más simples, que no veía la necesidad de distraer el tiempo y la inteligencia en cosas inventadas, a no ser que le viniesen filtradas por la narración de su mujer, o que tuviesen la elementalidad antigua de los cuentos. (p. 283)

<sup>39</sup> *If I forget thee, Jerusalem*, no original em inglês.

Mais uma vez, Muñoz Molina contrapõe realidade e invenção, privilegiando a primeira em detrimento da segunda, valorizando o real como fonte inexaurível de histórias profundas e inextricáveis, além de enaltecer a potência do relato oral.

Nos capítulos em que o narrador relata as próprias memórias, é recorrente o emprego das referências para ilustrar a expressão das emoções íntimas vividas em determinados momentos de sua vida. No capítulo *Olympia*, por exemplo, o narrador se refere a William Blake, e logo em seguida cita uma frase do poeta inglês: “Quien desea y no actúa engendra la peste.” (p. 234) Essa frase explica o sentimento de frustração que dominava o narrador naquela fase de sua existência. O jovem funcionário público de província lia muito porque queria ser escritor, mas não escrevia. Queria deixar o matrimônio no qual era infeliz e viver uma verdadeira paixão, mas não tinha coragem para tal.

Um dos poetas que o narrador mais lia nessa época era o espanhol Luis Cernuda. É de um dos poemas do poeta sevilhano que o narrador extrai a expressão *aguachirle conyugal*. A palavra *aguachirle* é usada para se referir a uma bebida ou alimento líquido insosso, insubstancial<sup>40</sup>. No poema *Aplauso humano*<sup>41</sup> de Cernuda, a expressão aparece na estrofe: “Ahora todas aquellas criaturas grises / cuya sed parca de amor nocturnamente satisface / el aguachirle conyugal, al escuchar tus versos, / por la verdad que exponen podrán escarnecerte.” (CERNUDA, 2000, p. 215) Na estrofe, o poeta se refere a pessoas ignóbeis, que têm seu acanhado desejo erótico saciado na frivolidade do relacionamento conjugal. No texto de *Olympia*, a expressão destacada do poema faz referência à insatisfação do narrador para com o matrimônio.

No capítulo *Dime tu nombre*, o narrador volta a rememorar o período de sua vida em que era funcionário da prefeitura de uma cidade de província. Trabalhava em uma repartição que se encarregava da promoção de eventos culturais, por isso, era um setor sem muita importância, que ocupava uma sala alugada e afastada, onde quase ninguém entrava. Isolado, frustrado existencialmente e artisticamente, as leituras e o sonho de tornar-se escritor o mantinham ausente da realidade, vivendo em um mundo à parte. Para explicar seu estado de espírito, o narrador faz referência a uma série de personagens da literatura cujas personalidades são marcadas pelo isolamento, pela invisibilidade, pela postura contemplativa, reflexiva e melancólica, e pela exclusão social:

---

<sup>40</sup> Definição encontrada no *Diccionario de la lengua española* da *Real Academia Española*, disponível na plataforma *on-line* em: <<http://dle.rae.es>>.

<sup>41</sup> Publicado no livro *Como quien espera el alba* de 1947.

Era encerrado de ocho a tres entre aquellas paredes el capitán Nemo en su submarino y Robinson Crusoe en su isla, y también el Hombre Invisible y el detective Philip Marlowe y el Bernardo Soares de Fernando Pessoa y cualquiera de los oficinistas de Franz Kafka, sombras de él mismo y de su trabajo en la compañía para la prevención de accidentes laborales en Praga. Me imaginaba que pertenecía igual que ellos a un linaje de desterrados secretos, extranjeros en el lugar donde han vivido siempre y fugitivos sedentarios que esconden su íntima rareza y su exilio congénito bajo una apariencia de perfecta normalidad, y que sentados en una mesa de oficina o recorriendo en autobús el camino hacia el trabajo pueden alcanzar resplandecientes iluminaciones de aventuras que no les sucederán, de viajes que no harán nunca. (p. 499 – 500)

Os personagens de Júlio Verne, Daniel Defoe, H. G. Wells, Raymond Chandler, Kafka e o semi-heterônimo de Pessoa, servem de referência para apresentar a personalidade do narrador, mas, as características desses personagens podem ser estendidas a quase todos os personagens de *Sefarad*, e aos demais personagens construídos por Muñoz Molina ao longo de sua carreira.

Em seguida, o narrador continua sua lista de referências, enumerando o nome de poetas e pensadores com os quais se identifica. Para explicar seu sentimento de estranheza eterna e o conflito entre seu trabalho e seu afã literário, refere-se ao poeta grego nascido no Egito Konstantínos Kaváfis, um estrangeiro no próprio país, um poeta brilhante que escrevia enquanto se dedicava ao monótono trabalho na bolsa de valores egípcia. Para expressar o sentimento de tédio com relação à própria vida e o estado de alienação que a literatura lhe proporcionava, o narrador cita o poema *Opiário* (1915), do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, e o personagem interpretado por Robert De Niro no filme *Era uma vez na América* (1984) de Sergio Leone. Para ilustrar a sensação de não vida, ou de vida crepuscular, o narrador pensa no suicídio do poeta italiano Cesare Pavese, nos sifilíticos delírios finais de Baudelaire, e em Soren Kierkegaard, perambulando pelas ruas de Copenhague com sua desilusão sentimental. Para falar do desejo frustrado pela falta de capacidade de realização, e do sentimento de invisibilidade perante o mundo, o narrador faz alusão a trechos dos textos de Blaise Pascal. Sobre o hermetismo de seu eu interior, faz suas as palavras de Flaubert: “*Todo hombre guarda en su corazón una cámara real; yo he sellado la mía.*” (p. 503 – 504)

Ao longo de todo o romance, Muñoz Molina constrói metáforas comparativas com as referências literárias. São estabelecidas comparações com passagens de romances como *O Conde de Monte Cristo* (1884), *O Quixote* (1615) e *Robinson Crusoe* (1719), além de versos de poemas de Borges, Jorge Guillén e García Lorca.

Mas, *Sefarad* não se constitui apenas de referências à alta literatura. A cultura popular andaluza é referenciada em capítulos como *Sacristán*, *América* e *Sefarad*, em que são citadas canções populares e versos de poetas andaluzes.

E, além de estabelecer uma profusa rede de referências com a literatura dos escritores a quem admira, Muñoz Molina faz referência, por meio de alusões, a personagens e a enredos da própria obra, tanto aquela que foi escrita antes da publicação de *Sefarad*, como aquela na qual ampliaria temas anteriormente experimentados. Em todo o romance é possível localizar esse tipo de referência à própria obra, mas este trecho do capítulo *Eres* demonstra como, em uma curta passagem, o autor pode referir-se a pelo menos quatro de seus outros romances:

[...] un niño gordito y apocado entre los fuertes y los brutos del patio de la escuela,/ el lento de los pies planos entre los soldados del cuartel, el afeminado y retraído entre los agresivamente machos,/ el alumno modelo que se muere por dentro de soledad y vergüenza y quisiera ser uno de esos réprobos de la clase que se burlan de él,/ el padre de familia embalsamado de tedio y rencor conyugal que mira de soslayo a las mujeres mientras pasea del brazo de la suya un domingo por la tarde, por una calle de su ciudad de provincia, el empleado interino que no acaba de lograr un contrato fijo, [...] (p. 454) (Barras minhas)

Essa passagem tem a função de mostrar como o narrador viveu, em diferentes fases de sua vida, experiências de exclusão ou de inadequação social como os demais personagens de *Sefarad*. Cada uma das fases aludidas nessa citação, remete a um protagonista de um romance de Muñoz Molina. A primeira frase da citação apresenta o futuro protagonista do romance *El viento de la luna*. A segunda remete à experiência do serviço militar obrigatório narrada em *Ardor guerrero*. A terceira sintetiza um dos dilemas vividos pelo protagonista Manuel de *El jinete polaco*. E a última é a experimentação de um personagem e de uma temática bastante explorada em *Sefarad*, mas que ganhará protagonismo em *Como la sombra que se va*.

*Sefarad* também conta com um sistema de intratextualidade. Quando analisei o emprego do procedimento da alusão no romance, mencionei que o personagem Willi Münzenberg, por exemplo, é aludido anonimamente no capítulo *Quien espera*, para ganhar nome e protagonismo quatro capítulos depois. O mesmo acontece com muitos outros personagens, como Mateo Zapatón, que surge como personagem secundário em *Sacristán* e *Doquiera que el hombre va*, para ganhar protagonismo em *América*. Alusões anônimas aos personagens Amaya Ibárruri e José Luis Pinillos também aparecem antes dos capítulos em que ambos serão protagonistas.

Como *Sefarad* é um romance genericamente híbrido, regido por uma escrita ensaística, na qual as narrativas sobre as experiências dos personagens, às vezes, deixam de ocupar o centro da narração para servirem de exemplos para os temas sobre quais se propõem reflexões, são recorrentes as referências a personagens e a histórias que já foram contadas, como neste trecho de *Eres*:

Miras el reloj, cruzas las piernas, abres el periódico, en la consulta de un médico o en un café de Viena en noviembre de 1935, y entonces sucede algo que va a cambiarte para siempre la vida, a expulsarte de la normalidad y del país a los que creías pertenecer, y en los que de pronto sabes que eres extranjero. Eres el huésped de un hotel que una noche se despierta con un golpe de tos y escupe de pronto un chorro de sangre. En el periódico lees las leyes de pureza racial que acaban de promulgarse en Núremberg y descubre que aunque no lo parezca ni lo hayas pensado ni deseado nunca eres un judío, y estás destinado a la persecución y al exterminio. La enfermera aparece sonriendo en el umbral de la sala de espera y te dice que el doctor ya está dispuesto a reciberte, y cuando te levantas para seguirla dejas sobre la mesa el periódico que no has empezado a leer, y al salir de la consulta, convertido en otro, ya no te acordarás de recogerlo. (p. 459)

Nessa passagem, o narrador se refere a três personagens cujas histórias já havia narrado em outros capítulos, o paciente de *Berghof*, Jean Améry e Kafka. Os três personagens reaparecem em *Eres*, porque suas existências são exemplos de como um instante efêmero e único pode provocar um deslocamento identitário. Améry viveu toda a vida identificando-se como um cidadão austríaco, sem nunca se reconhecer como judeu. Um dia, num café de Viena, lê no jornal a publicação das Leis de Nurembergue que o fariam diferente dos demais austríacos, que o tornariam definitivamente um judeu. Para o paciente de *Berghof* e Kafka, o instante do deslocamento é o da descoberta de uma doença incurável, é o que os desloca do mundo dos sãos para o mundo dos que esperam pela morte. Esse trecho exemplifica a forma como Muñoz Molina concebeu esse romance: todos os personagens são vítimas, todos são exilados, tanto no sentido denotativo como no sentido figurado da palavra.

A maneira como o autor sobrepõe as referências a esses personagens, entrecortando as sequências narrativas, abandonando uma narração, para logo em seguida iniciar outra, e depois retomando-as, é um procedimento que tem como efeito a fragmentação da narrativa. Embora esteja presente ao longo de todo o romance, esse procedimento fica evidente nesse trecho, e é abundantemente utilizado nesse capítulo. Essa é uma das maneiras encontradas por Muñoz Molina para materializar, na forma do romance, a fragmentação da identidade e da vida dos personagens. Mas, a intratextualidade, a prática de estabelecer relações internas entre textos aparentemente díspares, dá a *Sefarad* um sentido de unidade, contradizendo a aparência de romance fragmentado, cujos capítulos são independentes.

E, por falar em unidade, ainda dentro do estudo sobre a intertextualidade em *Sefarad*, há uma referência constante que perpassa quase todos os capítulos do romance, sendo mais um elemento de unidade entre os relatos: o espectro de Kafka.

## 2.2 A presença de Kafka em *Sefarad*

De acordo com Perrone-Moisés (2016, p. 50), a literatura da alta modernidade chegou ao fim, deixando para a cultura ocidental, e sobretudo para os escritores contemporâneos, uma pujante herança. Muñoz Molina é desses escritores que sentem o peso desse legado. No discurso de ingresso na *Real Academia*, o escritor andaluz criticava uma certa tendência dos literatos espanhóis em não reconhecer a tradição literária, como se para ser considerado original, um escritor devesse desconsiderar a tradição: “Olvido es ingratitud, [...] Agradecimiento es memoria y diálogo [...]” (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 98). Como resultado dessa postura de reconhecimento, o autor produz obras metaliterárias, repletas de transposições, citações, alusões e referências, por vezes chegando até à imitação de determinados procedimentos, como se verá mais adiante, num breve estudo sobre a influência de Proust na escrita de *Sefarad*.

Para os escritores contemporâneos, os escritores da alta modernidade são como fantasmas, não estão mortos nem tampouco vivos, são a herança, persistem na memória. Em *Sefarad*, o escritor cuja presença é espectral em todo o romance é Kafka, uma memória que não assombra o autor ou sua obra, mas que é onipresente. A intertextualidade que Muñoz Molina estabelece com a vida e a obra de Kafka, não é como em muitos romances contemporâneos que têm um grande escritor como personagem, uma relação de luto, de contestação ou de acerto de contas. Pelo contrário, o vínculo estabelecido é de filiação, admiração, homenagem e inspiração em um modelo biográfico e estético. Kafka está presente na escrita de *Sefarad* de três maneiras: como o grande escritor e pensador de seu tempo, como personagem e pela intertextualidade que é estabelecida com sua obra.

### 2.2.1 Kafka, o visionário

Nos romances contemporâneos que têm um grande escritor como personagem, a narrativa da vida do escritor tem a função de permitir um conhecimento mais acurado sobre o tempo que produziu esse escritor e no qual ele viveu. Para Perrone-Moisés (2016, p. 126), uma das características desse subgênero do romance atual, é o fato de os autores saudarem os grandes escritores como uma espécie de profetas, como se a literatura produzida por eles num tempo anterior tivesse o *status* de revelação do porvir.

Muñoz Molina faz questão de descrever Kafka como um judeu que, já no início da década de 1920, sentia sobre a pele o olhar excludente da sociedade europeia. Kafka percebia,

quinze anos antes, uma ameaça que milhares de judeus não foram capazes ou não quiseram perceber mesmo após a publicação das Leis de Nurembergue. No capítulo *Münzenberg*, ao comparar a execução do protagonista à execução do personagem Josef K. de *O processo* (1925), Muñoz Molina declara sua admiração pela capacidade de um escritor de antever o futuro: “Murió tal vez de un tiro en la cabeza, inerme y desconcertado frente a sus verdugos, como aquel otro acusado, Josef K., al que inventó Franz Kafka en los insomnios febriles de la tuberculosis, sin saber que estaba formulando una exacta profecía.” (p. 193)

Mais adiante, no capítulo *Eres*, Muñoz Molina celebra novamente o gênio visionário de Kafka:

[...] Franz Kafka, inventó anticipadamente al culpable perfecto, al reo de Hitler y de Stalin, Josef K., el hombre que es condenado no porque haya hecho nada, o porque se haya distinguido por algo, sino porque ha sido designado culpable, y no tiene defensa porque no sabe cuál es la acusación, y cuando van a ejecutarlo en vez de rebelarse acata con mansedumbre la voluntad de los verdugos, incluso con vergüenza de sí mismo. (p. 457)

Não é apenas na ficção kafkiana que Muñoz Molina encontra elementos do profetismo do escritor tcheco. No livro *Cartas a Milena* (2006), um dos textos com o qual *Sefarad* estabelece intertexto, há pelo menos meia dúzia de considerações de Kafka sobre o ser judeu. O escritor tcheco revelava à amante suas preocupações com o avanço do antissemitismo e das ameaças que rondavam os judeus, falava sobre o perigo de ser judeu na Europa de seu tempo. Para Kafka, os sentimentos de insegurança e medo perenes vividos pelo povo judeu, a sensação de perda eterna e irrecoverável, explicavam o apego ao material e ao cotidiano. A ansiedade era sintoma da memória diaspórica. No capítulo *Eres*, duas dessas passagens do livro *Cartas*, em que Kafka expressava essas concepções sobre o ser judeu, são recortadas e citadas como provas materiais do profetismo do escritor.

### 2.2.2 O personagem Kafka

A partir dos anos 1980, observou-se um fenômeno recorrente na narrativa de ficção, a presença de um grande escritor como protagonista de romances, o que por si só já demonstra uma atitude de celebração e homenagem por parte dos escritores contemporâneos (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 131). Em *Sefarad*, Kafka não é o protagonista, até porque esse é um romance que carece de personagem principal, mas é um espectro que perpassa vários capítulos.

Kafka aparece pela primeira vez como personagem em *Sefarad* no capítulo *Copenhague*<sup>42</sup>, em uma alusão na qual não há referência ao nome do escritor. Kafka é apresentado por meio de uma descrição física, seguida por uma alusão à viagem que realizou de Praga a Gmünd para se encontrar com Milena. Nesse trecho, o narrador ressalta dois aspectos da condição de Kafka que serão paradigmáticos ao longo do romance: sua origem judaica e sua doença, duas circunstâncias que acentuavam a natural inclinação do escritor tcheco ao isolamento social. Kafka, portanto, é escolhido para ser um dentre os muitos personagens de *Sefarad*, porque representa o arquétipo de personagens com os quais Muñoz Molina povoa o romance.

Partindo das leituras da correspondência trocada entre o escritor tcheco e a amante, e da biografia de Milena escrita por Buber-Neumann, o personagem Kafka construído por Muñoz Molina é um homem angustiado, afeito à solidão, dominado por sentimentos de culpa e medo constantes, atemorizado pela possibilidade da rejeição amorosa e da relação carnal com uma mulher mais jovem e saudável.

No romance, a identidade judaica de Kafka, conforme já analisei, está relacionada à figura do grande escritor e sua capacidade de antever o futuro, além de marcar o personagem Kafka como ser marginalizado pela sociedade europeia de seu tempo. Junto à identidade judaica, a tuberculose é outro traço que faz do personagem um homem segregado, uma segregação mais autoinflingida do que socialmente imposta. Muñoz Molina coloca a doença de Kafka como um exílio metafórico.

O autor de *Sefarad* não cria novos episódios para a biografia de Kafka, mas inventa detalhes para determinadas situações vividas pelo escritor. No capítulo *Eres*, o narrador imagina o instante único em que cada um dos personagens se dá conta de que sua identidade se desloca. Para o personagem Kafka, esse instante é o da descoberta do agravamento da doença: “[...] eres Franz Kafka descubriendo con asombro, con extrañeza, casi con alivio, que el líquido caliente que estás vomitando es sangre.” (p. 463) A ideia antitética expressa pelo narrador, de que Kafka era, por um lado, atormentado pela doença, mas por outro, resignado a ela, pode ser observada na biografia de Milena escrita por Buber-Neumann, um dos textos com o qual essa passagem estabelece o intertexto. Na biografia, Buber-Neumann cita um trecho de uma carta de Milena a Max Brod<sup>43</sup>, em que a amante afirma: “Mas Frank não pode viver. Frank não tem a capacidade de viver. Frank não vai se curar nunca. Frank vai morrer logo.” (BUBER-NEUMANN, 1987,

<sup>42</sup> O trecho é citado na seção **2. A intertextualidade em *Sefarad***, na parte em que analiso o procedimento da alusão.

<sup>43</sup> Max Brod (1884, Praga – 1968, Tel Aviv), amigo e testamentário de Franz Kafka.

p. 109) Provavelmente, essas impressões de Milena sobre o amante, influenciaram Muñoz Molina na composição do personagem Kafka.

A doença incurável e fatal como metáfora para o exílio é um dos principais temas no capítulo *Berghof*, no qual um dos personagens recebe o diagnóstico de HIV. Se os personagens injustamente considerados culpados e perseguidos são reiteradamente comparados ao personagem kafkiano Josef K., o paciente de *Berghof* é posto em paralelo com o próprio Kafka:

Tendido en la camilla el paciente se vuelve más vulnerable, se rinde de antemano a la enfermedad, al examen del médico, al que ya ve al otro lado de la línea invisible, la línea que separa a los sanos de los enfermos, reclusos en el gueto de su miedo, de su dolor y tal vez, casi lo peor de todo, su vergüenza. *Los sanos se alejan de los enfermos, le escribió una vez Franz Kafka a Milena Jesenska, pero también los enfermos se alejan de los sanos.* (p. 269 – 270)

As frases grafadas em itálico são citações diretas retiradas das cartas de Kafka a Milena. No personagem Kafka construído por Muñoz Molina, a doença, além de ser uma das condições que agravam sua tendência ao isolamento, é também uma das razões que explicam a decisão do escritor de romper o relacionamento com a amante.

### 2.2.3 A intertextualidade com a obra de Kafka

*Sefarad* se abre com uma epígrafe extraída de *O proceso*: “‘Sí’, dijo el ujier, ‘son acusados, todos los que ve aquí son acusados.’ ‘¿De veras?’, dijo K. ‘Entonces son compañeros míos.’” (p. 9)

Segundo Samoyault (2008, p. 64), a epígrafe antecede, introduz um texto, mas sobretudo, ela tem a função de reunir dois textos. A relação entre a epígrafe e o texto que ela abre é de filiação. A posição da epígrafe, localizada acima do texto, propõe uma relação genealógica. Como escritor, ao utilizar uma epígrafe extraída da obra de Kafka, Muñoz Molina se filia ao escritor tcheco, e vincula seu romance à obra kafkiana.

A ligação entre a epígrafe e o texto que ela introduz é de sentido. Muñoz Molina elege um fragmento do romance kafkiano *O processo*, porque o personagem Josef K. é um ícone representativo dos personagens de *Sefarad*. Essa epígrafe tem a função de adiantar ao leitor que, todos os personagens que encontrará ao longo da leitura do livro serão como Josef K., considerados culpados sem ter culpa, condenados sem nem sequer entender o motivo pelo qual o são.

Mas, a intertextualidade com a obra de Kafka não se restringe à epígrafe. Ao longo de todo o romance há citações, alusões e referências à obra do escritor tcheco. Da biografia de Milena Jesenská escrita por Buber-Neumann, Muñoz Molina destaca como Kafka e sua obra faziam parte das conversas mantidas entre as amigas no campo de concentração:

[...] y también le contaba las historias que él escribía, y de las que Margarete no había tenido noticias hasta entonces, y por eso las disfrutaría aún más, como cuentos antiguos que nadie ha escrito y sin embargo reviven íntegros y poderosos en cuanto alguien los cuenta en voz alta, la historia del agrimensor que llega a una aldea en la que hay un castillo al que nunca consigue entrar, la del viajante que se despierta una mañana convertido en insecto, la del apoderado de un banco al que un día visitan unos policías de paisano para decirle que va a ser procesado, aunque nunca llega a saber el motivo, la acusación que se formula contra él. (p. 50)

Os três personagens aos quais o narrador alude, o agrimensor, o caixeiro viajante e o bancário, remetem respectivamente às narrativas kafkianas *O castelo* (1926), *A Metamorfose* (1915) e *O processo*. O argumento central de cada uma dessas narrativas é parafraseado, sem que sejam feitas referências aos seus títulos. K., Gregor Samsa e Josef K., os três protagonistas kafkianos, têm inúmeros pontos de contado com os personagens de *Sefarad*. A exasperante burocracia com que se depara o agrimensor K. para conseguir entrar no castelo, e finalmente realizar o trabalho para o qual foi chamado, assemelha-se a uma imagem repetidamente evocada no romance de Muñoz Molina, o temor de refugiados, exilados ou fugitivos de serem barrados nas fronteiras da convulsionada Europa, e de não conseguirem escapar. O pior pesadelo do pianista expatriado no capítulo *Dime tu nombre*, era o de viajar e não conseguir mais entrar na Espanha com os documentos da nacionalidade recém-adquirida.

Os protagonistas kafkianos são socialmente excluídos e hierarquicamente inferiorizados. K. é ignorado porque é estrangeiro. Gregor Samsa é expulso da condição humana, não serve mais para o trabalho e nem para a família que sustentava. Perante sua presença ausente, a família se adapta e leva a vida adiante. Josef K. passa a ser um cidadão assinalado pela culpa. *Sefarad* apresenta uma constelação de personagens excluídos e inferiorizados: judeus, comunistas acusados de conspiração, refugiados da Guerra Civil Espanhola, imigrantes.

Os personagens criados por Kafka são impedidos de desempenhar seus trabalhos, K. por ser estrangeiro e não conseguir vencer a burocracia, Samsa porque transformou-se em inseto, e Josef K. porque perde todo o seu tempo tentando entender a lógica do sistema judiciário que o acusa. O absurdo do cotidiano interrompido e do ser humano tornado inútil, é uma das discussões propostas por *Sefarad*. Assemelham-se aos protagonistas kafkianos personagens

como Victor Klemperer e Eugenia Ginzburg, proibidos de dar aulas em suas universidades antes mesmo de serem condenados.

Enfim, os paralelos entre os três protagonistas kafkianos e os personagens de *Sefarad* não terminam por aqui e renderiam um estudo à parte. Deixo, portanto, esse cotejamento de lado, e continuo mostrando as ocorrências de intertextualidade com a obra de Kafka no romance de Muñoz Molina.

Na abertura do capítulo *Quien espera*, o narrador faz uma nova referência ao personagem de *O processo*: “A Josef K. le notificaron su procesamiento y nadie lo detuvo ni pareció que estuvieran vigilándolo.” (p. 71) Essa referência tem a função de ilustrar o tema desse capítulo: a espera daqueles que já se sabem condenados. Josef K. é o modelo literário com o qual se comparam os personagens de *Quien espera*. Victor Klemperer, Willi Münzenberg, Jean Améry, Margarete Buber-Neumann e Eugenia Ginzburg, todos sabiam que estavam sendo perseguidos por razões absurdas e incompreensíveis e, por isso, ao invés de fugirem, optaram pela manutenção de uma (a)normalidade cotidiana, pela espera.

No capítulo *Eres*, cujo tema é a ruptura da identidade, em um parágrafo fragmentariamente construído, em que o narrador evoca as experiências de personagens como o paciente do capítulo *Berghof*, Jean Améry e o próprio Kafka, a sequência de referências curtas e sobrepostas é encerrada com uma referência ao protagonista de *A metamorfose*: “Una mañana, al despertarse, Gregori Samsa se encontró convertido en un enorme insecto.” (p. 459) Muñoz Molina explora um dos muitos sentidos que o fenômeno da metamorfose pode suscitar a partir do clássico de Kafka, ao aproximar a experiência do personagem Gregor Samsa às experiências vividas pelos personagens de *Sefarad*: a transformação repentina do saudável em enfermo, do austríaco em judeu, a obrigação da assimilação de novas identidades.

Mas, além de estabelecer relação de intertextualidade com essas três obras kafkianas, no capítulo *Dime tu nombre*, Muñoz Molina utiliza o próprio Kafka e a relação distante e epistolar que o escritor manteve com uma de suas amantes, como inspiração para a construção do narrador-personagem e de um elemento da trama do capítulo.

Muñoz Molina traça um paralelo entre o narrador-personagem de *Dime tu nombre*, o escritor frustrado escondido sob a máscara do funcionário público de província, e o escritor Kafka, obrigado a trabalhar na companhia de seguros contra acidentes laborais em Praga. Para explicar o estado doentio em que vivia, a falta de vontade de viver, o isolamento, a estranheza com que habitava o mundo, a mecanicidade com que atuava, esse narrador-personagem faz suas as palavras de Kafka, citando trechos das cartas em que o escritor tcheco confessava à amante um mesmo estado de inconformidade.

A história de dois amantes que vivem uma relação secreta e distante, mantida quase que exclusivamente pela troca de cartas, é imitada por Muñoz Molina no capítulo. Assim como Kafka, o narrador de *Dime tu nombre* diz ter em Nova Iorque uma amante com a qual se corresponde. Mais uma vez, para ilustrar a excitação que apenas essa correspondência é capaz de trazer à monótona vida do narrador-personagem, são citados trechos das cartas de Kafka a Milena. Conforme já se constatou até aqui, pelas coincidências biográficas, o narrador de *Sefarad* é um espelho do próprio autor. Mas, nesse capítulo, é como se esse duplo ganhasse uma terceira face, e essa face é a de Kafka.

### 2.3 A intertextualidade como memória da literatura

Esse breve estudo da intertextualidade em *Sefarad* revelou, não apenas que as práticas intertextuais são abundantemente utilizadas na escrita do romance, como também que a intertextualidade é o princípio a partir do qual quatro capítulos são escritos. Esses relatos se originaram, essencialmente, de fontes escritas, num processo em que a intertextualidade substituiu a invenção. Mas, essa “literatura de segunda mão”, por mais bem acabada que seja, pode não obter o devido reconhecimento, conforme lamentava Genette (2010, p. 7, 63) em *Palimpsestos*. Diante do procedimento de (re)criação literária utilizado na escrita de *Sefarad*, é de se esperar que um leitor ou crítico questione: por que reescrever o que já foi escrito?

Reescreve-se o que já foi escrito por, ao menos, três razões: 1. A literatura é uma constante reescrita de si mesma; 2. A reescrita é uma das tônicas do romance contemporâneo; 3. Reescrever é dizer o mesmo de modo diferente.

A literatura é autorreferencial. Ao refletir sobre as leituras das quais se nutriu para escrever *O nome da rosa*, Umberto Eco afirmava:

Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada. [...] Há o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros) [...] (ECO, 1985, p. 10, 20)

Samoyault (2008, p. 74) defende que a escrita é sempre reescrita: “[...] a literatura só existe porque já existe a literatura. [...] O desejo da literatura é ser literatura.”

Ao definir o trabalho da citação, um dos procedimentos por meio do qual a intertextualidade opera, Antoine Compagnon (1996, p. 41) apresenta uma concepção que pode ser estendida a todo o conjunto de práticas que configuram a intertextualidade, e ao próprio

ofício da escrita: “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita.”

Muñoz Molina, como escritor contemporâneo que é, mostra-se consciente dessa condição reiterativa da literatura, fazendo questão de se apresentar diante do público como um leitor. E a leitura é para ele, na ausência do impulso inventivo, um estímulo para a escrita. Por isso, a crítica literária pode acusá-lo de escritor pouco criativo ou preguiçoso. Reagindo à positividade com que a crítica recebeu a publicação de *Sefarad*, o escritor e hispanista austríaco Erich Hackl (2001), por exemplo, afirmou que a reescrita de textos sobre personagens como Victor Klemperer, Jean Améry, Milena Jesenská, Margarete Buber-Neumann e Willi Münzenberg, era desnecessária, porque tratava-se de personalidades e textos bastante conhecidos e discutidos.

Inspirar-se em textos pré-existentes ao invés de criar novas histórias, realmente pode ser menos trabalhoso. O próprio Muñoz Molina admitia, à época da publicação de *Sefarad*, sua falta de inspiração para escrever um romance, e sempre reiterou, tanto nos depoimentos e entrevistas, como no próprio romance, sua preferência por recontar histórias inspiradas em acontecimentos factuais. Já ponderei que a valorização da narrativa da experiência em prejuízo da invenção, pode ser uma justificativa do autor para escamotear a falta de inspiração e para enaltecer a própria obra. Mas, na contramão dessa opinião, tomo emprestado o questionamento de Samoyault (2008, p. 71): “Tudo está dito, mas redigo o que quero. Por isso somos apenas copistas?”

Se a originalidade de Muñoz Molina não está na criação das histórias, está na forma como arranja os relatos que reescreve. Sob um eixo temático que é a condição do ser humano exilado (e volto a dizer que o conceito de exílio em *Sefarad* é estendido a outros campos que não só o do sentido territorial), o autor vai fazendo alusões, citações, referências e transposições de obras de ficção e de não ficção, que dão concretude ao tipo de experiência sobre a qual ele deseja provocar reflexões. Esse procedimento não se resume à atitude da cópia pura e simples, mas implica em leitura, seleção, recorte e inserção, e essa inserção coloca, lado a lado, diferentes textos. Desse contato surgem novas interpretações, novos sentidos.

A intensificação do uso da intertextualidade é uma característica do romance escrito na virada do milênio, e é sintoma de uma época em que se alardeou o fim da literatura e da autoria. Sobre isso, Perrone-Moisés afirma:

O que é novo, na literatura contemporânea, é a existência de livros que se nutrem quase que exclusivamente de obras anteriores, de livros que ficcionalizam a própria literatura ou a biografia dos escritores canônicos. Se o objetivo dos modernistas foi a

*ruptura* com a literatura do passado, a prática de muitos escritores atuais tende a ser uma *releitura* ou uma *reescritura* do passado da literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260)

De acordo com Luciene Azevedo (2017, p. 157), alguns escritores contemporâneos atuam como curadores de uma exposição de arte visual. Os procedimentos de apropriação do texto do outro, tais como imitação, citação, alusão, cópia, colagem e reprodução, acabam por produzir um *sampling* de diversas obras, obtendo como resultado um outro produto diferente dos que o originaram. Um procedimento semelhante a esse é o empregado por Muñoz Molina na composição de capítulos como *Copenhague*, *Quien espera* e *Eres*, que são como arquivos organizados por temática, que reúnem fragmentos de textos de vários autores. Ao fazer uso das citações, alusões e transposições, embora ainda seja possível enxergar o trabalho de curadoria que antecede a escrita, vê-se a intervenção imaginária do escritor sobre os textos escritos por outros. Alguns romances contemporâneos são assim, obras que mantêm expostas as etapas do processo criativo.

Segundo Azevedo (2017), além de Goldsmith, Marjorie Perloff (2013), Jonatham Lethem (2012) e Graciela Speranza (2006) veem nessa *inventio* do século XXI, uma nova força operativa de criação, capaz de engendrar novos significados para textos antecessores. Para Perloff (apud AZEVEDO, 2017, p.159), os procedimentos de apropriação constituem um novo paradigma para a criação literária que as artes plásticas há muito já haviam incorporado. As noções de autoria e originalidade já não podem mais ser pensadas a partir de antigas molduras. Para Lethem (apud AZEVEDO, 2017, p. 161), esses procedimentos são a condição do ato criativo em todas as formas e gêneros produzidos, no século XXI, no campo da produção cultural.

É comum que alguns romances contemporâneos sejam encerrados por uma nota de leituras. De acordo com Azevedo (2017, p. 161), a nota de leitura exige que o leitor reavalie o romance. Além de registrar uma dívida e esclarecer a suspeita de apropriação indevida dos textos de outros, a nota revela o processo de construção do romance.

Muñoz Molina também conclui *Sefarad* com uma Nota de leituras de três páginas, a qual inicia explicando o procedimento de criação fundamental a partir do qual concebeu o livro: “He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro. Algunas las he escuchado contar y llevaban mucho tempo en mi memoria. Otras las he encontrado en los libros.” (p. 597) A Nota de leituras de *Sefarad* consiste em uma breve apresentação dos principais autores e livros lidos pelo escritor durante o processo de escrita do romance. Alguns desses autores não apenas serviram como fonte, como também foram transformados pelo

escritor em personagens do livro. Muñoz Molina aproveita a Nota de leituras para lamentar que muitos dos textos por ele lidos para a composição do romance, não se encontravam traduzidos ao espanhol, antecipando-se na resposta à crítica de Hackl, de que a releitura de obras sobre o nazismo e o stalinismo era desnecessária devido à popularidade desses livros. É preciso assinalar que Hackl enunciava a partir do contexto germânico. Com relação ao contexto espanhol, à época da publicação de *Sefarad*, em um artigo escrito por Amelia Castilla, Muñoz Molina lamentava a escassez de interesse histórico sobre os genocídios da primeira metade do século XX:

Nazismo y estalinismo han inspirado poca literatura en castellano, a juicio del autor de *El jinete polaco*. “Tenemos esa idea extraña de que el holocausto tuvo poco que ver con nosotros. Sin embargo, miles de republicanos murieron en los campos de concentración”, dice Muñoz Molina. “Me sorprendió que en el cincuenta aniversario de Mauthausen en 1995 no hubiera ningún representante del Gobierno español, seguramente por eso se izó la bandera republicana”. A esa tendencia al olvido tan española achaca también el autor de *Beltenebros* la escasa repercusión de libros como *Los verdugos voluntarios de Hitler*, *El libro negro del comunismo* o *El pianista del gueto de Varsovia*, que Muñoz Molina compró en unos grandes almacenes en la sección de música.

Afortunadamente, parece que hay indicios de recuperación y que cada vez se reflexiona más sobre el pasado y el presente. *Sefarad* se incluye en una larga lista de novelas que funden narrativa, memoria y realidad. (CASTILLA, 2001, p. 2 – 3)

Além da ausência de interesse pelos eventos traumáticos da história recente, na análise panorâmica do autor, os espanhóis não se viam inseridos num mesmo processo histórico que os demais europeus, e tampouco interessavam-se pela literatura estrangeira produzida sobre o tema. Essas justificativas, aliadas à empatia do autor pelo assunto, impulsionaram a escrita de um romance que não apenas aborda a questão, como traz para dentro da literatura espanhola, excertos de literatura estrangeira.

De acordo com Azevedo (2017, p. 162), a nota de leitura não só demonstra que o escritor fez o dever de casa, como também propõe uma tarefa ao leitor, que é convidado a aprofundar seu conhecimento sobre as referências utilizadas pelo autor na feitura do romance. Nesse sentido, se por um lado, o livro de Muñoz Molina pode ser acusado por Hackl de reduzir e simplificar os textos dos quais se apropria, por outro lado, deixa aberta para o leitor a possibilidade de aprofundar-se nos textos originários e nos temas tratados. O romance escrito sob o princípio da intertextualidade funciona como uma vitrine, como um mostruário de livros, no qual o leitor tem a oportunidade de visualizar e escolher, dentre as muitas opções de leitura, aquela que mais lhe interessa. Esse é um dos rumos que a literatura vem tomando na contemporaneidade.

Mas, além de preencher uma suposta lacuna no processo inventivo, a intertextualidade em *Sefarad* cumpre uma outra importante função, que é a de fazer com que o mundo referencial adentre o mundo da ficção.

Durante algum tempo, pareceu clara a ideia de que a literatura referencial remetia diretamente à realidade porque buscava suas referências no mundo real, e a literatura autorreferencial era voltada para si mesma, estava fechada para o mundo extraliterário porque buscava suas referências na própria literatura. Perrone-Moisés explica que essa dicotomia não se sustenta:

A autorreferencialidade pode parecer uma atitude oposta à da referencialidade, isto é, ao realismo. Em vez de tomar o mundo real como objeto de representação, o ficcionista elege sua representação (a literatura) como tema. Mas como a representação do real sempre foi o objetivo da literatura (mesmo em suas formas fantásticas), centrar-se nessa representação fatalmente leva o escritor a refletir sobre o mundo do passado e a confrontá-lo com o de seu presente. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 116)

Para Samoyault (2008, p. 101), textos que permitem ao leitor visualizar o inventado e o copiado, o escrito e o reescrito, são híbridos que colocam lado a lado diferentes discursos, um literário e um referencial, e que tornam possível a transfiguração do mundo na arte. A dicotomia entre literatura referencial, cujo discurso se deita sobre o mundo, e literatura não referencial, cujo discurso é ficcional, é desmontada pela intertextualidade, que introduz uma terceira noção, a de referencialidade, isto é, a referência da literatura ao real, mediada pela referência intertextual.

Compagnon (1996, p. 50) entende a intertextualidade como reprodução e ao mesmo tempo construção do mundo na literatura: “Citando, fazendo com que um extratexto interfira na escrita, introduzindo um parceiro simbólico, tento escapar, na medida do possível, ao fantasma e ao imaginário.”

Muñoz Molina constrói as relações intertextuais de *Sefarad*, sobretudo, com textos não ficcionais, que narram experiências vividas no mundo real. Ainda que esses textos não sejam a experiência em si, mas representações dela, a intertextualidade estabelecida com esses gêneros, mais que uma forma da literatura de falar de si mesma, é um procedimento utilizado para apreender o mundo, ou como diria Samoyault, “importar um fragmento do real” (2008, p. 103).

Os discursos referenciais que adentram o texto de *Sefarad*, sobretudo por meio da citação que reproduz diretamente passagens extraídas de autobiografias, diários, biografias, cartas, testemunhos e ensaios, são como objetos do mundo, estilhaços da vida real que entram

no romance, evidenciando as ações de colagem, de montagem. Os fragmentos desses textos são como as ruínas analisadas por Benjamin no drama barroco alemão (1984), são os destroços que sobreviveram à destruição, os últimos legados de acontecimentos históricos que chegam aos escritores contemporâneos como elementos a partir dos quais eles constroem o novo. Sendo assim, os procedimentos de Muñoz Molina não seriam apenas de cópia, colagem e montagem, mas de aproveitamento do passado, de edificação de um novo texto sobre os restos do passado. A reescrita poderia sugerir que as ruínas são o passado que ecoa no presente para advertir que, no presente, o imobilismo, a impotência diante das injustiças e das manobras dos poderes instituídos, podem ser as raízes para novas barbáries. Esses textos/ruínas são a transposição do mundo na arte, e a hibridez provocada pela inserção da não ficção na ficção, esmaece fronteiras entre a escrita do real e o romance.

Entretanto, Muñoz Molina não estabelece a intertextualidade apenas com textos não ficcionais. Uma referência fundamental no romance é a ficção kafkiana. Samoyault explica que: “A pertinência de enunciados ficcionais para o mundo real depende pois estreitamente da compatibilidade do mundo possível e do mundo real.” (2008, p. 110) Isso é o que justifica a inserção da ficção de Kafka em *Sefarad*: a capacidade que o escritor tcheco teve de projetar, na literatura, um mundo possível, que décadas depois, encontraria uma correspondência na realidade.

Tanto os discursos referenciais quanto os literários que adentram a forma de *Sefarad* por intermédio da intertextualidade, estão de alguma maneira relacionados à memória, seja porque são textos memorialísticos recriados pelo autor, seja porque são textos ficcionais que compõem a biblioteca, a memória de leitura do escritor.

Ao examinar a partir de uma perspectiva histórica o termo intertextualidade, Samoyault (2008, p. 10) converge sua investigação para a questão da memória. A literatura está relacionada com a memória desde os seus primórdios, pois quando a criação literária se manifestava apenas na oralidade, ela dependia da memória para ter garantida sua transmissão. Ao que Compagnon chama de “segundo tempo da escrita” (1996, p. 11), e Genette chama de “literatura de segunda mão”, Samoyault prefere entender como “o trabalho de memória operado pelos textos”:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. [...]

As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a

dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois.  
(SAMOYAULT, 2008, p. 47, 68)

Desse modo, não há literatura sem memória da literatura, e essa memória literária se materializa nos textos por meio das práticas de intertextualidade. A intertextualidade em *Sefarad* revela dois aspectos sobre a memória literária de Muñoz Molina. Em primeiro lugar, a importância que tem para ele, como leitor e como escritor, os clássicos da literatura ocidental, sobretudo da literatura da alta modernidade. Muñoz Molina pertence a uma geração de escritores contemporâneos que, por meio da intertextualidade, expressam uma memória a qual Samoyault chama de memória melancólica. São romancistas que se consideram tardios e nostálgicos de um auge artístico e que, na impossibilidade de produzir o novo, criam uma literatura que repete.

Em segundo lugar, a intertextualidade em *Sefarad* evidencia a empatia do autor pela literatura produzida na segunda metade do século XX, sobre os traumáticos eventos dessa era dos extremos<sup>44</sup>, como se esses fossem temas incontornáveis para o escritor contemporâneo.

Entretanto, Samoyault (2008, p. 143) lembra que a intertextualidade como memória da literatura não se manifesta apenas no nível da memória que o autor tem da literatura, mas se revela também em outros dois níveis: o da memória trazida pelo texto e o da memória do leitor. *Sefarad* é um romance no qual os procedimentos de intertextualidade são recorrentemente utilizados, porque é uma obra que se origina das narrativas oriundas da memória. Ao lê-lo, o leitor não apenas mobiliza sua memória para reconhecer intertextos e estabelecer sentidos, como também forma uma memória sobre algumas das mais emblemáticas experiências da história recente.

### **3. Ecos proustianos: a memória involuntária**

Teóricos contemporâneos que pensam o conceito de intertextualidade, como por exemplo Tiphaine Samoyault (2008), fazem-no a partir de uma postura mais flexível e menos taxionômica, concebendo a intertextualidade como qualquer relação estabelecida entre dois textos. Muito mais minucioso, Gérard Genette (2010) distingue a intertextualidade da

---

<sup>44</sup> Expressão com a qual o historiador britânico Eric Hobsbawm definiu o período compreendido entre 1914 – 1991.

hipertextualidade, um procedimento no qual o texto segundo deriva do texto primeiro, sem que este texto primeiro esteja necessariamente presente no segundo. Para além da rigidez da nomenclatura, Genette fornece a esse campo de estudos uma importante contribuição, ao distinguir a mera presença, da derivação. De acordo com Genette (2010, p. 18), a derivação pode se dar de duas formas: por transformação ou por imitação. O conceito de transformação já foi útil a este estudo, no momento em que analisei o processo por meio do qual Muñoz Molina transformou o conteúdo de vários textos para escrever *Sefarad*. Mas, na escrita desse romance, o autor espanhol também realiza o procedimento da imitação.

Segundo Genette (2010, p. 18), a imitação é uma forma de hipertextualidade na qual, às vezes, o texto primeiro nem sequer é mencionado no texto segundo, mas apesar disso, a existência do texto segundo, da forma como ele se configura, seria impossível sem a preexistência de um certo texto primeiro. Em *Sefarad*, há um texto que é mencionado apenas duas vezes<sup>45</sup> ao longo de todo o romance, mas sem o qual, o livro de Muñoz Molina talvez não existisse, ou talvez existisse, mas não da forma como foi escrito. Esse texto é o *Em busca do tempo perdido* de Proust.

Utilizando o procedimento da transposição, Muñoz Molina narra as mesmas histórias que estão contadas nos livros de Kafka, Levi, Buber-Neumann, Klemperer, Ginzburg, Améry, apropriando-se dessas narrativas e recriando-as a partir da própria linguagem. Com relação ao *Em busca*, dá-se o procedimento inverso. Em *Sefarad*, Muñoz Molina narra histórias completamente diferentes das contadas por Proust, mas se inspira no tipo de narrativa proustiana, buscando imitar o gênero, a forma e o grande tema instituído pelo escritor francês: o da recuperação da memória.

Depois do *Em busca*, dificilmente um autor escreveria um romance que tem como matéria a memória, sem ter a obra proustiana em seu horizonte. Desde que surgiu na cena literária espanhola em meados dos anos 1980, Muñoz Molina confessa ser um devotado herdeiro do legado de Proust. A crítica sempre apontou ecos da estética proustiana nos romances do escritor andaluz, sobretudo em *El jinete polaco* e *El viento de la luna*. Sobre o romance definitivo do escritor francês, Muñoz Molina já declarou:

---

<sup>45</sup> No capítulo *Copenhague* (p. 54 - 55), o narrador rememora uma viagem de trem durante a qual lia a passagem de *O tempo recuperado* em que o narrador proustiano relata sua viagem à Veneza. Depois, o narrador de *Sefarad* recorda-se da primeira vez que esteve em Veneza, e de como a memória daquela leitura lhe sobreveio. Nesse trecho, o narrador se lembra ainda de uma conversa que teve com o escritor espanhol Francisco Ayala, que durante suas viagens pelo interior da Argentina, país onde se encontrava exilado, também tinha o hábito de ler Proust. No capítulo *Eres* (p. 453), há uma alusão do narrador a uma passagem do início de *No caminho de Swann*, em que o narrador-protagonista se recorda de uma época de sua infância na qual, antes de dormir, suplicava pela presença da mãe, que lia para ele, introduzindo-o no mundo da literatura: “[...] el que pide un cuento más para que su madre no se vaya y apague la luz, [...]”.

Es el libro más hecho de memoria, el que mejor la examina y la explica, el más transido de la poesía del recuerdo y a la vez el más sabio en las precisiones de su indagación, la enciclopedia más exhaustiva sobre la fragilidad y la permanencia de los sabores, de los olores, de los tesoros que se esconden en el interior de uno mismo. Pues bien, ese libro no es un libro de memorias, sino una novela. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 185)

Afora a admiração de Muñoz Molina pela forma como Proust transforma memória em literatura, destaco na declaração do escritor espanhol sua compreensão da dialética entre a vulnerabilidade e a potência da memória em recuperar o passado, e a valorização dos sentidos no processo de rememoração. Essas serão algumas das noções imitadas por Muñoz Molina em *Sefarad*.

Sobre o procedimento da imitação, Genette (2010, p. 19) afirma: “[...] para imitá-lo, é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial; o domínio daqueles traços que se escolheu imitar.”

Os traços da narrativa proustiana que Muñoz Molina escolheu imitar em *Sefarad*, são ao menos quatro: 1. A inserção de breves reflexões sobre a relação entre memória e imaginação; 2. A referência à noção de memória involuntária; 3. A criação de cenas em que um objeto em especial atua como desencadeador da recordação involuntária, tal como a icônica *madeleine* proustiana; 4. O emprego de descrições sinestésicas, cuja função é a de demonstrar como o instante do rememorar involuntário pode suspender a lacuna entre passado e presente, levando o personagem a reviver e a (re)sentir experiências anteriormente vividas.

Com relação ao primeiro traço proustiano imitado por Muñoz Molina, a admissão do caráter eminentemente imaginário da memória, é uma questão que aparece de maneira muito mais tímida em *Sefarad* do que em outros romances do escritor, como *El jinete polaco*, por exemplo. No início desta tese, interpretei que no texto de *Sefarad* o autor optava por um certo silenciamento ou recalçamento dessa dialética. De fato, há no romance poucas passagens em que o autor aborda a questão do lembrar *versus* imaginar. A primeira dessas passagens ocorre no capítulo *Copenhague*, em que o narrador se recorda de uma mulher estrangeira que viu em uma estação de trem quando tinha quatorze anos: “Aún me parece que la estoy viendo, aunque ya no sé si lo que recuerdo es un recuerdo: [...]” (p. 46). A expressão da desconfiança na própria memória surge então de forma breve, e não é explorada em discussões mais amplas. Mais adiante, nesse mesmo capítulo, há uma consideração metaficcional sobre o processo de escrita do romance, na qual o narrador reflete:

El recuerdo inconsciente es la materia y la levadura de la imaginación. Sin saberlo hasta ahora mismo, mientras yo quería imaginar el viaje de Franz Kafka en un expreso

nocturno, en realidad estaba recordando uno que yo mismo hice cuando tenía veintidós años, una noche entera de insomnio en un tren que me llevaba a Madrid, a una cita con una mujer de ojos claros y pelo castaño a la que le había enviado un telegrama minutos antes de comprar mi billete de segunda con dinero prestado y de dejarlo insensatamente todo para ir en su busca. (p. 52)

Nesse trecho do romance aparece, pela primeira vez, uma referência à noção proustiana de recordação involuntária, da qual tratarei mais adiante. Além disso, o fragmento é também esclarecedor porque demonstra um dos processos de rememoração e escrita desse narrador que é, ao mesmo tempo, o escritor fictício do romance. No exercício de imaginar para poder elaborar a narração de um acontecimento da vida do personagem, esse narrador-escritor tem a mente invadida por recordações que lhe chegam de maneira involuntária, recordações de situações vividas por ele e que, semelhantes às vividas pelos personagens, vão lhe servir de matéria concreta para alimentar a criação literária. Nesse caso, não se trata de admitir que parte do que se recorda é imaginação, mas de evidenciar como a imaginação pode se apoiar na experiência resgatada pela recordação involuntária.

Diante dessas duas escassas passagens, continuo interpretando que, no texto de *Sefarad*, Muñoz Molina quase que silencia ou recalca a dimensão imaginária da memória, pela mesma razão explicada anteriormente: porque perante esse romance, a postura do escritor se inclina muito mais para a defesa da dimensão veritativa da memória. Tanto que as passagens que expressam a desconfiança com relação à memória estão postas sempre na voz do narrador, e nunca nas vozes dos personagens, cujos testemunhos foram capturados pelo autor na literatura e nos depoimentos orais. Reitero, portanto, minha análise anterior, de que Muñoz Molina talvez considerasse que a desconfiança na memória pudesse estar na voz desse ser de ficção criado por ele, o narrador, mas não pudesse ser colocada na voz dos outros personagens, sobretudo pela contundência das experiências que essas vozes outras testemunham. Essa estratégia é condizente com o pacto de verdade estabelecido com o leitor. Entretanto, embora tímidas, as alusões à dinâmica entre o lembrar e o imaginar, não deixam de evidenciar a dívida de Muñoz Molina para com uma importante tradição literária do século XX.

Um segundo traço da narrativa proustiana presente na escrita de *Sefarad* é a filiação ao conceito de memória involuntária.

No capítulo *Doquiera que el hombre va*, o narrador rememora uma fase de sua vida marcada por transformações e recomeços: a mudança de uma cidade provinciana para Madri. Instalado em um bairro da região central da capital espanhola, o narrador, um observador atento, testemunha um momento de ebulição da cidade convertida em metrópole. Alguns anos mais tarde, essa observação atenta dá origem a um relato de costumes, no qual fragmentos das vidas

de anônimos<sup>46</sup> são apresentados à maneira de um mosaico. Sobre as lembranças dessa fase da vida, reflete o narrador:

[...] y recordar al cabo de los años, sin motivo y sin necesidad, o asistir más bien a una cadena de regresos en los que la voluntad no participa, en los que la memoria se deja llevar como por el impulso de una corriente subterránea, lugares lejanos y caras sin nombre, fragmentos de historias sin comienzo ni final, de las novelas que cada uno llevaba consigo y no contaba a nadie, y se perdieron en ellos. (p. 351)

Nesse fragmento, destaco no discurso do narrador o fato de tais recordações surgirem “sin motivo y sin necesidad”. O narrador diz ocupar uma posição passiva, de quem apenas contempla o desfile de uma sucessão de imagens do passado recuperadas sem a intervenção da vontade. A recordação não se daria, portanto, de forma voluntária, mas involuntária: “se deja llevar como por el impulso de una corriente subterránea.”

Recordações que afloram à revelia do desejo, sem qualquer empenho consciente, simplesmente emanam do passado. Reiteradas vezes, é assim que a protagonista de *Sherezade* descreve seu processo de rememoração: “No es que yo quiera acordarme, o que me esfuerce, sino que me siento aquí y las cosas empiezan a venir, como si estuviera en una sala de espera y fueran entrando los muertos, [...]” (p. 382).

Depois do *Em busca*, qualquer escritor que, em um romance memorialístico, faça referência à noção de memória involuntária, estará demonstrando sua filiação a uma tradição literária fundada pelo escritor francês.

No final do primeiro capítulo de *No caminho de Swann* (Proust, 2006, p. 43), o narrador protagonista constatava que a maior parte de suas lembranças sobre sua infância em Combray não lhe eram acessíveis. No entanto, ao retornar para casa em um dia de inverno e aceitar o chá de tília com bolinho oferecidos por sua mãe para se confortar do frio, o personagem experimentou, no sabor da *madeleine* demolhada, uma sensação esplêndida de bem-estar que, em seguida, ele reconheceu como sendo uma sensação semelhante à sentida nas manhãs de domingo de sua infância. Essa experiência súbita possibilitou ao protagonista se lembrar de uma série de outros detalhes de Combray até então escondidos na obscuridade de sua memória. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, nessa cena do romance:

Proust opõe a ressurreição casual e involuntária dessas lembranças autênticas, vivas, frescas como o olhar da criança de outrora ao vão esforço voluntário e inteligente do adulto que tentava lembrar sua infância e só encontrava detalhes insignificantes e

---

<sup>46</sup> Utilizo aqui a palavra anônimos com um duplo sentido: os personagens são anônimos porque realmente não são nomeados, além de estarem condenados a um anonimato social: são loucos, dependentes de heroína, prostitutas, travestis, imigrantes, alcólotras e pessoas com HIV.

mortos. O episódio da “madeleine” oferece, portanto, uma das chaves da estética proustiana. (GAGNEBIN, 2002, p. 111)

Essa chave seria a da oposição entre memória voluntária e involuntária. Essas duas noções nasceram das inquietações de Proust perante os estudos bergsonianos.

De acordo com a primeira premissa de Bergson (1999, p. 85), a sobrevivência do passado em nossa mente pode se manifestar de duas formas, por meio de uma memória hábito, ou por meio de uma memória verdadeira, a memória por excelência.

Na memória hábito, o passado se atualiza através de mecanismos motores que convertem experiências anteriores em ações presentes. Ser capaz, por exemplo, de se lembrar de cor de toda uma lição anteriormente memorizada, como em um movimento automático, é a metáfora criada por Bergson para explicar a memória hábito. Todas as leituras realizadas durante o processo de memorização da lição estão contidas em um mesmo período temporal.

Na memória verdadeira, lembranças independentes, que são um reconhecimento realizado por meio de um trabalho do espírito, resgatam acontecimentos no passado, trazendo-os ao presente. Retomando a metáfora da memorização da lição, Bergson explica que, lembrar-se, em específico, de uma das leituras realizadas ao longo do processo de memorização da lição, constitui uma lembrança acontecimento, porque faz com que essa leitura singular seja recuperada em uma imagem diferente das produzidas sobre as demais leituras. Essa lembrança particular possui, portanto, uma data, é irrepitível, o que dá a ela um caráter de acontecimento.

A lembrança da lição memorizada é ação, surge desvinculada de sua origem e não se localiza em nenhum lugar específico do passado, enquanto que a lembrança de uma lição singular é representação. A memória que se materializa em imagens-lembranças, difere-se da memória hábito justamente por sua forma distinta de se relacionar com o passado. A memória hábito guarda do passado apenas os movimentos necessários a serem repetidos em ações no presente. Em suma, a memória hábito repete enquanto que a imagem-lembrança imagina.

Ainda tentando distinguir os dois tipos de memória pela relação que mantêm com o passado, Bergson forja os conceitos de lembrança aprendida e lembrança espontânea. A lembrança aprendida é atemporal, impessoal, descolada do passado, ao passo que a lembrança espontânea é a memória por excelência, aquela que: “[...] é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data.” (BERGSON, 1999, p. 91)

Na teoria bergsoniana, fica clara a distinção entre as duas memórias, mas com relação à verdadeira memória, aquela que presentifica eventos singulares do passado, o filósofo

parece ensaiar uma segunda dicotomia que acaba por não se configurar, e que pode ter dado a Proust as duas pontas soltas que ele apanhou e desenvolveu em seu romance definitivo.

Por um lado, Bergson menciona o carácter incerto e escapadiço das imagens-lembranças do passado, e defende a necessidade de um certo trabalho do espírito, um esforço de evocação de imagens, uma tarefa a ser empreendida para buscar no passado uma lembrança e trazê-la ao presente. Esse esforço consciente por lembrar-se de algo, redundaria no que para Proust é a memória voluntária:

Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim. [...] É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. (PROUST, 2006, p. 43)

Ao ver tanto a lembrança espontânea quanto o esforço de evocação dentro do escopo da verdadeira memória, Bergson não chega a qualificar o esforço de rememoração em sua capacidade de atualizar o passado, mas Proust completa essa lacuna ao afirmar a ineficiência da memória voluntária na preservação do passado e a ineficácia da busca consciente.

Se, por um lado, Bergson deixa de qualificar o esforço de rememoração no que diz respeito à sua capacidade de recuperar o passado, por outro, com relação às lembranças espontâneas, ele as qualifica como sendo esquivas, espectrais, comparando-as a imagens de sonho, que podem surgir e evanescer à revelia do desejo. A lembrança espontânea obedece apenas ao seu próprio desígnio e toma forma por obra do mero acaso, mas tem, como traço mais importante, sua lealdade ao passado: “[...] é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar.” (BERGSON, 1999, p. 97) Portanto, o que seria para Bergson a lembrança espontânea é, no romance proustiano, a memória involuntária.

Em *Sefarad*, ao fazer referência à noção proustiana de memória involuntária, Muñoz Molina teria a intenção de, tal como o escritor francês, estabelecer a oposição entre recordação voluntária e recordação involuntária, e discutir a capacidade de uma e de outra em recuperar com autenticidade o passado? Acredito que não. Entendo que nas duas passagens do texto de *Sefarad* analisadas anteriormente, as menções à memória involuntária surgem por duas razões. Em primeiro lugar, trata-se do texto de um escritor contemporâneo consciente de uma herança literária à qual homenageia, e que já está naturalmente incorporada à sua escrita. Em segundo lugar, nesses trechos, o conceito de recordação involuntária não aparece atrelado a nenhuma discussão a respeito de que tipo de memória tem mais ou menos capacidade de

recuperar a verdade sobre o passado. As alusões são colocadas mesmo para explicar o modo como determinadas lembranças brotam na consciência do narrador e dos personagens.

Até porque, a dicotomia memória voluntária *versus* memória involuntária não pode ser entendida sob bases simplistas como incapacidade *versus* capacidade de conservação, ou esforço inútil *versus* acaso bem sucedido. Em *O tempo recuperado*, instantes únicos de encontro com o passado como o episódio da *madeleine*, voltam a se repetir insistentemente. Ao entrar no pátio do palacete de Guermantes, o protagonista pisa em duas lajes desiguais, e a sensação tátil provocada pelo calçamento irregular transporta-o através do tempo, levando-o de volta a Veneza. Já dentro do palacete, o som de uma colher que retine em um prato o remete a uma viagem de trem realizada anos antes. Logo em seguida, ao sentir nos lábios o toque de um guardanapo engomado, o protagonista se lembra de uma estadia em Balbec. As reflexões do narrador sobre esta série de instantes de rememoração, permitirão entender finalmente que, o que distingue a memória involuntária da voluntária, não é a autenticidade do passado que uma é capaz de recuperar e a outra não. Não se trata de uma questão de veracidade, mas de essência, de profundidade:

Claro que a decifração era difícil, porém só ela permitiria ler a verdade. Pois as verdades que a inteligência clara e diretamente apreende no mundo da plena luz têm algo de menos profundo, menos necessário, do que as que a vida nos comunicou à nossa revelia em uma impressão, material porque entrou em nós pelos sentidos, mas da qual podemos desprender o espírito. (PROUST, 1995, p. 185)

Quando diz das “verdades que a inteligência clara e diretamente apreende no mundo da plena luz”, o narrador está falando da memória voluntária que, na leitura de Benjamin (1995, p. 108), é o ponto em que Proust se aproxima do conceito freudiano de consciente. Não é que o passado recuperado por essa memória seja falso, mas é menos profundo e útil porque se registrou na superficialidade da consciência. Aquilo que “a vida nos comunicou à nossa revelia em uma impressão”, é a memória involuntária, que não é mais verdadeira, mas é capaz de “desprender o espírito”, isto é, de alcançar a profundidade, a essência das coisas do passado registradas naquilo que Freud chamaria de inconsciente.

Alguns anos antes de escrever *Sefarad*, na conferência *Memoria y ficción*, proferida em 1995, citando Proust e Freud, Muñoz Molina (1999, p. 175) afirma que a recordação voluntária ou consciente é menos reveladora, institui limites sobre o conhecimento que se tem de si mesmo, enquanto que a verdadeira memória, a memória involuntária, é libertadora.

Para o escritor espanhol, o percurso de criação do *Em busca* foi uma transição paulatina entre a recordação mecânica e a memória criadora (o próprio Bergson afirmava que a verdadeira memória imagina), entendida aqui como memória involuntária. Comparando a obra

prima de Proust ao romance inacabado *Jean Santeuil* (1952), Muñoz Molina atribui o fracasso desta última a uma memória consciente que se preocupava em se manter muito fiel a si mesma, sendo incapaz de transcender aos fatos:

La escritura se ha limitado a moverse en el lado conocido de la frontera, en el ámbito de la inteligencia consciente, y por lo tanto no ha sabido explicar lo que más importa, la mezcla de temporalidad y eternidad de la que están hechas las cosas. [...] En *Jean Santeuil* la memoria fracasa porque no se ha atrevido a despojarse de sus normas exteriores, porque no ha emprendido el verdadero viaje a la pura experiencia del tiempo. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 187)

Muñoz Molina demonstra conhecer bem a noção proustiana de memória involuntária, ressalta o caráter libertador, criativo e transcendental desse tipo de lembrança, e reconhece sua capacidade de alcançar a essência profunda das experiências do passado. Mas, o texto de *Sefarad* conta com passagens como a icônica cena da *madeleine*<sup>47</sup>, na qual uma sensação profunda cria uma nova dimensão temporal que suspende a distinção entre passado e presente, unindo-os em um único instante?

Para Valdivia (2013, p. 439, 745), *Sefarad* tem suas próprias versões da *madeleine* proustiana, que seriam a concha que o narrador acaricia com a mão enquanto escreve o romance, e o cartão postal com uma reprodução do *Retrato de Niña*<sup>48</sup> (1640) de Diego Velázquez, que ele mantém sob a mesa de trabalho.

No capítulo *Berghof*, o narrador relata o momento em que o protagonista e o argumento para o enredo do relato lhe surgem à mente. Nesse instante, diante do computador, ele acaricia uma concha:

La mano que se posa sobre el ratón deja de ser la mía. La otra mano, la izquierda, roza distraídamente la concha blanca y gastada que recogió Arturo hace dos veranos en la playa de Zahara, la tarde antes de nuestra partida, una de esas tardes lujosamente largas de principios de julio, cuando el sol empieza a ponerse después de las nueve y el mar adquiere un azul cobalto, retirándose despacio de la arena todavía dorada, en la que las pisadas de los bañistas que han ido marchándose se convierten en delicadas oquedades. (p. 266)

Essa passagem revela o terceiro procedimento utilizado por Muñoz Molina para aproximar-se do procedimento proustiano. A sensação tátil provocada pelo toque da concha transporta o narrador para outro espaço e tempo, faz com que ele se lembre das minúcias de

<sup>47</sup> Sobre o episódio da *madeleine*, Muñoz Molina (1999, p. 184) já afirmou: “Creo que las dos o tres páginas en las que cuenta Proust ese prodigio están entre las mejores que haya dado nunca la literatura.”

<sup>48</sup> A pintura pertence ao acervo da *Hispanic Society of America* de Nova Iorque. No capítulo *Sefarad*, o narrador relata uma visita que realizou a essa instituição, e a impressão que lhe causou a vista do quadro. Ao final do romance, a imagem é transformada pelo narrador em um símbolo do exílio.

uma paisagem litorânea vista anos antes, paisagem esta que é descrita por meio de detalhadas sinestésias visuais.

O procedimento se repete ao final do romance, no capítulo *Sefarad*:

Pero lo que ahora tengo delante de mí, en mi cuarto de trabajo, junto al teclado del ordenador y a la concha blanca y pulida por el agua que Arturo encontró hace dos veranos en la playa de Zahara, es una de las postales que compramos en la tienda de la Hispanic Society, el retrato de esa niña morena, delicada, solitaria, perfilada contra un fondo gris, que me mira ahora como aquel mediodía, cuando fuimos a mirarla por última vez antes de marcharnos, en la víspera de nuestro viaje de regreso, cuando ya casi no estábamos en Nueva York aunque todavía nos faltara un día entero para volar hacia Madrid y el tiempo se nos deshacía entre los dedos con una inconsistencia de papel quemado, de hojas de ceniza, minutos y horas sin sosiego, como el tiempo atribulado y fugaz de los amantes clandestinos que nada más verse ya saben que ha empezado para ellos la cuenta atrás de la separación. (p. 592)

Novamente, o cartão postal tem a função de trasladar o narrador no tempo e no espaço, permitindo-lhe recuperar emoções outrora sentidas: a angústia do tempo que se esvai à medida que se aproxima uma partida indesejada.

Em ambos os trechos, o procedimento empregado por Muñoz Molina é de fato semelhante ao proustiano, conforme aponta Valdivia. O narrador elege um objeto que desencadeia nele um processo rememorativo por meio do qual ele será deslocado temporal e espacialmente, e relembrará sensações e emoções vividas no passado. No entanto, afasto-me da interpretação de Valdivia por acreditar que essas passagens carecem de algo fundamental em Proust: a casualidade (BENJAMIN, 1995, p. 106; GAGNEBIN, 2002, 111). Na narrativa proustiana, as sensações trazem à tona uma cadeia de detalhes sobre o passado que surgem à revelia do desejo, lembranças resgatadas do inconsciente, incapazes de serem recuperadas pelo esforço consciente. As lembranças relatadas pelo narrador de *Sefarad* não parecem ser involuntárias e inconscientes. Pondero essa questão, não para dizer que essa é uma falha de Muñoz Molina como fabulador, mas apenas para marcar as diferenças entre um texto e outro.

Ao longo do romance moliniano, predomina mesmo o que parece ser fruto da memória voluntária, consciente, oriundo do que Bergson chamaria de esforço de recordação, ou do que para Ricœur seria o trabalho de memória. E o mesmo acontece na narrativa proustiana. Benjamin lembra que, no *Em busca*, há apenas alguns instantes memoráveis de encontros espontâneos com o passado por meio da memória involuntária. A maioria das páginas desse romance narram o esforço de um trabalho de rememoração que caracteriza a memória voluntária. Segundo Benjamin (1995, p. 107), ao se lançar ao desafio de escrever um romance que apreenderia sua própria experiência, Proust: “Mensurou toda a dificuldade da tarefa ao apresentar, como questão do acaso, o fato de poder ou não realizá-la.”

Em *O tempo recuperado*, quando o protagonista experimenta a epifania da memória involuntária e se sente finalmente pronto para realizar a sua obra de arte, ele admite essa dificuldade:

E, de passagem, notei que haveria na obra de arte que já me sentia prestes a empreender, sem ainda estar conscientemente resolvido a fazê-lo, grandes dificuldades. Pois deveria executar as partes sucessivas com material de certo modo diferente, e que seria bem diverso daquele que conviria às lembranças de manhãs à beira-mar ou de tardes em Veneza, [...] (PROUST, 1995, p. 178)

O “material de certo modo diferente” de que fala Proust, é o material fornecido pela memória voluntária. Essa consciência da inevitabilidade da memória voluntária é onde reside, para Gagnebin, um dos valores do *Em busca*:

Só se tornou uma obra de arte, isto é, uma criação que tem a ver com a verdade, porque toma a sério a presença da resistência e do esquecimento, em última instância a presença do tempo e da morte. A elaboração estética e reflexiva, descrita nos parágrafos anteriores no seu duplo movimento de concentração e de distração, é imprescindível justamente porque não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas que as frases proustianas mimetizam, atravessando as numerosas, diversas, irregulares e heterogêneas camadas do lembrar e do esquecer. (GAGNEBIN, 2002, p. 126 – 127)

Sobre como essa questão do esquecimento levantada por Gagnebin é suscitada em *Sefarad*, é um tópico ao qual me dedicarei na segunda parte deste trabalho. Por agora, interessa-me discutir o fato de que, se por um lado, Muñoz Molina não reproduz em seu romance cenas de forte componente casual como a da *madeleine*, por outro, no intento de dar uma roupagem proustiana ao tratamento da memória, o autor se serve de um quarto procedimento encontrado na obra francesa: as sensações como elementos desencadeadores do encontro entre presente e passado, possibilitando reviver, (re)sentir as experiências do passado.

Em Proust, o sabor, o tato e o som sentidos no presente, fazem lembrar sensações do passado, e com o (re)sentir das sensações, retorna uma cadeia de lembranças:

Mas desde que um ruído, um cheiro, já ouvido ou aspirado antes, o sejam de novo, ao mesmo tempo no presente e no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo a essência permanente e em geral oculta das coisas se libera, e nosso verdadeiro eu, que às vezes parecia morto há muito tempo, mas não o estava de todo, desperta e anima ao receber o alimento celeste que lhe trazem. (PROUST, 1995, p. 180)

As sensações não servem apenas como índices de lembrança, elas possibilitam um ser de novo, o reviver de um eu anterior na atualidade, o retorno do real do passado apreendido em toda sua substancialidade.

No texto de *Sefarad*, embora Muñoz Molina não recrie passagens em que sensações casuais e repentinas do presente atualizam sensações do passado, ele faz recorrente uso da

sinestesia. Para alguns personagens, as lembranças se corporificam acompanhadas de sensações, como nesse trecho de *Sherezade*:

Qué alegría oír la puerta cuando él la empujaba, oír su voz y su tos y oler el humo de su cigarro, lo puedo oler ahora exactamente, aunque han pasado más de sesenta años, me siento aquí y vienen los recuerdos y también vienen los olores de las cosas y los sonidos que había entonces, [...] (p. 377)

O processo de rememoração de Amaya é sinestésico, as lembranças surgem trazendo consigo cheiros e sobretudo, sons do passado, como se viessem acompanhadas de trilha sonora, músicas que presentificam um passado íntimo, mas que também contam uma memória histórica, política e coletiva:

[...] y también oigo las músicas, la Internacional que tocaba una banda de aficionados en nuestro pueblo minero, la marcha fúnebre de Chopin, el día del entierro de Stalin, y otra marcha que me gustaba mucho, que la ponían en Moscú siempre los Primeros de Mayo, me parece que voy por la calle y la estoy escuchando, la marcha triunfal de *Aida*, me acuerdo y se me llenan los ojos de lágrimas, será que me he vuelto tan sentimental como los rusos. Pero la música que más me gusta de todas está en *Sherezade*, era la que sonaba cuando se abría la cajita de nácar que me trajo mi padre aquella vez que volvió de su primer viaje a Rusia, [...] (p. 388 - 389)

Na estética proustiana, as descrições das sensações são um procedimento chave porque são elas que tornam presente o passado, confundindo ou suspendendo essas duas noções temporais, fazendo surgir uma nova dimensão, atemporal e transcendental:

Essa causa, contudo, eu a adivinhava ao comparar essas várias impressões que me proporcionavam bem-estar e que, entre elas, tinham em comum a faculdade de serem sentidas, ao mesmo tempo, no momento atual e num momento passado - o ruído da colher no prato, a desigualdade das lajes, o gosto da madeleine - , até fazerem o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, a criatura que então saboreava em mim essa impressão, saboreava-a naquilo que ela possuía em comum entre um dia antigo e o atual, no que possuía de extra-temporal, era uma criatura que só aparecia quando, por uma dessas identidades entre o presente e o passado, podia achar-se no único ambiente em que conseguiria viver, desfrutar da essência das coisas, isto é, fora do tempo. (PROUST, 1995, p. 179)

Proust lida, portanto, com a noção de extratemporalidade, do ser “fora do tempo”, do “homem livre da ordem do tempo” (1995, p. 180). Em *Sefarad*, no relato *Olympia*, o narrador se serve dessa mesma noção para afirmar a possibilidade de se reviver ou de se (re)sentir o passado, por meio do processo de escrita da memória: “Al escribir revivo mis pasos de entonces, se abren las cosas delante de mí como se me abrían esa mañana [...] (p. 250).

Mais adiante, no mesmo capítulo, o narrador novamente se aproxima do procedimento proustiano ao relatar como as sensações não apenas unem passado e presente, como proporcionam o encontro de duas identidades, a do eu do passado com a do eu do

presente: “Cada detalle hibernado en el olvido recobra su sitio exacto, y la agitación nerviosa y la flojera en las piernas es la misma de entonces, aunque yo ya sea otro<sup>49</sup>.” (p. 255)

Em *O tempo recuperado*, as sensações cuja potência provocam a suspensão da temporalidade, esclarecem as dúvidas do protagonista com relação à literatura, tanto suas hesitações sobre sua capacidade de empreender uma obra literária, quanto suas suspeitas teóricas no que diz respeito à relação do real com o ficcional. Por meio das epifanias proporcionadas pela memória involuntária, o protagonista finalmente percebe a essência dos acontecimentos do passado, e entende que a melhor forma de registrar, conservar e transmitir essa essência é através da obra de arte:

Assim, já chegara à conclusão de que de maneira alguma somos livres diante da obra de arte, que não a fazemos à nossa vontade, mas que, sendo preexistente a nós, devemos, porque é necessária e oculta e da mesma forma como o faríamos se se tratasse de uma lei da natureza, descobri-la. Porém essa descoberta que a arte poderia nos obrigar a fazer, não seria, no fundo, a do que temos de mais precioso, e que habitualmente permanece ignorado de nós para sempre, nossa verdadeira vida, a realidade tal como a sentimos e que difere tanto daquilo em que acreditamos que nos enchemos de felicidade imensa quando o acaso nos traz dela a verdadeira lembrança? Convencia-me disso justamente devido à falsidade da arte pretensamente realista, e que não seria tão mentirosa se não houvéssemos na vida criado o hábito de atribuir ao que sentimos uma expressão que difere bastante dela e que, após algum tempo, tomamos pela própria realidade. (PROUST, 1995, p. 187)

Muñoz Molina aprendeu em Proust, um de seus “maestros en el oficio de mirar” (1999, p. 29), essa lição expressa no início da citação anterior, de que o escritor é uma espécie de refém da obra de arte, de que ela não tem de ser inventada porque já existe em algum lugar, esperando para ser descoberta e, quando encontrada, é ela que impele para ser escrita: “El escritor no anda a la busca de historias: escribe porque las ha encontrado y está seguro de que vale la pena contarlas.” (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 28) Assinalei essa convicção do escritor espanhol no início deste estudo, quando citei as declarações dadas por ele na conferência *Realidad de la ficción*, e quando destaquei, no texto de *Sefarad*, os comentários metaficcionalis do narrador que convergem para o mesmo argumento: as histórias narradas nesse romance repousavam nas experiências passadas do próprio escritor e dos seres da vida real convertidos por ele em personagens, esperando para serem contadas.

A citação anterior demonstra ainda como, em *O tempo recuperado*, Proust rompe com um certo modelo de representação da realidade própria do romance tradicional do século XIX, e funda sua própria compreensão do que é a presença do real no literário. Essa realidade

---

<sup>49</sup> Uma das temáticas discutidas por Muñoz Molina em *Sefarad* é a concepção de identidade múltipla, a ideia de que o sujeito contemporâneo não possui uma única identidade, hermética e imutável, mas identidades várias que vão surgindo e se modificando ao longo da vida.

é a da memória, acessada por meio das sensações que, num raro instante casual e feliz, ressuscitam o passado.

O crítico Anatol Rosenfeld (1996, p. 81), estabelece um paralelo entre a pintura e o romance, para explicar esse momento de ruptura que se deu, nas artes, nos primeiros anos do século XX. De acordo com Rosenfeld, o artista realista do século XIX tinha uma visão perspectiva do ser humano e do mundo. Ao retratar esse mundo, seu ponto de vista era sempre o de quem o observava de fora. A visão de fora propõe um distanciamento entre observador e mundo observado, e obtém como resultado uma ilusão de realidade, porque quem observa de fora não pode ver mais do que a superfície, a aparência.

Em oposição à visão perspectiva da arte realista do século XIX, a arte moderna propõe uma visão à qual Rosenfeld chamará de microscópica. É como se o artista renunciasse à visão do todo, em detrimento da visão pormenorizada, capaz de enxergar em profundidade. A arte moderna busca então ver a essência por trás da aparência, daí o interesse em projetar os universos interiores dos sujeitos, a vida psíquica. Não que desapareça a preocupação com o mundo exterior, tão observado pelos artistas realistas, mas ao artista moderno lhe atrai ver como o mundo exterior reverbera no interior do ser humano. Isso explica a razão pela qual Proust e depois Muñoz Molina, são escritores que se dedicam à memória, uma das faculdades psíquicas fundamentais do ser humano.

Rosenfeld (1996, p. 91) explica que, na arte moderna: “A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra.” Enquanto a arte realista tradicional conseguia capturar a vida de sua época apenas na temática das obras, a arte moderna apreende a vida contemporânea em suas formas expressivas. No caso do romance moderno, a visão microscópica de mecanismos psíquicos como, por exemplo, a memória, fazem com que o tempo a ser narrado não seja mais o tempo cronológico, mas o tempo da mente, o tempo do vivido, já que a memória, tal como mostra muito bem a narrativa proustiana, suspende a distância entre passado e presente. Tornar possível a concomitância entre temporalidades distintas, também aproxima espaços outrora distantes. O argumento de Rosenfeld é o de que, no romance moderno, da ruptura do tempo cronológico advém todas as demais discontinuidades: de espaço, do princípio de causalidade que regia a ordem dos acontecimentos no enredo do romance tradicional, do personagem integral, do narrador onisciente. Para esse crítico, o romance de Proust é um exemplo perfeito para ilustrar esse cenário de rupturas:

O primeiro grande romancista que rompe a tradição do século XIX, conquanto ainda de modo moderado, é Marcel Proust: para o narrador do seu grande romance o mundo

já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela, não há distância que produz a visão perspectivica. (ROSENFELD, 1996, p. 92)

Na apresentação desta tese, demonstrei, à maneira de introdução, como *Sefarad* é um romance contemporâneo, cujo autor, em sua escrita, exacerba no uso de procedimentos inovadores introduzidos pelo romance escrito na primeira metade do século XX. Nesse romance, Muñoz Molina apresenta um olhar minucioso e profundo sobre as experiências narradas. O tempo da narrativa é o tempo da memória, por isso a ausência de distância entre passado e presente, as antecipações e recuos no tempo da narração e na cronologia histórica. Como a rememoração e não a ação é o que orienta a narrativa, os saltos temporais são acompanhados de saltos espaciais. Os personagens são apresentados de forma parcial, conhece-se apenas um episódio da vida de cada um deles, mas esse acontecimento é explorado em profundidade. Não há um enredo, mas fragmentos de histórias de vida que são contadas, o que torna o romance independente da lógica causal das ações. E é justamente nessa estrutura estilizada e nessa carência de enredo, que o crítico Alexis Grohmann vê o realismo:

*Sefarad* no es una obra redondeada o *cerrada* simplemente porque en la realidad muy pocas cosas lo son; y su errabundia generalizada es el resultado de ese modo de encarar el texto. Ésta es la razón por que la ideación de *Sefarad* es la de una obra *imperfecta*, porque esta imperfección nos “acerca a la realidad”, [...] *Sefarad* aspira a cierta imperfección a través de su forma fragmentaria, su medida de negligencia, de ahí su ausencia de trama, para no alejarse de la realidad, para que la obra no expulse la vida de su seno, volvemos de nuevo a la aspiración de realismo. (GROHMANN, 2011, p. 163)

Até aqui, elenquei e analisei quatro procedimentos que observei como sendo traços proustianos imitados por Muñoz Molina na escrita de *Sefarad*. Entretanto, chego agora à conclusão de que um dos maiores acertos do escritor espanhol ao escrever esse romance, foi imitar a voz narradora criada por Proust. Rosenfeld observa, em alguns romances modernos, que: “[...] o narrador, ente humano como suas figuras, participa das mesmas estruturas coletivas: não as inventa.” (1996, p. 93) Em *Sefarad*, Muñoz Molina cria um narrador que é, ele mesmo, mais um personagem do romance, e que o tempo todo aproxima suas experiências de sujeito contemporâneo, experiências de inadequação social, isolamento, solidão, às experiências traumáticas de exílio, perseguição e exclusão vividas pelos demais personagens. Esse narrador, escritor do romance, reitera que os relatos por ele narrados, não foram por ele inventados.

Ao utilizar procedimentos proustianos para explicar seu próprio mecanismo interno de recordação, além de fazer o mesmo com os personagens, esse narrador suprime a distância entre sujeito e mundo, buscando ver os mundos que existem dentro dos personagens.

Enquanto o narrador proustiano está em busca da verdade profunda de si, Muñoz Molina cria um narrador para quem o investimento no resgate do valor da experiência humana é tão importante que ele mergulha até as camadas mais densas de si mesmo e do outro. O narrador apanha o testemunho do outro, submerge nele, captura sua essência, até ser capaz de narrar esse testemunho como experiência íntima. Muñoz Molina já disse que, no *Em busca*, Proust: “habla de la memoria como de un gran país oscuro que el viajero debe explorar, [...]” (1999, p. 184). Em *Sefarad*, é ele quem tenta empreender essa expedição às profundezas da memória.

À época da publicação de *Sefarad*, Julio José Ordovás foi o primeiro crítico a apontar no romance a presença de Proust, identificando na obra essa busca por narrar o íntimo das experiências:

Pero conviene que no nos llamáramos a engaño: nada tiene que ver esta novela con la literatura denominada *engagé*, aunque sea una obra profundamente comprometida como ya ha quedado dicho, y un alegado [alegato] contra el olvido, que es el causante de todos los males. *Sefarad* es una novela extremadamente proustiana, tanto por su escritura, densa y de una intensidad poética que llega a resultar turbadora, como por lo que tienen de búsqueda del tiempo perdido, es decir, de introspección minuciosa e implacable, de viaje al fondo de uno mismo. (ORDOVÁS apud VALDIVIA, 2013, p. 62)

Ao vincular-se à estética proustiana, Muñoz Molina demonstra que é um escritor realista, mas não realista no sentido do ideal de representação do romance tradicional do século XIX. A tradição à qual se filia o escritor espanhol é a do romance moderno escrito na primeira metade do século XX, um realismo comprometido com o que há de mais substancial e profundo nas experiências narradas.

#### **4. Memória, oralidade e o ato de contar histórias**

Em *Experiência e pobreza* (1987, p. 114), Benjamin, na condição de pensador das intensas mudanças vividas no mundo ocidental no início do século XX, lamentava o

desaparecimento dos guardiões do passado, dos contadores de histórias, indivíduos encarregados de transmitir a experiência acumulada pelas gerações. Benjamin julgava que as comunidades ocidentais modernas haviam perdido o hábito de contar histórias, isso porque, a grande catástrofe que se abateu sobre a humanidade, a Primeira Guerra Mundial, um episódio em que o progresso técnico foi posto a serviço da morte em larga escala, foi um evento tão incompreensível, que os sobreviventes saíam dessa experiência traumatizados<sup>50</sup>, mudos, incapazes de compartilhar os horrores que haviam testemunhado. Diante disso, Benjamin afirmava que a humanidade havia se tornado pobre em experiência. Não se tratava de não ter experiências a serem compartilhadas, mas de elas serem incomunicáveis. No contexto cultural da época, Benjamin observava que eram publicados muitos livros sobre a Primeira Guerra, todos eles ricos em fatos históricos, mas pobres da experiência transmitida “de boca em boca” (BENJAMIN, 1987, p. 116).

Alguns anos depois, o filósofo alemão retomou essas reflexões em *O narrador*. Nesse texto, o guardião e transmissor da experiência é o narrador, uma figura considerada por Benjamin em extinção. Nas sociedades ocidentais e modernas, poucas pessoas seriam ainda capazes de narrar. Esse impulso nato, essa faculdade de narrar e trocar experiências estava se perdendo. As experiências transmitidas pelo narrador nessas comunidades mais arcaicas, eram as experiências da coletividade resgatadas da memória e comunicadas por meio da oralidade, o que conformava a narrativa tradicional.

Em uma leitura de *O narrador*, Regina Zilberman (2006, p. 119) lembra que, ao prestigiar a oralidade como forma performática da narração, o ensaísta alemão pretendia ressaltar o valor do relato oral como recurso de transmissão e conservação da experiência armazenada na memória. Um dos principais argumentos benjaminianos era o de que a narrativa tradicional e a epopeia preservavam o traço de oralidade que o romance moderno havia perdido. O texto *O narrador* é uma homenagem de Benjamin à obra do escritor russo Nikolai Leskov, um escritor que, de acordo com o filósofo alemão (1987, p. 214), tinha suas raízes no povo russo, e em cuja obra era possível ouvir ecoar a voz do narrador anônimo da narrativa tradicional.

---

<sup>50</sup> Logo após o fim da Primeira Guerra, Freud (2010, p. 168) começou a apresentar alguns textos nos quais observava, entre os soldados sobreviventes, o que ele chamaria de neurose de guerra, um tipo de neurose traumática. O terror vivido em situações de guerra, a vivência de um perigo extremo para o qual a psique humana não estava preparada, redundava em traumas registrados no inconsciente, resistentes à recuperação consciente e à elaboração por meio da linguagem.

Ora, se Benjamin identificou na ficção de Leskov, traços da narrativa tradicional, pergunto-me se seria possível reconhecer alguns desses traços em uma ficção contemporânea, como *Sefarad*.

De saída, vislumbro quatro pontos de contato entre as reflexões benjaminianas e o romance *Sefarad*: a presença da figura do ancião, cuja função é semelhante à do guardião da memória; o recurso à memória como fonte para a escrita da ficção; o destaque para o papel da oralidade como veículo de transmissão da memória; e o ato de contar histórias como princípio propulsor para a escrita literária.

Dos dezessete capítulos de *Sefarad*, dez tem a oralidade como fonte para a escrita literária. São recriações de conversas mantidas entre o autor e pessoas com as quais ele se encontrou ao longo da vida, e de quem ouviu atentamente as histórias, para depois convertê-las em literatura. Esse procedimento de escrita, do qual o leitor pode suspeitar ao longo da leitura do romance, acaba por ser revelado pelo autor na Nota de leituras que acompanha livro:

También he procurado prestar atención a muchas voces: entre ellas, debo nombrar con gratitud y emoción las de Francisco Ayala y José Luis Pinillos, y la voz sonora y jovial de Amaya Ibárruri, que una tarde de invierno me invitó a café y me contó algunos episodios de la novela extraordinaria de su vida, la de Adriana Seligmann, que me habló de las pesadillas en alemán de su abuelo, y la de Tina Palomino, que vino a casa una tarde en la que yo ya creía tener terminado este libro y me hizo comprender, escuchando la historia que sin darse ella cuenta me estaba regalando, que siempre queda algo más que merecía ser contado. (p. 599)

Francisco Ayala (1906-2009) não protagoniza nenhum dos capítulos de *Sefarad*, é um personagem secundário, ou talvez nem chegue a ser um personagem, mas o narrador se recorda de uma das conversas que manteve como o escritor espanhol sobre viagens, exílio e Proust<sup>51</sup>. José Luis Pinillos é a persona que deu origem aos capítulos *Tan callando* e *Narva*, em que um ex-soldado anônimo da Divisão Azul compartilha com o narrador sua história atormentada de culpa. Amaya Ibárruri é convertida em protagonista de *Sherezade*, capítulo em que relata ao narrador as memórias de sua experiência de exílio na Rússia durante a Guerra Civil e a ditadura de Franco. Adriana Seligmann divide com um pianista do leste europeu o protagonismo em *Dime tu nombre*, capítulo em que o narrador rememora os testemunhos desses dois fugitivos da repressão de regimes políticos ditatoriais. Tina Palomino é a voz por trás do relato da filha de um dirigente comunista exilado em *Cerbère*.

---

<sup>51</sup> “Conversando con Francisco Ayala sobre la felicidad de leer a Proust descubrí que él también la asociaba con la felicidad simultánea de un viaje.” (p. 54) O fato de introduzir o período com um verbo como “Conversando”, é um procedimento utilizado por Muñoz Molina para transportar o leitor à cena da conversa, da oralidade, do ato de contar histórias.

Mas a configuração da cena em que um personagem conta sua história ao narrador atento que depois a transformará em literatura, é reproduzida em outros capítulos. Em *Sacristán*, a voz do narrador não interrompe uma única vez o relato saudosista do protagonista, um migrante andaluz. Em *Copenhague*, surge a voz do narrador principal que recorda uma viagem à capital dinamarquesa, na qual escuta as memórias de uma francesa de origem judaico-sefardita que narra sua fuga da Paris ocupada em 1940. *Ademuz* é um capítulo em que o narrador recupera e reproduz a memória da própria companheira. Isaac Salama, um judeu sefardita húngaro, em um encontro fortuito com o narrador em Tanger, confia-lhe suas memórias de exilado em *Oh tú que lo sabías*. Um outro migrante andaluz, ou talvez o mesmo que narra em *Sacristán*, conta em *América* uma história de paixão e segredo ouvida por ele na adolescência. Por fim, em *Sefarad*, capítulo que encerra o romance, o narrador reproduz uma conversa que teve em Roma com o escritor romeno de origem sefardita Emile Roman<sup>52</sup>. Os personagens desse segundo grupo se diferem dos do primeiro por não terem suas identidades reveladas na Nota de leituras do autor, o que faz com que a correspondência entre ficção e realidade seja apenas sugerida, mantida como uma incógnita. Mas, tanto os personagens do primeiro grupo, como os do segundo, têm um traço em comum: a velhice. *Sacristán*, Camille Pedersen-Safra, José Luis Pinillos, Isaac Salama, Tina Palomino, Amaya Ibárruri, Emile Román, a maioria dos narradores com os quais o narrador principal se encontra, dão seus testemunhos já no crepúsculo de suas vidas. São testemunhas que, por sua idade, são capazes de oferecer um mosaico de relatos sobre alguns dos eventos mais marcantes da história do século XX. Esse é um primeiro ponto de contato entre os aspectos da narrativa saudada por Benjamin, e a arquitetura de *Sefarad*. É claro que essa comparação deve guardar as devidas proporções. A narrativa tradicional transmite um conjunto de saberes coletivos acumulados ao longo da existência de uma determinada comunidade. As experiências narradas em *Sefarad* são sem dúvida individuais, histórias vividas por uma única pessoa em um determinado momento de sua trajetória. No entanto, por serem relatos de indivíduos que sobreviveram a eventos marcantes da história recente, acabam por tornar-se narrativas que testemunham em nome de coletivos. Uma narrativa como a de Amaya Ibárruri, por exemplo, representa a experiência vivida por todas as crianças espanholas que, na iminência da Guerra Civil, foram enviadas por seus pais comunistas para o exílio na ex-URSS.

---

<sup>52</sup> Trata-se de Alberto Henrique Samuel Béjar y Mayor (1922 – 2004), cujo pseudônimo era Alexandre Vona, autor de *Las ventanas cegadas* (1995). Não foram encontrados dados que informem sobre a adoção de um outro pseudônimo por parte desse escritor romeno. Talvez Emile Roman seja um nome inventado por Muñoz Molina para a ficção. O verdadeiro encontro entre os escritores é narrado na crônica *La nacionalidad del infortunio*, publicada por Muñoz Molina no *El país* em 29 de novembro de 1995.

A matéria narrada pela narrativa tradicional é aquela preservada na memória e transmitida por meio da oralidade. Memória e oralidade são dois elementos chave na composição do romance *Sefarad*, uma ficção cujos relatos são resgatados da memória dos personagens, endereçados ao narrador pela via da oralidade, para depois serem registrados na escrita literária.

Benjamin observou que os sobreviventes da Primeira Guerra eram incapazes de dar testemunho da violência absurda à qual foram expostos, e que a produção escrita da época reproduzia fatos, mas não a experiência. Infelizmente, Benjamin, ele próprio vítima de uma catástrofe<sup>53</sup> ainda mais extrema que a da Primeira Guerra, não sobreviveu para ver como os judeus sobreviventes dos campos de concentração nazistas, fundaram uma tradição de testemunho que redundou numa vertente literária<sup>54</sup> que se estendeu, abarcando outras catástrofes do século XX. Na virada do milênio, Muñoz Molina escreve um romance apoiando-se nessa prolífica produção literária canônica<sup>55</sup> da *Shoah* (Primo Levi, Victor Klemperer, Jean Améry), e nos testemunhos sobre os *Gulags* (Margarete Buber-Neumann, Eugenia Ginzburg). Mas, para além dos testemunhos escritos, no momento histórico em que produz o romance, o autor pode contar também com o testemunho oral de sobreviventes anônimos. Macciuci explica como a literatura de memória escrita na contemporaneidade, incorpora essa oralidade:

La oralidad es rescatada también por la literatura, como artificio para la construcción de una memoria de los otros, de los vencidos que así pueden construir su propio relato, negado por el discurso oficial, al tiempo que ofrece una vía eficaz, aún no indagada suficientemente, para la representación de hechos indescriptibles. Por último, la oralidad otorga vida y actualidad a un hecho pretérito, convirtiendo de este modo la historia en experiencia y memoria. (MACCIUCI, 2010, p. 39)

Ao escrever literatura a partir de relatos orais, Muñoz Molina concede voz aos que, não tendo sido autores de textos canônicos, têm narrativas semelhantes a serem contadas. Ao

---

<sup>53</sup> Durante a Segunda Guerra, perseguido por sua origem judaica, Benjamin tentou fugir da Europa para a América atravessando a Espanha, em agosto de 1940. Entretanto, o regime franquista havia cancelado os vistos de trânsito, e havia determinado a extradição dos portadores desse documento que tentassem atravessar o país. O grupo de refugiados judeus no qual se encontrava Benjamin foi atingido por essa determinação, e diante da possibilidade de ser repatriado, o filósofo alemão se suicidou na cidade fronteiriça de Portbou, em 25 de setembro de 1940. (VALDIVIA, 2013, p. 108) Embora Walter Benjamin não seja exatamente um personagem de *Sefarad*, no romance há duas referências ao suicídio do filósofo, nos capítulos *Copenhague e Eres*.

<sup>54</sup> Refiro-me ao conceito de testemunho que, de acordo com Seligmann-Silva (2005, p. 86), surgiu no âmbito europeu e norte-americano, no imediato pós-guerra, atrelado aos relatos dos sobreviventes da Segunda Guerra, sobretudo dos judeus sobreviventes dos campos de concentração nazistas. Seligmann-Silva explica que, no campo dos Estudos Culturais, a noção de testemunho foi expandida e abrange, por exemplo, os testemunhos de sobreviventes dos *Gulags* soviéticos e de outras guerras, genocídios e ditaduras.

<sup>55</sup> Estudiosos da literatura de testemunho como Seligmann-Silva (2005) e Marije Hristova-Dijkstra (2011) citam a existência de autores que formam um cânone do testemunho da *Shoah*: Primo Levi, Paul Celan, Victor Klemperer, Aharon Appelfeld, Jorge Semprún, Jean Améry, Adam Czerniakow, Calel Perechodnik, Robert Altelme, Georges Perec, Charlotte Delbo, Ruth Klüger, Maurice Blanchot, Jean Cayrol, David Rousset, Art Spiegelman, entre outros.

fazer com que o romance acolha o testemunho oral, a realidade adentra a ficção, e *Sefarad* se torna uma produção escrita diferente dos livros de história e dos romances modernos burgueses criticados por Benjamin pela pobreza de experiência.

O narrador tradicional é um contador de histórias, e o ato de contar histórias é fundamental para se entender a forma como *Sefarad* se estrutura e a postura do narrador principal, bem como o lugar de muitos dos personagens que dividem com esse narrador a missão de contar.

O subtítulo de *Sefarad, novela de novelas*, é uma referência ao ato de contar histórias. A tradução literal à língua portuguesa, romance de romances, incorre em um equívoco, pois a palavra *novela* significa romance apenas na primeira ocorrência do subtítulo. Em sua segunda ocorrência, a palavra *novela* remete à citação extraída do romance *Fortunata y Jacinta* de Galdós<sup>56</sup>. Portanto, a palavra *novela*, inspirada na citação galdosiana, significa algo como a história de si, aquela construída à medida em que se vive, e que cada um carrega na memória como uma bagagem, pronta para ser narrada. O crítico Alexis Grohmann interpreta de maneira semelhante o subtítulo de *Sefarad*:

Las *novelas* del subtítulo se han de interpretar, por tanto, más o menos en el sentido de *vidas, vidas contadas o historias de vidas*. La dedicatoria también nos lo indica así: “Para Antonio y Miguel, para Arturo y Elena, deseándoles que vivan con plenitud las novelas futuras de sus vidas.” Es decir, una *novela de novelas* significa una *novela de vidas relatas*; (GROHMANN, 2011, p. 151)

Parece-me também interessante o modo como Valdivia relaciona a citação de Galdós e o subtítulo de *Sefarad*, ao teor polifônico do romance, à sua estrutura, na qual cada capítulo corresponde à história de um personagem, e à narrativa da experiência:

Aún así, estas líneas extraídas de *Fortunata y Jacinta* adquieren un valor principal, ya que Muñoz Molina construye en esta novela un mundo de voces, de distintas ‘novelas personajes’, de equipajes emocionales compartidos y llevados en silencio en muchos casos.

Además, el hecho de que Muñoz Molina ya apuntara en las primeras páginas del *Cuaderno*<sup>57</sup> esta cita de Galdós, tiene un valor muy relevante por la clara ligazón que presenta con el subtítulo de *Sefarad*: ‘una novela de novelas’. Cuando Muñoz Molina utiliza la palabra ‘novela’ lo hace en el sentido más ‘galdosiano’ posible, el que con tanta claridad señala la anterior cita a la que aludíamos. La ‘novela’, como sinónimo del concepto que representa un equipaje de experiencias y de emociones personales,

<sup>56</sup> Essa citação aparece no encerramento do capítulo *Copenhague*, e parcialmente no título do capítulo *Doquiera que el hombre va*. Segundo Valdivia (2013, p. 157), essa citação seria ainda a epígrafe do romance, mas foi substituída pelo trecho extraído de *O processo* de Kafka, nas últimas provas antes da impressão do livro.

<sup>57</sup> *Cuaderno Sefarad* é o caderno de anotações que acompanhou Muñoz Molina enquanto escrevia o romance. Na segunda edição de *Sefarad*, publicada pela *Cátedra Letras Hispánicas* em 2013, o editor Pablo Valdivia, comenta os conteúdos do *Cuaderno* em um apêndice. O manuscrito foi doado pelo autor para o acervo da *Biblioteca Nacional de España*.

alcanza en *Sefarad* una posición semántica de privilegio. (VALDIVIA, 2013, p. 769 – 770)

O desejo de escrever um texto literário capaz de capturar a naturalidade da oralidade presente no ato de contar histórias, era um objetivo estético expresso nas intenções de Muñoz Molina já há alguns anos antes de escrever *Sefarad*, conforme o autor explica nessa entrevista concedida a Elizabeth A. Scarlett, na primavera de 1993, enquanto passava uma temporada como escritor-residente na Universidade de Virgínia:

Me ha impresionado sobre todo algo que me parece que te he dicho ya sobre la poesía, y cierto tono verbal que se puede encontrar en artículos o en libros de memorias sobre todo. Me ha impresionado el tono de hablar, una manera de hablar con naturalidad de la propia experiencia. El convertir la experiencia inmediata en relato, convertirla en un relato no ególatra, sino en una narración natural o fluida de los que le ocurre a uno. Y con la poesía lo que más me ha impresionado es la posibilidad de contar un momento sin énfasis, sin la apariencia de retórica; contar como si se estuviera hablando. Yo me eduqué en Borges. Y claro, viniendo de una literatura como la española con una fuerte tensión verbal, con una retórica, cada vez lo que más me interesa es la naturalidad. El construir el artificio máximo que es el artificio de la naturalidad. Eso es lo que más me ha impresionado y lo que más envidia me da de los libros americanos que leo. [...] Y a mí me gustaría aprender a hacer eso. (MUÑOZ MOLINA, 1994b, p. 74)

Nessa entrevista, Muñoz Molina sinalizava como um de seus interesses criativos a valorização da escrita da memória, que já havia inspirado *El jinete polaco*, e daria os impulsos para a criação do livro de memórias *Ardor guerrero* e do próprio *Sefarad*.

Na conferência *La realidad de la ficción*, Muñoz Molina explicava como o desejo de se tornar um contador de histórias nasceu nele muito mais pelo ouvir do que pela leitura: “[...] yo me eduqué oyendo contar historias a mis mayores, y amé y amo tanto ese oficio y me bastaba de tal modo que nunca tuve tiempo ni ganas de reflexionar sobre él: quería tan sólo que me contaran buenas historias, quería contarlas yo mismo.” (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 22). A transposição da oralidade para a escrita literária, um procedimento capaz de fazer entrar a realidade na ficção, foi utilizada pelo escritor pela primeira vez no romance *El jinete polaco*, no qual o autor recupera os relatos orais ouvidos de familiares e pessoas próximas durante a infância e adolescência para recompor, na literatura, uma micro-história da Espanha rural subjugada pela ditadura franquista. A mesma fórmula se repetiria em *El viento de la luna*.

Logo após a publicação de *Sefarad*, Muñoz Molina explicava a Alfonso Armada como a oralidade e o ato de contar histórias determinaram a concepção do romance e de sua estrutura, tanto a estrutura em relatos, como a organização interna de cada um deles:

Tiene algo de todo eso en el sentido de que es una colección de historias, no en el hecho de poner una historia junto a otra, sino de que el acto de contar forma parte fundamental de la novela. La novela no son sólo historias, son gente que en un viaje

cuentan una historia; dentro de ésta hay otro que cuenta otra historia, como en “El Decamerón” o en “Las mil y una noches”. Entre los temas del libro, el núcleo fundamental de su invención fue ese acto de contar. (MUÑOZ MOLINA, 2002, p. 1 – 2)

*Sefarad* é um romance sobre o exílio, e cada capítulo conta uma, ou várias histórias, vinculadas a esse grande tema. É como se a forma do romance tentasse reproduzir a dinâmica de uma conversa, na qual há um mote principal sobre o qual, cada um dos participantes da cena enunciativa, tem uma história para contar. As histórias funcionam como exemplos ilustrativos de um tema central.

O ato de contar é o princípio organizador não apenas da macroestrutura do romance, o que se observa na disposição dos capítulos, como também se faz presente no interior de cada um deles. Como em uma conversa em que uma história puxa outra, o narrador vai encadeando um relato em outro. Um capítulo que exemplifica bem essa estrutura é *Copenhague*, cujo tema desencadeador da narração é a viagem. Nesse texto, aparecem de forma sucessiva: a história dos amantes Franz Kafka e Milena Jesenská e das viagens que realizavam para se encontrar; a história de um amigo do narrador que, durante uma viagem de trem, manteve uma tórrida relação com uma completa desconhecida que viria a se tornar sua amante ocasional; um relato do narrador sobre sua primeira viagem de trem a Madri, durante a qual ouvia as histórias contadas por seu avô e um outro passageiro sobre suas participações na Guerra Civil e na Segunda Guerra; as viagens trágicas de Primo Levi, Margarete Buber-Neumann e Eugenia Ginzburg; a conversa entre o narrador e Francisco Ayala, que recordava o exílio na Argentina e um encontro fortuito com Niceto Alcalá Zamora<sup>58</sup>; outro relato do narrador sobre uma viagem à Madri, na qual foi em busca de uma amante que o rejeitou; as lembranças de viagens do narrador por Sevilha, Buenos Aires e, por fim, Copenhague, a viagem que permitiu ao narrador conhecer o relato principal do capítulo.

Desde a primeira publicação, a crítica espanhola ressalta a forte presença da oralidade e do ato de contar histórias na escrita de *Sefarad*. Em tom exageradamente melancólico, Justo Serna (2014) faz referência ao clima de fim da literatura que predomina na virada do milênio, e coloca como uma das causas desse fim, a perda da força do relato oral. O crítico aponta como um dos problemas do romance atual, ao qual chama de anêmico, o sentimento de decadentismo entre os autores, e a nostalgia de uma grande literatura que não mais retornará. Serna posiciona *Sefarad* na contracorrente dessa tendência, ao saudar no romance sua capacidade de voltar ao primitivo ato de contar histórias:

---

<sup>58</sup> Niceto Alcalá Zamora (1877 – 1949), primeiro presidente da Segunda República Espanhola entre 1931 – 1936. Durante os primeiros anos da ditadura franquista, exilou-se na Argentina onde faleceu.

Sin embargo con ciertas novelas, el destinatario aún tiene la impresión de una inocencia temprana, de cuando contábamos y contábamos sin parar, sin contarnos. Algunas de las mejores creaciones contemporáneas son justamente eso: historias que se dilatan y dichas con muchas palabras, como antes, como siempre, con esa caudalosa expresión que está en el origen mismo del arte de narrar, de contar, de escuchar, y de leer copiosamente.

[...] En los modos narrativos de Muñoz Molina, y en *Sefarad* en particular, aún hay esa ilusión, esa seducción narradora, ese torrente de palabras que se desborda, que mana, que nos anega y que reconstruye un mundo autónomo y en el que personajes derrotados y dignos recuerdan hechos o se proponen empresas, acometen iniciativas y hazañas menores, héroes grandiosos o patéticos que se hacen a sí mismos en la palabra y en la acción y cuyos avatares son relatados para un destinatario que está en la propia novela. Aún se da en *Sefarad* el goce del relato puro, el placer estricto y exacto de una narración que se desenvuelve ante nosotros y que nos aturde y nos conmueve con una sucesión diversa de peripecias y de individuos, de gestos y de derrotas que confluyen en un yo narrador que aún el conjunto. (SERNA, 2014, *El tiempo en nuestras manos*)

Serna fala de um lugar-comum entre a crítica literária ocidental nesse momento de transição, e esse lugar é o da crença de que o fim do século XX e do milênio culminaria no fim de muitas coisas, inclusive da literatura<sup>59</sup>, marcado pelo desaparecimento dos grandes escritores e pelo interesse, supostamente menor, do público leitor. O que Serna identifica como nostalgia, Perrone-Moisés (2016, p. 26) interpreta como uma produção literária caracterizada pela referência e reverência à literatura escrita na alta modernidade. Serna exagera na leitura que faz do contexto literário contemporâneo para exaltar Muñoz Molina e o romance *Sefarad*, objetos aos quais dedicou boa parte de seus estudos acadêmicos. Ao falar de um cenário em que os escritores são nostálgicos de uma grande literatura produzida no passado, o crítico espanhol deixa à margem o fato de que Muñoz Molina também participa dessa tradição contemporânea de exaltação da literatura produzida na modernidade, o que já discuti quando estabeleci as relações entre *Sefarad*, Kafka e Proust. No entanto, concordo com Serna quando ele ressalta como acerto do escritor andaluz a acolhida, na escrita de ficção, do ancestral ato de contar histórias, que envolve o leitor pela capacidade de valorizar relatos menores, cotidianos, que muito têm a dizer sobre determinados contextos históricos e sociais. Nesse aspecto, Serna corrobora minha percepção de que *Sefarad* mantém uma relação com o argumento de Benjamin em *O narrador*.

Apontando na mesma direção que Serna, Valdivia entende que o ato de contar histórias é o ponto de partida para a escrita em *Sefarad*, e destaca como esse processo é capaz de trazer para o romance o sentido da transmissão da experiência:

---

<sup>59</sup> Perrone-Moisés (2016, p. 17, 24) fornece uma lista de teóricos que discutiram, ao longo do século XX e no início deste século, a questão do fim da literatura: Jean Paul Sartre, 1948; Maurice Blanchot, 1959; Roland Barthes, 1978-1980; B. Levinson, 2001; R. Millet, 2005-2007; William Marx, 2005; Ricardo Piglia, 2006; George Steiner, 2006; Antoine Compagnon, 2007; Tzvetan Todorov, 2007.

[...] la concepción original de todo el libro arranca de un principio fundamental: la forma en la que nos relacionamos con los otros es ‘contándonos’ el mundo, compartiendo la experiencia acumulada en un ejercicio retórico continuado.

En este sentido, en el proceso de escritura de *Sefarad*, hay un principio activo que al mismo tiempo opera en el texto como un principio estructural: la oralidad. (VALDIVIA, 2012, p. 592)

O princípio estrutural de que fala Valdivia é o da *poliacroasis*, conceito que ele toma emprestado de Tomás Albaladejo (2009). *Poliacroasis* é a forma como, no interior do romance, um autor reproduz cenas em que um, ou vários enunciadores, discursam perante um auditório. Esse conceito é empregado por Valdivia para explicar um dos procedimentos utilizados por Muñoz Molina para dar ao texto escrito certa impressão de oralidade. Em *Sefarad*, o autor escreve os relatos recriando o momento em que o narrador ouviu dos personagens as histórias sobre as quais, posteriormente, escreveria. Ao utilizar esse procedimento, Muñoz Molina cria um artifício que faz com que, por alguns momentos, o leitor esqueça que está lendo um romance, e sinta-se inserido na plateia, como que ouvindo os relatos ao mesmo tempo em que o narrador. Para lograr esse efeito, o autor andaluz interrompe o curso narrativo e insere desvios que revelam ao leitor como se deram as cenas de conversa, demonstrando o processo de interlocução entre os envolvidos na situação enunciativa. Este trecho de *Cerbère*, em que o narrador suspende o relato em terceira pessoa sobre Tina Palomino, e surge a voz da própria personagem que se dirige à companheira do narrador, é um exemplo desse procedimento:

Lee libros, le gusta mucho el cine, pasó años asistiendo a la escuela nocturna. Me acuerdo de tu madre, la rabia que le daba que estuviéramos tan sujetas a nuestros maridos, el empeño que ponía en que tu hermana y tú estudiarais. Era muy lista, y se daba cuenta de que los tiempos iban a cambiar, y por eso sentía aún más pena al comprender que iba a morir, y que ya no os vería a tu hermana y a ti hechas dos mujeres adultas, independientes, no atadas como nosotras, como habíamos vivido siempre ella y yo. (p. 323)

A brusca ruptura na narração, que passa da terceira para a primeira pessoa, marca a inserção do comentário na voz de Tina. Essa intervenção secundária, que a princípio não faz diferença para o andamento do relato de Tina, tem a função de transportar o leitor para dentro da sala do apartamento do narrador em Madri, de fazê-lo visualizar a cena da conversa mantida entre o narrador, sua companheira e a antiga vizinha que os visita. Esse procedimento se repete inúmeras vezes ao longo do romance, sempre seguindo essa fórmula: a voz do personagem interrompe o relato e se dirige ao narrador, ou a algum outro participante da cena. Nessas ocasiões, o narrador encontra-se em silêncio, na posição de ouvinte.

Um segundo procedimento empregado por Muñoz Molina para dar à escrita de ficção a marca da oralidade, é o de inserir comentários metaficcionais nos quais o narrador reitera que o romance se originou de um processo cíclico, composto das etapas: contar – ouvir – escrever. Este trecho de *Narva* exemplifica o procedimento: “Pero mi amigo no me cuenta cómo era el lugar donde se celebraba el baile, y yo, sin preguntarle, me lo voy imaginando mientras le escucho hablar [...] Ahora, mientras revivo escribiendo lo que mi amigo me contó, me gustaría inventar [...]” (p. 478, 484).

O terceiro procedimento a aproximar a escrita da oralidade é a fragmentação do discurso, que se dá de diferentes formas: pela proposição de um narrador principal que compartilha com os personagens o turno de narração; pelo uso abundante do discurso indireto livre, que faz a voz dos personagens irromper no fluxo narrativo; e pela transitoriedade da voz do narrador principal entre várias pessoas do discurso. Essa fragmentação do discurso foi o que levou o crítico José-Carlos Mainer (apud GROHMANN, 2001, p. 150) a chamar *Sefarad* de romance coral. Se a concepção de romance coral for a de um texto que contempla uma pluralidade de vozes e registros, marcado pelo entrecruzamento de falas, e pela reprodução escrita de discursos anteriormente ouvidos, pode-se dizer então que *Sefarad* é, de fato, um romance coral. Entretanto, a obra moliniana ainda está longe do experimentalismo extremo observado por Flora Süssekind (2013) no que ela conceitua como romance coral, no qual os enunciados emanam de vozes completamente anônimas, e são compilados pelo autor e repetidos no romance de forma quase idêntica, com pequenas variações e em decalagem. Embora múltiplas, as vozes em *Sefarad* são individualizadas e nomeadas, são anônimas apenas no sentido figurado, pelo fato de serem vozes silenciadas, que dificilmente alcançariam o público, não fosse a transposição para o romance. Acredito que essa estrutura coral que é possível, em certa medida, localizar em *Sefarad*, tem como os demais procedimentos aqui analisados, a função de dar ao texto escrito uma dinâmica própria da oralidade.

Até o presente momento, procurei demonstrar como, em *Sefarad*, a oralidade tornou-se fonte de histórias para a criação literária, e como foi tomada como modelo estético na estrutura do romance e no estilo da escrita. No entanto, a questão da oralidade é abordada também como temática em reflexões sobre: a figura do contador de histórias; o deleite de se ouvir contar histórias; a preocupação ética envolvida no processo de apropriação do relato alheio para a transposição à ficção; o significado terapêutico do ato de contar a própria história; e a faculdade da memória oral de presentificar o passado.

São recorrentes na ficção de Muñoz Molina as declarações de apreço pela arte de contar histórias. Na novela *Carlota Fainberg*(1999), por exemplo, um dos protagonistas, o

empresário Marcelo Abengoa é, segundo explica Begines Hormigo (2009, p. 91), uma homenagem do escritor andaluz ao bom contador de histórias, aquele que detém a habilidade de enredar seus ouvintes em narrativas envolventes. Em *Sefarad*, também se encontra um tributo de Muñoz Molina àquele que domina a arte de narrar. O narrador do relato *América* é descrito pelo narrador principal como um bom contador de histórias. Tendo ao seu redor os conterrâneos do povoado, ávidos por escutar as aventuras eróticas de Mateo Zapatón, o narrador faz uso, ainda que intuitivamente, das estratégias discursivas de um contador de histórias: “[...] según avanza la historia el narrador gradúa las pausas, enfatiza las expresiones que más le gustan, las saborea como un trago de vino o una tapa de morcilla. En torno suyo el grupo se hace más compacto, [...]” (p. 413).

Nesse romance, Muñoz Molina também reflete sobre o prazer de se ouvir contar histórias. O narrador principal de *Sefarad*, esse que às vezes prefere a condição de ouvinte, confessa o poder catalizador que o relato oral exerce sobre sua percepção. Em *Dime tu nombre*, esse narrador, ausente de si mesmo, vivendo uma vida tão sem sentido que parecia ser a vida de outro, volta ao protagonismo da própria existência ao se prestar a ouvir o testemunho de uma das personagens:

Nunca soy más yo mismo que cuando guardo silencio y escucho, cuando dejo a un lado mi fatigosa identidad y mi propia memoria para concentrarme del todo en el acto de escuchar, de ser plenamente habitado por las experiencias y los recuerdos de otros. (p. 531)

Nesse trecho, a coincidência entre a postura do narrador de *Sefarad* e o texto benjaminiano fica evidente. O silêncio, a escuta e a capacidade de se colocar em segundo plano são, para Benjamin, as qualidades definidoras do narrador:

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

Essa coincidência demonstra como um romancista contemporâneo, ainda pode preservar uma atitude tão ancestral como a de ouvir contar histórias, e utilizá-la como força motriz para a criação de narrativas atuais.

Muñoz Molina também insere no romance uma discussão metaficcional sobre o delicado processo de apropriação do testemunho oral e sua transposição à escrita de ficção.

Na ocasião do lançamento do livro, consciente das controvérsias que seu romance poderia suscitar por ser escrito a partir de relatos ouvidos de pessoas reais, o autor concedia declarações nas quais afirmava ter colocado balizas à própria invenção, como um cuidado para

que essas histórias não se distanciassem tanto dos relatos originais, para que não deixassem de pertencer às vozes que um dia as contaram.

A preocupação do autor Muñoz Molina, expressa no plano extradiegesis, é posta na voz do narrador no final do capítulo *Oh tú que lo sabías*. Em um dado momento da narrativa, o relato do protagonista Isaac Salama, é interrompido por circunstâncias externas, e o narrador parte de Tanger sem conhecer o desfecho da história do personagem. Essa interrupção se dá exatamente no momento em que Salama declamava o último verso do poema *A uma passante* de Baudelaire, que lhe serviria para introduzir o episódio derradeiro.

Alguns anos depois, durante uma viagem de trem que levava alguns escritores para um evento literário, o narrador encontra um escritor que também esteve no *Ateneo Español* em Tanger, e que também foi interlocutor das memórias de Salama. Nesse momento da narrativa, Muñoz Molina insere um relato dentro de outro relato, criando um segundo narrador que, de um outro ponto de vista, irá concluir a parte da *novela* de Isaac Salama que permanecia desconhecida para o narrador principal. Enquanto este narrador demonstra, ao longo do capítulo, uma postura respeitosa perante as memórias do personagem, entendendo-o como uma vítima trágica da história e do próprio destino, o narrador secundário debocha das histórias de Salama, narrando os fatos de forma confusa e contradizendo uma série de informações até então fornecidas pelo narrador principal. Antes que essa segunda voz narradora inicie seu relato, o narrador principal promove uma reflexão acerca do processo de apropriação das memórias alheias:

Sin que uno lo sepa, otros usurpan historias o fragmentos de su vida, episodios que uno cree guardar en la cámara sellada de su memoria y que son contados por gente a la que uno tal vez ni siquiera conoce, gente que los escuchó y que los repite deformándolos, adaptándolos a su capricho o a su falta de atención, o a un cierto efecto de comicidad o maledicencia. [...] Apenas hay detalles, y da pereza inventarlos, falsificarlos, profanar con la usurpación de un relato lo que fue parte dolorosa y real de la experiencia de alguien. Quién eres tú para contar una vida que no es tuya. [...] empieza un relato que sólo dura unos minutos, y no sabe que de algún modo está culminando una afrenta, agravando una vejación. (p. 178, 179)

Como em todo o romance, o narrador pratica o exercício empático de se colocar no lugar do personagem que sofre, o que nesse trecho, evidencia-se pelo uso do operador impessoal *uno* associado à terceira pessoa do singular, um procedimento empregado para referir-se a si mesmo, mas generalizando a experiência vivida. (MATTE BON, 2001, p. 41) Com isso, o narrador se mostra ressentido da ofensa sofrida por Salama. Muñoz Molina trabalha a narrativa de forma a evidenciar a distinção entre os discursos do narrador principal e do narrador secundário, sendo este caracterizado por uma voz irônica, apressada, insensível e nada

poética. Não é possível afirmar se o episódio do encontro com o escritor debochado deu-se na realidade, ou se foi inventado pelo autor, mas o fato é que Muñoz Molina aproveita o ensejo para reiterar suas concepções sobre a criação literária a partir de testemunhos orais: o respeito à testemunha e ao testemunho por ela concedido; e a imposição de limites à imaginação para ser leal ao testemunho. O autor parece-me impelido a assumir essa postura, para ser coerente com o teor traumático da maior parte dos testemunhos encontrados em *Sefarad*.

Ao trazer para dentro do romance essa discussão, Muñoz Molina se inscreve em uma das tendências da literatura contemporânea que tem o testemunho como fonte. Tanto a literatura de testemunho<sup>60</sup> como a literatura de teor testemunhal<sup>61</sup>, como é o caso de *Sefarad*, pressupõem, segundo Seligmann-Silva (1998, p. 22), uma nova ética da representação. Para o crítico, a literatura de testemunho, assim como a literatura tradicional, encontra-se na encruzilhada entre o real e o ficcional, mas a literatura de testemunho nunca deixará de reclamar o seu vínculo com o universo externo ao literário, com o real com o qual mantém um pacto: “O comprometimento com o ‘real’ faz com que o autor exija um redimensionamento do conceito de literatura. A relação desse autor com o passado ao qual ele tenta dar uma forma tem o caráter de um compromisso ético.” (SELIGAMNN-SILVA, 2003, p. 382) O autor de *Sefarad* demonstra estar, então, consciente do desafio ético que implica a adoção do testemunho oral como forma de recuperar o passado histórico na ficção.

Em *Sefarad*, Muñoz Molina também sensibiliza o leitor para uma outra questão relacionada ao valor de se contar histórias, a importância terapêutica que esse ato tem para quem conta. Segundo Fochesatto (2011, p. 165), a escuta do sujeito que sofre, a ideia da cura pela fala, está na origem do método psicanalítico inaugurado por Breuer e Freud ainda no final do século XIX. Desde o seu surgimento, a psicanálise influencia outras áreas do conhecimento, como por exemplo, a história oral. O historiador oral Alistair Thomson (1997, p. 57), afirma que é natural no ser humano a necessidade de criar o que ele chama de composição, ou seja, elaborar uma narrativa sobre o próprio passado com a finalidade de melhor se entender com ele. Segundo Thomson (1997, p. 75): “[...] a oportunidade de falar e verbalizar é terapêutica, podendo restituir um sentimento de potência.”

---

<sup>60</sup> Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 373) a expressão literatura de testemunho não define um gênero literário, é um termo mais amplo que se refere a um fenômeno característico da literatura a partir do século XX, um produto cultural dessa era das catástrofes.

<sup>61</sup> *Sefarad* não é literatura de testemunho, pois, o narrador principal não é uma testemunha primária, isto é, um sobrevivente de uma das catástrofes do século XX. Entretanto, ao colocar a voz do narrador em paralelo às vozes de sobreviventes, de testemunhas primárias, por meio da intertextualidade que se estabelece tanto com textos de cunho testemunhal quanto com testemunhos orais, *Sefarad* pode ser entendida dentro de uma categoria à qual Seligmann-Silva (2005, p. 88) chama de literatura de teor testemunhal.

Esse saber contemporâneo também é discutido em *Sefarad*. Ao contemplar o relato da artista uruguaia Adriana Seligmann, o narrador do romance reflete sobre a importância da recuperação da memória para a personagem que, ao resgatá-la, entra em uma espécie de transe que a subtrai do presente e a transporta ao passado:

Tantas veces he visto a alguien en quien parece que se produce de golpe un cambio cuando decide contar algo que le importa mucho, la historia o la novela de su vida, alguien que da un paso y suspende el tiempo real del presente para sumergirse en un relato, y mientras habla, aunque lo haga urgido por la necesidad de ser escuchado, mira como si se hubiera quedado solo, y el interlocutor no es más que una pantalla de resonancia, si acaso la delgada membrana en la que vibran las palabras de la narración. (p. 530)

A reflexão do narrador sobre essa personagem demonstra que, encontrar alguém disposto a escutar sua história é quase que apenas um pretexto, o que realmente importa é contar o próprio passado para si mesmo. E se o relato oral tem a faculdade de remeter quem o narra de volta ao passado, tem também a virtude de fazê-lo com quem o escuta. No capítulo *Münzenberg*, o narrador executa uma digressão na qual antecipa, anonimamente, uma personagem que aparecerá como protagonista cinco capítulos adiante. Essa analepse tem a função metaficcional de inserir outra reflexão sobre a concepção do narrador sobre a memória transmitida oralmente. Ao se referir ao depoimento de Amaya Ibárruri, o narrador afirma a capacidade do relato oral de transportar o interlocutor através do tempo: “Al hablar con ella siento un vértigo como de cruzar un alto puente de tiempo, casi de encontrarme en la realidad que ella ha visto, y que si yo no la hubiera conocido sería para mí el relato de un libro.” (p. 195)

Viajar pelo tempo, voltar ao passado, reencontrar a experiência, essa parece ser a função primordial da adoção do testemunho oral como fonte para a escrita literária em *Sefarad*.

Ao longo de seu estudo sobre a memória, Ricœur (2007, p. 41) afirma reiteradas vezes que, apesar do dilema da confiabilidade, “[...] o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história.” Ora, se o testemunho pode servir de referente real para a representação historiadora, também pode sê-lo para a escrita literária, e isso é o que Muñoz Molina busca na oralidade para escrever *Sefarad*.

Ricœur (2007, p. 138) chama de fase declarativa o momento em que a memória se traduz em linguagem, converte-se em discurso proferido não apenas para o outro, mas principalmente para si mesmo. No entanto, o filósofo francês pondera que essa transposição do fenômeno psíquico à linguagem não é um processo simples, devido ao caráter eminentemente representativo da linguagem. Ao tomar a forma oral, a memória se transforma em narrativa, um suporte que a torna pública, dirigida a um destinatário. O testemunho é o meio pelo qual a

memória declarativa se revela, e Ricœur não se furta a enfrentar a desconfiança sobre a autenticidade do testemunho, afinal, entre a impressão de uma experiência, isto é, seu registro, e sua posterior declaração narrativa que torna presente um acontecimento do passado, há lugares onde a verdade pode sofrer desvios.

No entanto, conforme já discuti em fases anteriores deste estudo, Muñoz Molina prefere não debater, nesse romance, questões como a problemática da confiabilidade do testemunho e a dimensão representativa da linguagem, ao menos não no que diz respeito aos relatos por ele ouvidos e convertidos em literatura. Timidamente, algumas reflexões sobre a dinâmica entre o lembrar e o imaginar são lançadas, mas sempre quando diz respeito à memória do narrador, nunca no que se refere às lembranças dos personagens. Muñoz Molina não se permite duvidar da memória ou da veracidade do testemunho de vozes como as de José Luis Pinillos, Tina Palomino ou Amaya Ibárruri, pessoas reais que gentilmente lhe cederam seus depoimentos para a escrita de um romance. Plantar essa desconfiança talvez invalidaria a força desses testemunhos e, repito, arranharia o pacto de verdade que o autor pretende manter com o leitor.

Novamente, a postura do escritor se assemelha à de Ricœur, que concebe o testemunho como uma ação análoga ao contar, e entende que esse processo é imbuído de uma credibilidade presumida: espera-se que o evento narrado corresponda com o real, e o fato de ser um evento experimentado por aquele que o relata contribui para certificar esse relato. Quem testemunha se declara como aquele que esteve em um determinado lugar, em um determinado tempo, e assistiu ou viveu um acontecimento. Além disso, o testemunho pressupõe uma relação dialogal. Quem testemunha, testemunha algo a alguém, e esse alguém, ao se tornar interlocutor de um testemunho, o autentica. Ricœur acredita no compromisso da testemunha com o seu testemunho, e se no início de sua fenomenologia da memória afirmava que não há nada melhor que a memória para se conhecer o passado, em sua epistemologia da história retoma a fórmula para dizer: “[...] não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para assegurar-nos de que algo aconteceu, [...]” (RICŒUR, 2007, p. 156).

A Muñoz Molina, resta-lhe a opção de validar os relatos de que dispõe como referente real pelo simples fato de que lhe é impossível, na condição de depositário desses testemunhos, distinguir as possíveis distorções ocorridas entre o registro do evento na memória dos personagens e sua rerepresentação no testemunho, bem como lhe é impossível aferir quanto de imaginação há neles.

Benjamin (1987, p. 205) dizia que: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.”

*Sefarad* é um intenso recontar de histórias e, no caso das memórias orais, promove a sua conservação em um registro escrito, o da literatura. Ao analisar historicamente o processo de transposição da memória oral para a escrita, Zilberman (2006, p. 131) ressalta a função da escrita como suporte material de preservação da memória oral: “[...] a narrativa sustentava a memória por oferecer-lhe um espaço de manifestação, agora é o papel – ou seus precursores e sucessores – que lhe afiança a legitimidade.”

Mas, para Ricœur, mais do que proporcionar a conservação da memória oral, a escrita contribui para guardar o que existe de autêntico na memória oralmente declarada:

[...] “o discurso escrito é de certa forma uma imagem (*eidōlon*)”, daquilo que na memória viva é “vivo”, “dotado de uma alma”, rico de “seiva”. [...] Para a verdadeira memória, a inscrição é sementeira, suas palavras verdadeiras são “sementes” (*spermata*). Estamos, assim, autorizados a falar de escrita “viva” [...] (RICŒUR, 2007, p. 153)

Ao tornar públicos, por meio da literatura, testemunhos que dificilmente alcançariam grande audiência, Muñoz Molina escreve um romance que, longe de ser um depósito morto, como a ideia de escrita como simples conservação poderia supor, é memória viva<sup>62</sup>. E o autor busca preservar essa vivacidade privilegiando a figura da testemunha, narrando relatos que ouviu ao invés de inventá-los, e tentando encontrar, esteticamente, formas de conservar no texto escrito o frescor da oralidade, do velho hábito de contar histórias.

## II Parte: *Sefarad* e as reflexões em torno à memória

*[...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. (Jean Paul Sartre)*

---

<sup>62</sup> Depósito morto e memória viva são expressões ricœurianas.

Alguns dos escritos sartrianos foram acusados de ideológicos, partidários, panfletários. No entanto, para além da polémica em torno à noção de engajamento, há algo no ensaio *Que é a literatura* de 1948, que permanece precisamente atual: a compreensão da arte da prosa como manifestação artística que dá ao leitor a possibilidade de conhecer o mundo em que vive e posicionar-se perante ele.

Muñoz Molina é um escritor que compartilha dessa concepção, tanto que uma de suas declarações sobre a narrativa de ficção, parece ter sido decalcada do ensaio de Sartre: “La ficción narrativa, que procede del mito y de los cuentos infantiles, tiene, como ellos, la tarea de explicar el orden del mundo y de ayudarnos a encontrar en él nuestra propia posición: [...]” (1999, p. 35).

Ordenar o mundo e posicionar o indivíduo diante dele, duas funções atribuídas à literatura, uma forma de arte que não apenas interpreta e apresenta o mundo do presente, situando o sujeito no tempo em que ele vive, como também é capaz de transportar o sujeito ao passado, conclamando-o a assumir posição com relação à história. Para um escritor como Muñoz Molina, em cuja produção literária a memória tem um papel fundamental, a literatura tem a função de tornar inteligível, para o sujeito contemporâneo, o passado, sobretudo em seus momentos mais devastadores. Produzir ficção a partir da memória é ato de resistência ao esquecimento: “Escribir y recordar son actos de pura rebelión contra el tiempo.” (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 111)

Na conferência intitulada *Max Aub: una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa*, proferida quatro anos antes da publicação de *Sefarad*, Muñoz Molina já defendia a necessidade do resgate do passado, uma atitude que ocuparia a centralidade de suas reflexões no futuro romance:

[...] si miramos la Europa, el mundo de ahora mismo, ¿es posible creer que aquellas experiencias sirvieron de algo, que alguien escarmentó o aprendió? ¿Y podemos creer también que todas las heridas se curaron, y que al cabo de tres generaciones ha desaparecido cualquier residuo o cualquier consecuencia de aquel cataclismo, del mismo modo que con el tiempo desaparecen las ruinas de una ciudad bombardeada? La desaparición de la memoria de algo no significa que desaparezcan también sus consecuencias, del mismo modo que cerrando los ojos no se borra el peligro o el crimen que se quería ignorar. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 136)

Naquele fim de milênio, o escritor espanhol advogava que o conhecimento sobre o passado deveria possuir uma utilidade prática, pois o presente não se cansa de dar provas de que a humanidade ainda não aprendeu suficientemente com a própria história. O cataclismo ao qual se refere Muñoz Molina é a Primeira Grande Guerra, uma tragédia que se desdobrou em

outras, num sucessivo *continuum*, e cujas sequelas ainda podem ser observadas. As chagas abertas no passado recente ainda estão abertas, ainda doem, ainda sangram. Os crimes cometidos contra a humanidade permanecem desconhecidos por grande parte da população mundial, ou são tornados invisíveis, e o seu desconhecimento ou invisibilidade, redundam no risco de que se repitam, e eles têm se repetido.

Ao se pronunciar sobre o valor que a obra de um escritor como Max Aub tem para ele, Muñoz Molina reafirmava suas concepções sobre a dimensão prática das artes, pela capacidade que elas têm de propor reflexões e de propiciar o diálogo entre passado, presente e futuro:

Para saber cómo era la gente del pasado leo un libro de Historia: para saber cómo soy yo mismo y cómo es mi tiempo cuento con la ayuda de la literatura y de las artes, que guardan siempre un chispazo de presente, una vibración que une mi tiempo y el suyo, mi experiencia personal y la de gente que murió hace mucho, o que ni siquiera llegó a existir. En un libro de Historia las cosas que cuenta Max Aub sucedieron hace mucho tiempo: en sus novelas, en sus piezas teatrales, sucedieron entonces y suceden ahora mismo, y por eso la emoción que despiertan es civil y estética a la vez, tiene una hondura de poesía y una eficacia inmediata de manifiesto, de noticiario político. Al volver presentes y nuestras las vidas pasadas de otros, las novelas y las obras teatrales de Max Aub nos hacen sentir con la inmediatez de una revelación que nuestro presente puede parecerse de pronto a aquel pasado, y que nuestro destino personal no es tan ajeno al de esa gente como imaginábamos. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 137)

Nesse trecho, Muñoz Molina não estava apenas expressando sua admiração pela obra do escritor franco-espanhol. Ao destacar as virtudes da literatura de Max Aub, o autor parecia estar sistematizando as qualidades de uma obra que ele mesmo gostaria de escrever. Uma obra que atuasse como veículo de conhecimento histórico, mas que preservasse, diferentemente da escrita historiográfica, um frescor de presente. Uma narrativa que amarrasse o tempo presente da escrita do romance, ao tempo passado dos acontecimentos narrados, e que aproximasse as experiências do narrador, um sujeito contemporâneo por excelência, às experiências dos personagens. Um romance que proporcionasse ao leitor, ao mesmo tempo, o prazer estético e a aprendizagem, ou seja, que contemplasse a dimensão artística e a dimensão prática. Entendo esses objetivos como fazendo parte de um projeto de obra que, alguns anos depois daquela conferência, Muñoz Molina tentaria desenvolver em *Sefarad*. A ideia de conectar um acontecimento de um passado mais remoto, a expulsão dos judeus da Espanha no século XV, a acontecimentos de um passado mais recente, como algumas das mais emblemáticas catástrofes do século XX, mostrando como esses eventos encontram correspondência nos mal-estares da contemporaneidade, parece ser uma tentativa de Muñoz Molina de “volver presentes y nuestras las vidas pasadas de otros”. Desse modo, a lição extraída da obra do mestre Max Aub estava sendo posta em prática.

Utilidade prática, essa é uma das funções que Muñoz Molina credita à literatura, e sobre a qual mais enfatiza, como evidencia este trecho da conferência *La invención de un pasado* de 1993:

En los tiempos atroces que corren, en esta pesadilla de nacionalismos y fanatismos que están poblando el mundo de vallas alambradas y de invisibles y heladas fronteras entre las personas, la literatura sigue siendo una modesta afirmación de fraternidad, una casi revolucionaria declaración de principios, pues se cimenta doblemente sobre la singularidad de cada vida y cada instante humano y sobre la evidencia de que en cada una de esas vidas e instantes hay algo que puede ser plenamente expresado y compartido mediante actos tan simples y civilizados como el de escribir y el de leer. Quiero decir, aunque les suene extravagante, que yo no me dedicaría a la literatura si no creyera que tiene una utilidad práctica, y que de todos los maestros a los que imito y admiro lo que más agradezco no es que me hayan enseñado a escribir, sino que me enseñen siempre y me ayudan a vivir, [...] (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 216)

Os tempos atrozes de que falava Muñoz Molina naquele fim de milênio, eram muito semelhantes aos que se vive atualmente, inclusive aqui, no Brasil. Naquele momento histórico, a fala do escritor surgia num contexto de conflitos políticos e sociais que, sem terem encontrado, no passado recente, uma solução, intensificam-se no presente. A questão dos nacionalismos é especialmente complexa na Espanha, portanto, a crítica de Muñoz Molina precisa ser entendida desse lugar de fala. O escritor sempre se posicionou contrário ao radicalismo dos projetos nacionalistas de estabelecimento de estados independentes em território espanhol<sup>63</sup>. Mas, a opinião do andaluz encontrava paralelos no plano internacional, uma vez que o início dos anos 1990 era marcado por conflitos étnicos, culturais e religiosos que desembocavam em movimentos separatistas e nacionalistas, guerras civis, atentados terroristas e deslocamentos de grandes massas de refugiados. A promessa de aldeia global, de mundo sem fronteiras, princípios da globalização econômica posta em marcha pelo capitalismo liberal, ficaram mesmo restritos apenas ao âmbito do mercado de bens e consumo. As fronteiras nunca estiveram assim tão abertas, e atualmente, em tempos de crise econômica, quando já se fala em desglobalização<sup>64</sup>, erguem-se novos muros e cercas.

---

<sup>63</sup> Acredito que seja desnecessário aqui, aprofundar-me na complexa questão do nacionalismo na Espanha. Para entender a postura de Muñoz Molina de crítica aos projetos nacionalistas, auxiliou-me o artigo de opinião *Los nacionalismos en España* de Gregorio Peces-Barba Martínez, publicado no *El país* de 23 de novembro de 2010. O periódico *El País*, no qual Muñoz Molina é colaborador desde 1990, é notório por posicionar-se também contrário às questões independentistas no território espanhol.

<sup>64</sup> De acordo com Costa (2016), a desglobalização é um fenômeno observado após a crise financeira de 2008, no qual as principais potências econômicas, diante da desaceleração da economia e dos altos índices de desemprego, operam um movimento contrário ao da globalização, voltando-se para o mercado interno e reduzindo o comércio internacional ao adotar medidas protecionistas e ao impor barreiras comerciais. Nesse cenário, os países mais pobres, ou são vistos como mercados com os quais não se pode concorrer com igualdade, ou representam uma ameaça pelo grande número de imigrantes que empurram para os países mais ricos.

Como se pode ver, temas como nacionalismo, hostilidades raciais, culturais e religiosas, dissenso, diáspora e a violência gerada por esses conflitos, assuntos que de alguma maneira atravessam *Sefarad*, já se encontravam na pauta de interesses de Muñoz Molina anos antes da escrita do romance, como em gestação. Naquele momento, o escritor já acreditava que, à literatura, cabia atuar na contracorrente dos rumos seguidos pela sociedade. À indiferença social, a literatura deveria responder com fraternidade, respeito e valorização do indivíduo e de sua experiência singular no mundo. *Sefarad* parece ter sido escrito sob esses preceitos. É um romance em que, sim, em algumas partes, ouve-se a voz de um narrador principal e anônimo que exerce um individualismo narcísico ao narrar as próprias experiências. Mas, é também um romance constituído, em sua maior parte, por um princípio de alteridade, que faz com que sejam ouvidas vozes outras, narradas como experiências únicas.

Na primeira parte desta tese, dediquei-me a entender os processos de transposição da memória à ficção, sobretudo da memória registrada em fontes escritas e da memória transmitida oralmente. Nesse percurso, percebi que *Sefarad* é um romance que propicia reflexões sobre a dialética entre memória e imaginação, entre realidade e ficção, e sobre o papel da memória na recuperação do passado e do real. E embora Muñoz Molina tenha afirmado, na citação anterior, que com seus mestres da literatura, tenha aprendido menos a escrever do que a viver, na primeira parte deste trabalho investiguei como o escritor espanhol aprendeu a escrever com, ao menos, dois de seus maiores modelos, Kafka e Proust.

Muñoz Molina, colocando-se na posição de leitor, afirma que a literatura lhe importa, sobretudo, por sua dimensão prática, por sua capacidade de ensinar e ajudar a viver. E um escritor deve, supostamente, escrever uma obra tentando imitar aquilo que admira nas obras que lê. Sendo assim, na segunda parte desta tese, assumo para mim as concepções de Muñoz Molina, para propor algumas indagações norteadoras: A leitura de *Sefarad* pode conter alguma utilidade prática? Que ensinamentos esse romance pode transmitir?

Mas, dessas perguntas nascem naturalmente outras: De que maneira a leitura de um romance pode ter uma utilidade prática? De que forma um leitor pode extrair da leitura de um romance um ensinamento?

Sobre o papel da literatura e dos escritores, e sobre o estado da teoria literária atual, Perrone-Moisés, ancorada em Roland Barthes, pondera:

“A inteligibilidade da realidade e de sua interpretação” é a tarefa que Roland Barthes sempre atribuiu à literatura. Segundo ele, a interrogação da literatura não é “Qual é o sentido do mundo?”, mas somente: “Eis o mundo: existe sentido nele?”. E é isso que os bons escritores continuam fazendo. Palavras em alta, na teoria literária contemporânea, são “reflexão” e “crítica”. Nossa época é o momento de pensar sobre

o passado recente e de criticar os caminhos do presente. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 48 – 49)

Portanto, o romance pode ter para o leitor um sentido prático e transmitir um ensinamento quando o leva a refletir, quando aguça sua capacidade crítica. Reflexão e crítica serão a partir de agora palavras-chave que ajudarão a reformular as hipóteses de pesquisa: A quais reflexões conduz a leitura de *Sefarad*? Quais são as críticas que esse romance propõe?

Conforme pôde se notar até aqui, *Sefarad* é um romance que toca em uma ampla variedade de temas sobre os quais pode suscitar reflexões. Por isso, por uma questão metodológica, estabelecerei um recorte, e procurarei restringir-me às reflexões que o romance levanta em torno de um objeto específico, a memória.

Até aqui, muito já se falou sobre a importância da memória na produção literária de Muñoz Molina. Ao longo deste trabalho, encontram-se esparsas algumas das concepções do autor sobre a memória, mas abro esta segunda parte do estudo com uma citação que expressa duas concepções significativas do autor sobre a memória: “Recordando y olvidando, escribiendo y borrando, casi siempre en la arena, la memoria actúa sobre nosotros y dentro de nosotros de un modo tan incesante como late el corazón o se nos ensanchan los pulmones.” (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 175 – 176)

Nessa citação, Muñoz Molina assume duas premissas fundamentais sobre a memória: 1. A dialética entre o lembrar e o esquecer é incontornável; 2. A memória é uma função vital para o ser humano.

A partir dessas duas premissas, deslindam-se dois dos principais objetivos da segunda parte deste trabalho. O primeiro deles é o de mostrar quais são as reflexões que o romance *Sefarad* propõe sobre a memória e o esquecimento. E o segundo objetivo é defender a ideia de que, em *Sefarad*, a memória, assim como é um imperativo premente para o narrador e para os personagens, também o é para o autor, funcionando como o impulso que o levou a escrever esse romance.

### **1. O que faz lembrar, o que faz esquecer**

O esquecimento nem sempre é o oposto exato da memória. Para Ricœur (2007, p. 17), a memória e o esquecimento são etapas intermediárias entre a experiência temporal e a operação narrativa. Retomando a metáfora platônica da impressão no bloco de cera, o filósofo francês lembra que, desde a antiguidade clássica, a questão do esquecimento já estava posta sob duas perspectivas: a marca de um acontecimento nem sempre permanece impressa na cera; e a imagem que se apresenta no presente nem sempre corresponde com exatidão à impressão primeira registrada no bloco. Nessa metáfora, Platão propunha dois tipos de esquecimento, um esquecimento pelo que Ricœur chama de apagamento dos rastros, e um esquecimento provocado pela própria fragilidade do processo de rememoração.

Na literatura, o mais importante romance sobre a memória, o *Em busca* de Proust, não é, de acordo com Gagnebin (2002, p. 120) apenas um monumento levantado em homenagem à memória involuntária. Essa obra, sobretudo: “[...] enfrenta a ameaça do esquecimento, do silêncio, da morte.”

Como *Sefarad* é um romance de memória inegavelmente influenciado pelo imenso projeto proustiano, ele não apenas exalta o valor da memória como forma de recuperação da experiência, como também se presta a refletir sobre a outra face do lembrar, o esquecer.

No capítulo *Oh tú que lo sabías*, ao narrar, no final dos anos 1990, um relato que ouviu em meados da década anterior, o narrador admite ser afetado pela deterioração natural que a distância temporal provoca na memória: “Cómo será de verdad Tánger, desfigurada en la memoria por el paso de los años, por la insolvencia del recuerdo, que nunca es tan preciso como lo finge la literatura. Quién puede recordar de verdad una ciudad, o una cara [...]”. (p. 164)

No relato *Tan callando*, o narrador visita o ex-soldado da Divisão Azul. Aos oitenta anos de idade, o protagonista conta ao narrador sua experiência no front soviético, o tormento de não ter podido salvar da morte a mulher e a criança russas que antes tinham lhe salvado a vida. Além da culpa e do trauma do sobrevivente de guerra, o narrador observa no protagonista o medo de se perder nos meandros da própria memória: “Ahora sí, siente pánico, no a que lo maten, sino a encontrarse extraviado en la memoria insegura y en el desorden del tiempo, pánico y sobre todo vértigo, porque en un solo instante su conciencia salta a una distancia de más de medio siglo, de un continente entero.” (p. 107)

Nesses dois fragmentos do romance, Muñoz Molina propõe discussões sobre a questão do esquecimento sob duas perspectivas problemáticas, a da distância temporal e a da confiabilidade. Segundo Ricœur (2007, p. 424), uma das dificuldades de lembrar, e portanto, uma das ocasiões para o esquecimento, se dá pelo afastamento, pela distância a ser percorrida pelo esforço de rememoração entre o presente da narração e o momento do registro do acontecimento no passado. A segunda problemática, a da confiabilidade, é aquela que já estava posta desde Platão. Trata-se de um impasse indissolúvel, o de saber se a imagem presente é fiel à impressão passada. Muñoz Molina não se furta a mencionar, no romance, esses obstáculos que se interpõem à memória. Mas, em *Sefarad*, essas dificuldades nunca chegam a impedir a narrativa da memória. Narrador e personagens realizam, apesar de tudo, o esforço de recordação, uma tarefa na qual, segundo Ricœur (2007, p. 48), está contido um dos objetivos centrais da memória, que é o de lutar contra o esquecimento.

Um dos tipos de esquecimento definidos por Ricœur, o esquecimento pelo apagamento dos rastros, é o esquecimento definitivo, a incapacidade de lembrar, a deterioração

da memória, o que pode se tornar mais comum ao longo do processo de envelhecimento do ser humano. Trata-se de um esquecimento normal e não patológico que, as neurociências ainda não conseguem explicar. Contra esse esquecimento é que trabalha o esforço de memória.

Seguindo o princípio norteador de Bergson sobre a sobrevivência das imagens, Ricœur acredita na persistência das impressões primeiras, ainda que essas repousem, passivamente, no inconsciente, esperando por serem despertadas: “[...] o próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância.” (RICŒUR, 2007, p. 436) Essas impressões passivas afloram no consciente em forma de imagens presentes, e devem passar por um processo de reconhecimento para que possam remeter a um evento passado em particular. O segundo tipo de esquecimento definido por Ricœur, o esquecimento de reserva, diz respeito a essas imagens passivas arquivadas em uma espécie de baú ao qual o indivíduo recorre. As lembranças estão sempre em algum lugar, ainda que não sejam mobilizadas.

Nos dois trechos de *Sefarad* destacados anteriormente, Muñoz Molina coloca o narrador e um dos personagens encenando essa luta contra o esquecimento pelo apagamento dos rastros, buscando resgatar do esquecimento de reserva, imagens que reflitam as afecções inscritas na memória mais profunda. Nos dois fragmentos, narrador e personagem representam o dilema do esquecimento provocado pela distância temporal entre o vivido e o recordado, porque essa é uma das formas encontradas por Muñoz Molina para inserir-se na tradição proustiana de fazer com que o romance seja um espaço para a reflexão sobre as questões relativas à memória. Mas, apesar das dificuldades, em *Sefarad*, narrador e personagens nunca deixam de recordar e de narrar, porque essa é a lógica que sustenta esse romance: lembrar para contar. Sem a lembrança, não haveria o que contar, portanto, não haveria o romance.

Para além do esquecimento colocado como dificuldade que se interpõe no caminho da recordação, no romance de Muñoz Molina também se discute o esquecimento como fruto do desejo consciente de esquecer, de ignorar o próprio passado para levar a vida à diante. Isso é o que se vê no capítulo *Oh tú que lo sabías*. Na velhice, a necessidade de transmissão da memória é visceral para o protagonista Isaac Salama, a tal ponto que monopoliza a conversa do personagem com um estranho que acaba de conhecer, o narrador. No entanto, Isaac Salama nem sempre foi essa pessoa dominada pela necessidade de contar o passado. Na juventude, a memória da perseguição nazista aos judeus húngaros foi propositalmente esquecida pelo personagem: “Entraron en Hungría en marzo, el 14 de marzo, me acordaré siempre, aunque estuve muchos años sin acordarme de esa fecha, sin acordarme de nada.” (p. 147)

Em meados dos anos 1950, ao partir de Tanger para Madri para realizar os estudos universitários, o que o jovem Isaac Salama mais queria era esquecer. Esquecer-se do dia em que os nazistas entraram em sua cidade natal, esquecer-se que por causa disso, sua mãe e irmãs foram mortas, e ele e o pai tiveram de se exilar no Marrocos. O que o jovem Salama realmente queria era se ver livre do pai e de tudo o que ele representava: a tristeza, o passado que pesava como um fardo, a obrigação de dar continuidade ao negócio familiar, o luto eterno, a fidelidade aos mortos sempre presentes como fantasmas, a religiosidade exacerbada e a culpa do sobrevivente:

Él no tenía la culpa de haber sobrevivido ni debía guardar luto perpetuo no ya por su madre y sus hermanas [...] De la vida anterior, Budapest y el pánico, la estrella amarilla en la solapa del abrigo, las noches en vela junto al receptor de radio, la desaparición de su madre y sus hermanas, el viaje con su padre, a través de Europa, con pasaporte español, asombrosamente le quedaban muy pocas imágenes, tan sólo algunas sensaciones físicas que tenían la irrealidad de los primeros recuerdos de la infancia. (p. 156, 157)

Nesse fragmento, Muñoz Molina dialoga novamente com a tradição proustiana ao mencionar que a memória torna-se presente por meio de sensações, e ao colocar a distância temporal como fator capaz de transformar a recordação em ficção. Mas, além da dificuldade de lembrar confessada por Salama, o que mais chama a atenção nesse relato é o desejo de esquecer. Para Gagnebin, ao definir os dois tipos de esquecimento, Ricoeur estava pensando apenas na perspectiva da memória que deseja persistir, prescindindo, portanto, de pensar uma espécie de esquecimento voluntário, oriundo do desejo mesmo de esquecer:

Mas que ouse pensar o esquecimento de modo ainda mais radical, como essa espécie de impulso primeiro, sem dúvida cruel na sua indiferença, às vezes alegre na sua despreocupação, indício de nossa animalidade opaca, que faz com que os vivos continuem a viver apesar da morte, apesar dos mortos, apesar também do horror, passado e presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 191 – 192)

Ao propor essa categoria de esquecimento voluntário, Gagnebin está travando um diálogo com a *Segunda consideração intempestiva* (1874) de Nietzsche. Nesse texto, Nietzsche analisava seu tempo como uma era que sofria da “ardente febre histórica” (2003, p. 3), e considerava situações nas quais a lembrança da história poderia ser benéfica ou prejudicial à humanidade. O filósofo alemão ponderou sobre o peso negativo que o passado poderia exercer, e defendeu que, para ser feliz e seguir vivendo, era preciso aprender a esquecer.

Segundo Nietzsche, há tempo de esquecer e há tempo de recordar. Em *Sefarad*, por meio do personagem Isaac Salama, Muñoz Molina discute essa dialética que seguramente foi vivida por muitos dos sobreviventes de catástrofes como o extermínio dos judeus pelo nazismo.

Na juventude, Salama encarnou o homem crítico nietzschiano, aquele que dispõe da força necessária para viver e sabe que, para isso, é preciso esquecer, reconsiderar o passado criticamente, avaliá-lo e anulá-lo. Para desfrutar da vida e permitir-se a felicidade, gozar da liberdade em outro país, longe do pai e de todo o passado que ele representava, Salama fez a opção por esse esquecimento voluntário.

Mas, um acidente automobilístico sofrido na Espanha deixou sequelas físicas e psíquicas no personagem. Paraplégico, acometido pela culpa de ter abandonado o pai na velhice e por ter renegado a memória diaspórica de seu povo, Salama volta a Tanger e se transforma num duplo da figura paterna. No desterro marroquino, o pai de Salama, que nunca havia praticado o judaísmo, voltou-se para a religião como forma de vincular-se à identidade judaica e de preservar a memória da família exterminada. Do mesmo modo, Salama, que na juventude havia preferido desligar-se dessa identidade e apagar essa memória, de volta ao Marrocos, tornou-se testemunha da perseguição aos judeus húngaros, e tratou de construir uma memória outrora esquecida. Se o pai de Salama conservava a identidade judaica por meio da religiosidade, o filho procurou preservar a identidade sefardita que lhe havia salvado a vida, através de seu imenso cuidado com o *Ateneo Español* de Tanger, conservando-o como um lugar da memória espanhola na antiga cidade internacional<sup>65</sup>. Ao transformar o espaço em uma espécie de museu da cultura espanhola em Tanger, Salama tornou-se o homem antiquário de Nietzsche, aquele que preserva e venera.

Apenas para introduzir o estudo das questões relativas à memória que o romance *Sefarad* propõe discutir, mostrei como a obra moliniana aborda um aspecto que inevitavelmente brota ao se investigar a memória, o esquecimento. Até aqui, viu-se brevemente como o autor levanta reflexões sobre diferentes formas de esquecimento, do esquecimento provocado pela dificuldade temporal do resgate, pelas próprias deficiências da faculdade de recordar, e pelo desejo voluntário de não lembrar para tornar possível a vida. No entanto, apesar da onipresença da sombra do esquecimento, prevalece no romance, tanto da parte dos personagens quanto do narrador e, por que não dizer, da parte do próprio autor, um entusiasmo pelo esforço de recordação. Essas não serão as únicas ocasiões em que o esquecimento surgirá como tema no romance. No entanto, como em *Sefarad* a memória se sobrepõe às dificuldades do lembrar, passo a analisar os índices sobre os quais o desejo de lembrar se ancora, contra quais limites luta e qual é seu sentido.

---

<sup>65</sup> Entre os anos de 1923 e 1956, Tanger foi considerada Zona de Estatuto Internacional, tendo sido administrada em conjunto por vários países europeus, dentre os quais a Espanha.

### 1.1 Os lugares de memória no romance, e o romance como lugar de memória

*Sefarad*, a Espanha para sempre perdida para os judeus sefarditas; *Copenhague*, a cidade que acolheu o exílio de uma francesa sefardita; *Ademuz*, o povoado que guarda as memórias de uma família; *Olympia*, uma agência de viagens no centro de uma capital de província; *Berghof*, uma mansão nazista incrustada nos penhascos do litoral espanhol; *Cerbère*, o lado nem sempre seguro da fronteira para os refugiados espanhóis; *América*, o país do sonhado *American way of life*; *Narva*, o front de batalha entre alemães e soviéticos. Muñoz Molina elege nomes de lugares para servir de título para o romance e para boa parte dos capítulos. Diante desse aspecto estrutural do romance, pergunto: que importância teriam os lugares nesse romance? O romance propõe alguma relação entre os lugares e a memória?

Segundo Ricoeur (2007, p. 57): “[...] as ‘coisas’ lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar.” Datar, buscar através do esforço da memória um acontecimento no passado, é semelhante ao ato de localizar, encontrar o lugar onde o acontecimento buscado se deu.

Ao rememorar o passado, os personagens de *Sefarad* têm suas memórias ancoradas em lugares. As recordações do migrante Sacristán e de Mateo Zapatón, regressam sempre para o povoado andaluz que um dia tiveram de abandonar para buscar melhores oportunidades de vida na capital do país. Também é para um pequeno povoado espanhol que apontam as lembranças familiares da protagonista de *Ademuz*. A memória do próprio narrador passeia pelos lugares em que ele viveu, Úbeda, Granada, Madri, Nova Iorque, e por lugares onde ele esteve apenas de passagem, Copenhague, Tanger, Roma, Göttingen. Em *Doquiera que el hombre va*, a memória do narrador recupera lembranças sobre a vida no então decadente bairro madrileno de Chueca. A mansão alemã na praia espanhola de Zahara de los Atunes personifica, para o protagonista do capítulo *Berghof*, a memória do nazismo. Em *Cerbère*, Tina Palomino relembra sua infância e adolescência em um cortiço no bairro de Ventas e o início da vida adulta no bairro de Moratalaz, oferecendo ao leitor retratos contrastantes da cidade de Madri em dois períodos históricos, o imediato pós-Guerra e os prósperos anos de 1960. Em *Dime tu nombre*, um pianista anônimo relembra a vida em um país da URSS, e Adriana Seligmann conta sua saga de latino-americana exilada de dois países, Uruguai e Argentina. As memórias de Amaya Ibárruri, protagonista de *Sherezade*, estão ligadas à Espanha da Guerra Civil e à Rússia soviética.

Na narrativa de Amaya, por exemplo, a memória surge pontuada de lugares, lembrar significa passear por cada um dos locais em que a personagem viveu:

Me siento aquí y empiezan a venir los recuerdos, y me parece mentira que me hayan pasado a mí tantas cosas, y que yo haya estado en esos sitios tan lejanos, en el mar Negro y en Siberia, en el Círculo Polar Ártico, pero también aquí estoy lejísimos, aunque me encuentre en Madrid, porque Madrid está muy lejos de Moscú. (p. 366)

Para Ricœur (2007, p. 55), esses lugares que desencadeiam lembranças podem ser chamados de lugares de memória, num entendimento mais literal e afetivo do que o conceito desenvolvido por Pierre Nora (1993) na ciência histórica. O filósofo francês empresta do estadunidense Edward S. Casey a expressão *reminders*, para se referir a esses lugares que atuam como índices de lembrança, suportes à memória que pode fracassar, ferramentas contra o esquecimento.

Nesse sentido, uma lembrança que se apoia em lugares físicos ganha materialidade, é como uma inscrição, um monumento, um documento, ao contrário de uma lembrança que prescinde da espacialidade e conta apenas com o vetor temporal do acontecimento passado para se declarar. Ricœur lembra que Casey distingue as palavras *sítio* e *lugar*, usando a primeira para se referir a um lugar qualquer, e a segunda para remeter a um lugar no qual se viveu uma experiência significativa. Esses lugares tornam-se então notáveis, memoráveis. Por isso, em *Sefarad*, as narrativas memorialísticas de narrador e personagens estão sempre atreladas a lugares, são eles que dão *status* de prova material ao narrado.

No capítulo *Ademuz*, o narrador relata uma viagem de carro em que leva sua companheira para assistir aos últimos instantes de vida de uma tia, que foi para ela sua referência materna após a morte prematura da mãe. Na descrição do avanço no trajeto entre Madri e Ademuz, Muñoz Molina coloca na voz do narrador, reflexões sobre como os lugares têm a propriedade de ativar lembranças e de transportar através do tempo:

Según progresa el viaje los nombres de la carretera invocan lugares de la infancia, y el espacio se trasmuta en tiempo, se proyecta en dos dimensiones simultáneas, el ahora mismo imperioso de llegar cuanto antes y el ayer recobrado y estático, contenido en los nombres de las señales kilométricas, en el recuerdo vivo y preciso de otros viajes. (p. 123)

A visita ao lugar onde passava as férias de verão na infância e adolescência, desperta na protagonista um mecanismo de rememoração. Um mesmo espaço se apresenta de forma diferente ante os olhos da personagem e do narrador, numa reflexão sobre como a memória preenche de sentido um lugar que, visto por um outro olhar destituído de lembranças, é apenas um lugar vazio: “[...] soy consciente de que no veo lo mismo que tú, los fantasmas que te han recibido nada más llegar y que ahora te escoltan o te acechan según subimos una cuesta pavimentada de cemento, [...]” (p. 126).

A viagem ao povoado valenciano permitiu à protagonista de *Ademuz* rememorar e dividir com o narrador as lembranças da mãe e de uma prima já falecidas. Por ser um lugar capaz de resgatar, na rememoração da personagem, a memória de sua família, o povoado se transforma no que Aleida Assmann chama de local de gerações:

Nesses locais, amplia-se a memória do indivíduo na direção da memória da família; e aqui se cruza a esfera de vida do indivíduo com a dos que a integram, porém não estão mais ali. [...] O que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família. (ASSMANN, 2011, p. 319, 320)

Segundo Assmann, os locais de gerações são lugares onde integrantes de uma mesma família nasceram e morreram, e essa temporalidade cíclica confere a esses lugares um sentido arcaico. Trata-se de espaços nos quais prevalecem formas de vida antiquadas e estagnadas, que impedem a evolução. A autora coloca como habitante natural desses espaços o homem arcaico, preso aos locais, um oposto do homem moderno que tem como marca a mobilidade. Para que a modernização das sociedades seja possível: “[...] deve ser suspenso o parentesco entre homem e local, o elo afetivo deve ser cortado, a magia do solo, vencida.” (ASSMANN, 2011, p. 321)

Em *Ademuz*, a memória individual da protagonista amplia-se e torna-se a memória do coletivo familiar ao qual ela pertence. Ao contar sua história, a personagem conta a história da mãe, da tia e da prima, todas já falecidas.

Nesse capítulo, Muñoz Molina faz com que o narrador se aproprie das memórias da companheira, e as narre em segunda pessoa do singular, dirigindo-se a ela mesma. É como se o narrador tivesse ouvido da esposa sua narrativa memorial, e agora a estivesse transpondo à escrita. As lembranças narradas são as que a filha guarda sobre os últimos dias de vida da mãe. Por isso, reiteradas vezes, o discurso em segunda pessoa do singular é interrompido, e a voz da mãe da protagonista surge em discurso indireto livre. Por meio desse procedimento narrativo, Muñoz Molina opõe os olhares de duas gerações distintas, representadas respectivamente pelas personagens da mãe e da filha. Duas gerações que se diferenciam pelo tipo de relação que mantêm com o lugar de memória. A relação da mãe com Ademuz é regida por uma temporalidade cíclica, marcada pela estagnação: aquele era o povoado onde ela havia nascido e onde pretendia ser enterrada. A personagem da filha representa a atitude do sujeito contemporâneo, que rompe com a temporalidade cíclica. Sua vida é regida pelo movimento. A personagem vive em diferentes lugares e isso já não é, para ela, um peso. Ela já não se importa com o lugar onde sua trajetória vai findar. Ao contrário da mãe, que passou a vida peregrinando por cidades espanholas para acompanhar as inúmeras transferências do marido, sempre

desejando se estabelecer em definitivo no local da família, a protagonista de *Ademuz* se habituou, primeiro ao nomadismo, e depois à vida moderna na capital. Mas ao se ver de volta no local da família, a personagem não deixa de sentir remorso pelo afastamento. Essas duas personagens encenam, portanto, alguns dos mal-estares do sujeito contemporâneo. De um lado está a mulher do povoado de província, que anseia pelo vínculo definitivo com a terra, e de outro está a mulher cosmopolita, que desfruta da fluidez do mundo, mas sem se ver completamente livre do sentimento de culpa pela ausência.

Sujeito inserido na vida cosmopolita, mas que ainda anseia ser o homem arcaico atado ao local de gerações, assim é o personagem Sacristán. Ao invés de se deixar levar pela corrente modernizadora que poderia tê-lo tragado ao longo da vida na capital, o personagem se recusa a romper vínculos. Em sua visão, o migrante, aquele que sai e não acompanha as mudanças, é quem preserva a memória do local de gerações, porque seu olhar sobre esse lugar será sempre o olhar do passado:

Sólo quienes nos hemos ido sabemos como era nuestra ciudad y advertimos hasta qué punto ha cambiado: son los que se quedaron los que no la recuerdan, los que al verla día a día la han ido perdiendo y dejando que se desfigure, aunque piensen que son ellos los que se mantuvieron fieles, y nosotros, en cierta medida, los desertores. (p. 18)

Além de explorar a dinâmica dos lugares de memória como dispositivos de lembrança, e a vinculação/ruptura dos personagens com relação aos locais de família ou de gerações, na poética moliniana do espaço, há locais que funcionam como apoio para o imaginário na recriação do que Assmann chama de: “[...] uma memória que está por si só situada nos locais.” (2011, p. 317) Esse tipo de memória não pertence à experiência individual do sujeito, mas emana dos próprios lugares que se personificam, tornam-se detentores das lembranças, possuidores de uma memória que permanece para além do tempo das recordações individuais.

No último capítulo do romance, *Sefarad*, o narrador empreende um passeio pelo Alcázar, o bairro judeu do povoado andaluz onde nasceu. As casas mais antigas do bairro datam do século XV e, apesar das alterações realizadas ao longo do tempo, ainda são perceptíveis os resquícios arquitetônicos do passado. Ao longo do percurso, o narrador faz da arquitetura uma prova material da existência de um povo perseguido, lembrando a contradição da condição dos judeus na Espanha de finais do século XV. Úteis à nobreza por suas habilidades financeiras, administrativas e artesanais mas, antagonicamente, vítimas da intolerância religiosa dos católicos dominados por infundadas crenças contra o povo judeu. Nesse passeio, o narrador está em busca de uma casa judia, à qual identifica pelas estrelas de Davi talhadas no portal de

entrada: “Las dos estrellas de David son la única prueba que atestigua la existencia de una comunidad populosa, [...]” (p. 543 – 544).

Diante da casa, o narrador sobrepõe à arquitetura sua imaginação, recriando uma memória histórica. Imagina a família que teria vivido naquela casa, o medo que sentiram após a publicação do decreto de expulsão dos judeus em 1492, em oposição à esperança de que tudo não passaria de um exagero e de que em breve poderiam seguir vivendo no país onde já residiam há gerações: “Caminaba por los callejones empedrados de la Judería de Úbeda imaginando el silencio que debió de inundarlos en los días posteriores a la expulsión, como el que quedaría en las calles del barrio sefardí de Salónica cuando los alemanes lo evacuaron en 1941, [...]” (p. 545).

Segundo Assmann, lugares como os bairros judaicos de Úbeda e de Salônica, citados no fragmento, são o oposto dos locais de família ou de gerações. Enquanto estes últimos são marcados pelo elo entre as pessoas, e das pessoas para com o lugar onde vivem, os locais honoríficos, ou locais em ruínas, são caracterizados pela ruptura entre passado e presente. Esses espaços são indicativos de uma história interrompida, na maioria das vezes, de forma violenta, mas são ambientes nos quais ainda persistem, materializadas na arquitetura, as marcas históricas que os distinguem de outros lugares:

[...] é o que sobra do que não existe mais ou não vale mais. [...] Locais da recordação são fragmentos irrompidos da explosão de circunstâncias de vida perdidas ou destruídas. Pois, mesmo com o abandono e a destruição de um local, sua história ainda não acabou; (ASSMANN, 2011, p. 328)

Esses lugares são marcados pela descontinuidade, sinalizam a presença de um passado ausente, e são símbolos duplos, pois denotam tanto a recordação quanto o esquecimento. De acordo com a autora, para ler os sinais nas ruínas é preciso um olhar piedoso:

Centros da vida e da cultura judaicas foram, como tais, aniquilados e apagados junto com as vítimas. Na memória dos locais – logo fica evidente – pouco restou; caberia mais, nesse caso, falar de um “esquecimento dos locais”. [...] em pouco tempo, uma vida nova e um novo uso fazem que mal se notem as cicatrizes. [...] Um local – está claro – só conserva lembranças quando as pessoas se preocupam em mantê-las. (ASSMANN, 2011, p. 347)

O Alcázar de Úbeda descrito pelo narrador no romance, foi o cenário de uma violenta ruptura histórica em 1492: os judeus foram banidos e suas casas foram ocupadas por famílias não judias, mas a arquitetura conserva, até os dias de hoje, os signos do passado, como as estrelas de David talhadas na pedra. Ao descrever um lugar como o Alcázar de Úbeda, utilizando-o como elemento desencadeador para recuperar a memória histórica da expulsão dos

judeus da Espanha, e preocupando-se em se colocar no lugar daquelas pessoas para imaginar o que poderiam ter sentido naquele momento de desespero, Muñoz Molina constrói um narrador dotado de sensibilidade histórica, dotado desse olhar piedoso de que fala Assmann. E essa capacidade de olhar piedosamente e enxergar nas ruínas a história, não é uma virtude corriqueira. Afinal, cotidianamente, a maioria das pessoas passa inadvertida diante desses mesmos rastros.

Mas, em *Sefarad*, não se discute apenas a propriedade que os lugares têm de suscitar a memória. O romance aborda também o fato de que determinados lugares, que deveriam estar preenchidos de memória, são transformados em lugares vazios, de esquecimento. No capítulo *Oh tú que lo sabías*, Isaac Salama conta ao narrador sobre uma visita que fez ao campo de extermínio polonês em que desapareceu sua família. Diante do campo, um relevo claro aberto em meio a um bosque em que havia apenas uma placa com o nome de uma estação de trem desativada, o protagonista lamenta não haverem mais rastros visíveis do horror que ali um dia se deu. O campo não continha quase nada dos sinais históricos, porque era um campo pequeno, de menor relevância administrativa para os alemães, por isso a falta de registro sobre os deportados. O lugar estava mal conservado, porque não atingiu a importância histórica que outros campos alcançaram. Tudo isso, sem falar no esforço de aniquilamento das provas que os nazistas empreenderam às vésperas da tomada soviética. Gagnebin (2006, p. 46) destaca no testemunho *Os afogados e os sobreviventes* de Primo Levi, que a necessidade nazista de apagamento tinha uma dupla fundamentação: além de não deixar vestígios da existência dos campos, era importante também desacreditar os testemunhos dos sobreviventes.

Curiosamente, no campo polonês em que desapareceu a família de Salama, e onde nada mais comprovava a existência de uma das máquinas de extermínio nazistas, o guia era um sobrevivente que tratava de preencher, com sua memória, o vazio que se apresentava ante os olhos dos visitantes. Diante de um espaço onde quase não resistiam os indícios da violência, e perante o gradual desaparecimento dos sobreviventes que poderiam testemunhar, o narrador reflete sobre o apagamento nos lugares de memória:

Lo más firme se esfuma, lo peor y lo mejor, lo más trivial y lo que era necesario y decisivo, [...] hasta algunos de los mayores infiernos sobre la Tierra quedan borrados al cabo de una o dos generaciones, y llega un día en que no queda ni un solo testigo vivo que pueda recordar. (p. 142)

Os campos de concentração e extermínio que depois da guerra se tornaram lugares de visitação, são o que Nora chama de lugares de memória, em uma compreensão histórica e coletiva bastante diferente da acepção ricœuriana. Para o historiador francês, as sociedades

ocidentais deixaram de ser sociedades-memória, preocupadas em preservar e difundir valores, para serem sociedades que vivem na fugacidade do presente, sentenciadas ao esquecimento, portadoras de uma memória sem passado, uma memória sem experiência, pensando em termos benjaminianos. Segundo Nora, a memória não existe mais, por isso o interesse pelos lugares representativos da recordação na contemporaneidade: “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares.” (NORA, 1993, p. 8) Não haveria a necessidade de haver lugares, porque a memória não seria transmitida pela história, mas pela própria experiência. Ao deixar de ser uma sociedade que vive sob a tutela da memória, passou-se a viver sob a tutela da história, que é uma reconstrução sempre problemática. De acordo com Nora, os lugares de memória são, por exemplo, museus, arquivos, cemitérios, coleções, monumentos, festas, aniversários, espaços que atestam a inexistência da memória espontânea e a necessidade de recriá-la artificialmente. No entanto, Assmann afirma que, para entender locais como os campos de concentração e extermínio, o conceito de lugares de memória instituído por Nora é limitado:

O paradigma de Nora é o da modernidade, da ruptura com a tradição e do historicismo. Ele é insuficiente para compreender os locais da recordação alemães. O fato de toda a Europa ter se recoberto de locais da recordação depois da guerra nada tem a ver com a modernização, mas sim com o regime totalitário dos nacional-socialistas e com o crime de genocídio planejado. Os campos de extermínio são locais traumáticos, porque os excessos das atrocidades lá cometidas implodem a capacidade humana de apreender e representar. (ASSMANN, 2011, p. 361)

Os campos de concentração e extermínio foram transformados em lugares de memória, não tanto por causa da incapacidade das sociedades de transmitir a experiência. Esses lugares não são preservados apenas porque substituem a ausência de uma memória propriamente dita, ou porque o conhecimento sobre o que ali se passou advém somente da história. Pelo contrário, para além da historiografia, o extermínio dos judeus pelos nazistas é o evento histórico que tornou-se mais conhecido por meio da experiência, pelos testemunhos dos sobreviventes. Concordo com Assmann quando a estudiosa afirma que os campos transformados em locais de visitação existem, menos como lugar de memória, e mais como prova material de que algo, que parece até irreal de tão absurdo, realmente aconteceu.

Entendido, então, como um local traumático, mais do que como um lugar de memória apenas, o campo possui significados multidimensionais e complexos, pois, a cada olhar, esse espaço assume diferentes perspectivas: “O local é tudo isso que nele se procura, que se sabe sobre ele, que se associa a ele.” (ASSMANN, 2011, p. 351) Para o sobrevivente, o campo é o lugar de uma experiência traumática. Para os familiares das vítimas, ele é cemitério.

E para os visitantes, ele é museu, um lugar de memória conforme o conceito de Nora. Religiosos, políticos, chefes de estado e historiadores, dariam ainda outros significados aos campos. Mas, de qualquer maneira, enquanto o campo é memória experiencial para o sobrevivente, para os demais visitantes ele sempre será memória de aprendizagem.

Para Assmann, esses lugares são conservados e musealizados para que os acontecimentos violentos que nele tiveram lugar permaneçam na memória, além de proporcionar aos visitantes experiências sensoriais que outras mídias não podem fornecer.

Um conceito chave na teoria da autora sobre os campos como locais traumáticos é o de bagagem. Assmann extrai a expressão da citação da sobrevivente Ruth Klüger: ““Quem pensa encontrar alguma coisa por lá provavelmente já a traz na bagagem””. (KLÜGER apud ASSMANN, 2011, p. 354) Sobreviventes e familiares de vítimas carregam consigo uma bagagem mais densa, dependem pouco da experiência sensorial que o lugar oferece, diferentemente do que acontece com os visitantes comuns, cuja bagagem é demasiado leve, e dependem dos indícios fornecidos pelo campo para constituírem uma memória.

Em *Sefarad*, Muñoz Molina problematiza essa questão da relatividade do significado do campo para quem o visita, e dos lugares esvaziados de memória. O personagem Isaac Salama não queria voltar à Europa depois da perseguição e do exílio no Marrocos. Não queria ir ao campo polonês. Viajou apenas para cumprir uma promessa feita ao pai, antes de sua morte. O personagem não queria ir ao campo, porque pressentia que, o que ele precisava saber sobre o que ali acontecera, já não estaria mais lá. Estava gravado em sua memória, pela dor da perda de toda a família.

Segundo Nora (1993, p. 22), um lugar de memória tem como função: “[...] parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial [...]”. Ao chegar no campo polonês e constatar com tristeza o que já sabia, que o campo por si só não podia contar nada, Isaac Salama lamentou o apagamento dos rastros da história, não porque temesse por sua própria memória, mas porque temia pela incapacidade daquele lugar em cumprir seu papel de lugar de memória.

Na teoria de Assmann, os campos da Segunda Guerra são os locais traumáticos por excelência. Entretanto, em *Sefarad*, para entender a relação traumática que um personagem mantém com um determinado lugar, é preciso ultrapassar as cercas de arame farpado dos campos nazistas. No romance, muitos outros lugares são descritos como locais traumáticos. A personagem Margarete Buber-Neumann, por exemplo, além de contar a memória de prisioneira dos nazistas em Ravensbrück, narra a experiência de vítima dos soviéticos em Moscou e em um campo de trabalhos forçados na Sibéria. Moscou também é a cidade à que remetem as

lembranças de perseguição de Willi Münzenberg, de sua esposa Babette Gross, e de Eugenia Ginzburg, deportada a um campo em Vladivostok após a prisão na capital russa. Em *Tan callando*, em seus pesadelos traumáticos, o ex-soldado espanhol da Divisão Azul sempre volta à cabana que dividia com a mãe russa e seu filho nas proximidades do cerco a Leningrado. Esse local é para o velho soldado, o espaço em que reside sua culpa pelas mortes da mulher e da criança, aniquilados junto à cabana, em um incêndio proposital. Todas as lembranças de José Luis Pinillos sobre a experiência de soldado do exército alemão na Segunda Guerra, convergem para a cidade estoniana de Narva, lugar onde conheceu a realidade sobre o extermínio dos judeus pelos nazistas. Para Camille Pedersen-Safra e sua mãe, local traumático era, não apenas o hotel em que passaram a última noite na França em 1944, um edifício usado como quartel da Gestapo durante a guerra, mas todo o país natal que tiveram de abandonar em 1940: “Su madre la llevaba de la mano, apretándosela mucho, y le decía que iban a volver enseguida a Dinamarca, y que ella nunca más pisaría Francia.” (p. 68)

Respondendo às perguntas sobre a importância dos lugares no romance, e sobre a relação que a obra estabelece entre o lugar e a memória, concluo que as muitas lembranças narradas em *Sefarad* têm lugar, lugares que ora cumprem a função de revestir de materialidade a rememoração, ora servem de apoio para o trabalho de recordação, quando ver ou estar em um lugar são atos semelhantes ao de lembrar.

Os lugares podem representar os vínculos entre a memória individual e a memória familiar ou comunitária. A lembrança de um lugar pode fazer retornar aquele que se afastou, ou manter atado aquele que se distanciou apenas fisicamente. Para aquele que se distancia, mas que, pela memória, mantém-se ligado ao lugar de origem, a memória do lugar permanece imutável, mais do que para quem ficou.

Um dos temas levantados em *Sefarad* é a reflexão sobre como as decisões políticas de governos autoritários e violentos atingem a normalidade cotidiana da vida. Repetidas vezes, o autor recorre à imagem do indivíduo que, repentinamente, é impedido de realizar as atividades mais básicas de sua rotina. Muñoz Molina mostra como esse abalo da normalidade atinge os mais diferentes aspectos da vida, dentre os quais os lugares, a princípio familiares e acolhedores, e depois transformados em locais do trauma.

Nas narrativas de *Sefarad*, os lugares também são o suporte em que se apoia o imaginário no exercício da recuperação empática da memória histórica e coletiva. A memória de um lugar não acaba com sua destruição, e quando um lugar não é mais capaz, por si só, de fazer emergir a memória, ela sempre pode ser resgatada pelo olhar solidário de um visitante capaz de atribuir sentido aos espaços.

O lembrar e o esquecer dependem da bagagem que cada um traz consigo, e essa relatividade se acentua quando se trata de locais traumáticos, sobretudo de lugares em que já não é mais possível enxergar os rastros que permitiriam formar uma memória. Como Muñoz Molina escreveu um romance feito de memória sem se furtar a discutir o esquecimento, o autor também problematiza essa dialética no que diz respeito aos lugares, lembrando ao leitor que, em sua função de fazer lembrar, um lugar de memória pode ter sucesso ou fracassar.

Nora cita como exemplos de lugares de memória os museus, arquivos, cemitérios, coleções, monumentos, e etc., lugares que, na sociedade contemporânea, têm a função de lembrar à população destituída de memória, que alguma coisa aconteceu. Atualmente, possuir alguma memória sobre o passado histórico é, realmente, privilégio de poucos. Penso que Nora está correto ao analisar a sociedade contemporânea ocidental como aquela que se importa apenas com o presente, como aquela onde impera o esquecimento. Diante desse cenário, pergunto se um romance como *Sefarad*, não pode funcionar como um lugar de memória?

A arquitetura do romance pode ser pensada como a de um museu, que reúne uma coleção de narrativas organizadas em torno de ao menos três momentos históricos: a expulsão dos sefarditas no século XV, algumas das mais emblemáticas tragédias do século XX, e os males do sujeito contemporâneo na virada do milênio. Concebido dessa forma, o romance cumpre papel de lugar de memória, pois sua leitura transporta o leitor ao passado, impede o esquecimento, torna conhecidas histórias de vida que, até então, poderiam ser desconhecidas, e permite visualizar experiências que poderiam estar perdidas na história. Portanto, acredito que, além de todas as funções que uma forma literária multifacetada como o romance contemporâneo pode assumir, uma delas é a de lugar de memória.

## **1.2 Objetos, imagens, fotografias: conservar é lembrar, destruir é esquecer**

No capítulo *Oh tú que lo sabías*, o protagonista Isaac Salama lamenta o fato de não lhe haver restado uma única fotografia sequer, que lhe permita recordar os rostos da mãe e das irmãs. Em contrapartida, no *Ateneo Español* que o personagem administra em Tanger, acumulam-se fotografias, diplomas, livros e velhos cartazes que Salama exhibe, orgulhosamente, aos poucos visitantes. O personagem é um fiel guardião da memória espanhola na cidade marroquina. Em *Münzenberg*, a fotografia de Willi encontrada na segunda edição da autobiografia de Arthur Koestler, ajuda o narrador a descrever essa personalidade histórica que ele decide transformar em personagem de romance. Em *Olympia*, o narrador se recorda de uma exposição que visitou, anos antes, no Palácio de Cristal do Parque do Retiro em Madri. Recortes

de jornais, cartilhas de racionamento, projeções de filmes antigos, objetos escolares, mapas e fotografias, contribuía para contar a história do exílio dos republicanos espanhóis no México. Em *Berghof*, o médico, protagonista do capítulo, manuseia uma concha que o faz recordar as férias no litoral espanhol. Nesse mesmo capítulo, são os objetos que localizam o personagem historicamente. Ao observar os objetos nazistas que, dispostos meticulosamente, adornam a sala do velho alemão que agoniza, o médico recupera uma memória histórica e percebe estar diante de um ex-oficial da SS. No capítulo *Cerbère*, o encontro e a perda de uma caixa com recordações do pai ocupa o centro da narrativa da personagem Tina Palomino. Em *Sherezade*, Amaya também lamenta a perda da caixinha de música que o pai lhe trouxera de sua primeira viagem à Rússia. Apesar da perda desse objeto que a fazia se lembrar do pai e da vida na União Soviética, Amaya preserva na pequena sala do apartamento em Madri, uma série de outros objetos que a ajudam a contar a história do exílio em um país que já não mais existe. No capítulo *Dime tu nombre*, a personagem Adriana Seligmann, assim como Tina e Amaya, lastima-se pela perda das fotografias e cartas guardadas por seu avô, os únicos objetos que poderiam contar a origem diaspórica de sua família. Por fim, no capítulo que encerra o romance, o narrador relembra uma visita ao *The Hispanic Society of America* em Nova Iorque, um museu repleto de relíquias da história da arte e da cultura espanhola, onde ele visualiza uma peça de cerâmica andaluza que o devolve instantaneamente à infância. Como recordação dessa visita, o narrador leva consigo o cartão postal com a reprodução do *Retrato de niña* de Velázquez, que estará sobre sua mesa enquanto ele escreve o romance.

Na estrutura de *Sefarad*, assim como os lugares, os objetos e as fotografias parecem ter funções específicas, além de manter relação direta com a memória.

Para tratar da relação entre objeto e lembrança, Ricœur recorre a três filósofos. Edward Casey (apud RICŒUR, 2007, p. 55) entende que os objetos são como os lugares, *reminders* que atuam como lembretes, índices de recordação. Os objetos são apoios exteriores nas etapas do trabalho de recordação.

Husserl (apud RICŒUR, 2007, p. 63) utiliza a expressão *Bild* para se referir aos elementos presentes capazes de remeter a alguma coisa de maneira indireta: retratos, quadros, estátuas, fotografias. O *Bild* husserliano é uma representação, um objeto que presentifica indiretamente algo do qual o próprio objeto é uma apresentação. O *Bild* não é a lembrança em si, não é capaz de rerepresentar algo que se apresentou apenas no passado, mas representa algo em que a lembrança se apoia.

Já para Bergson (1999, p. 83), os objetos agem sobre o corpo, que por sua vez, reage sobre os objetos. O corpo recolhe dos objetos seu movimento, e aqui, por objetos, pode-se

entender as imagens mentalmente formadas sobre o passado. Uma das contribuições mais valiosas de Bergson para os estudos da memória é a convicção de que essas imagens-lembrança sobrevivem, em algum lugar do cérebro, ainda que não sejam lembradas, ainda que estejam à espera de um esforço para se apresentarem ao consciente. A chave do mecanismo da lembrança em Bergson está no fenômeno do reconhecimento. Na primeira vez em que se visualiza um objeto, ele é percebido. Se em algum momento posterior, esse objeto é revisto, é o reconhecimento que faz com que tal objeto seja entendido como algo anteriormente percebido. As circunstâncias contextuais em que o objeto foi avistado pela primeira vez, retornam no ato do rever. Para Bergson, o reconhecimento é executado de forma espontânea, sem racionalização prévia. Mas, o fato de se ver um objeto e imediatamente lembrar-se de algo do passado, não quer dizer que não haja nesse processo o esforço de recordação, ideia tão cara a Bergson. Nesse sentido, o ato de visualizar objetos auxilia nesse esforço.

Em *Sefarad*, os objetos e as fotografias atuam em alguns procedimentos narrativos. No primeiro deles, esses elementos são *reminders*, índices de recordação, apoios para a memória, representantes do passado que, ao serem reconhecidos pelo narrador ou pelos personagens, desencadeiam o processo de rememoração.

Objetos e fotografias cumprem seu papel de índices de recordação, quando um sentido entra em ação, e esse sentido é o da visão. Sobre a relação entre as sensações e as lembranças, Bergson é definitivo ao afirmar que as imagens-lembrança em estado de lembrança pura, virtual e impotente, só podem se tornar uma lembrança atual por meio de percepções, é a sensação presente que materializa a recordação do passado. A lembrança não está no objeto ou na imagem, eles são apenas suportes para o exercício de memória do indivíduo. Esse é um dos princípios bergsonianos que Proust experimenta no *Em busca*. No grande romance francês, nem tanto a visão, mas o paladar, o tato e a audição são os sentidos que despertam, no protagonista, as lembranças. Na primeira parte desta tese, no momento em que se discutia a filiação de Muñoz Molina à obra proustiana, analisei como, nos capítulos *Berghof* e *Sefarad*, a sensação tátil da concha, por exemplo, fazia com que o narrador e o personagem do médico, recordassem viagens ao litoral sul da Espanha.

Ainda no capítulo *Sefarad*, o sentido da visão também entra em cena. Durante a visita à *The Hispanic Society of America*, o narrador visualiza uma peça de cerâmica andaluza que o remete imediatamente à infância:

De allí vino este lebrillo que ahora te señalo detrás de un cristal en una de las estancias solitarias de la Hispanic Society de Nueva York, y que en esta lejanía me devuelve al corazón exacto de la infancia: en el centro tiene el dibujo de un gallo, rodeado por un

círculo, y al mirarlo casi noto en las yemas de los dedos la superficie vidriada de la cerámica y la protuberancia de las líneas del dibujo, que es un gallo inmemorial [...] (p. 581)

A cerâmica tem a propriedade de lembrar ao narrador, sujeito contemporâneo e cosmopolita, um flâneur pela cidade de Nova Iorque, suas raízes andaluzas. Nesse trecho, Muñoz Molina recorre a um procedimento narrativo proustiano: ver a cerâmica transporta o narrador ao passado e devolve-lhe uma sensação da infância. Sem tocar a peça, a memória recuperada traz consigo uma sensação tátil.

Mas é também interessante pensar na cerâmica enquanto objeto e sua função. De acordo com Krzysztof Pomian (1984), ao integrar um acervo de coleção, o objeto é destituído da função primária para a qual foi criado, para se tornar artigo de mera contemplação. Analisando a necessidade humana de reunir objetos em coleções desde a antiguidade, o historiador conclui que as coleções tem o papel de ligar dois mundos, um mundo visível e outro invisível. O mobiliário funerário, por exemplo, conecta os vivos aos seus mortos. As oferendas, relíquias e objetos sagrados vinculam o crente aos seus deuses. Desse modo, os objetos representam um mundo invisível, e garantem a conexão deste, com o mundo visível, o mundo dos que observam esses objetos. O invisível é tudo aquilo que está sempre distante, no espaço e no tempo.

Segundo Pomian (1984, p. 68), o que torna possível a existência do invisível é a linguagem. Por meio dela se ressuscitam os mortos, atualiza-se o passado, aproxima-se o distante, e revela-se o oculto. Essa compreensão de Pomian sobre a relação entre o caráter representacional dos objetos e a linguagem, faz lembrar as premissas platônica e aristotélica sobre a faculdade da memória. O objeto, ou seja, o elemento visível, é apenas uma parte da existência de algo, é preciso a linguagem para revestir de sentido esse objeto, instituir a existência do invisível nele representado. Mundo visível e mundo invisível pertencem então, respectivamente, aos domínios da visão e do discurso.

Para Pomian (1984, p. 69), há dois instantes no percurso temporal de qualquer fenômeno: o aparecimento, ou seja, o trânsito do invisível ao visível, e o desaparecimento, a transposição do visível ao invisível. Ao ver na *The Hispanic Society of America* uma cerâmica andaluza semelhante às que havia em sua casa quando criança, o narrador de *Sefarad* completa os dois trajetos descritos por Pomian. O objeto visível desencadeia uma série de recordações que se presentificam por meio da linguagem e, ao mesmo tempo, esse objeto confere materialidade, comprova experiências passadas até então declaradas apenas no invisível da linguagem.

A cerâmica andaluza exposta no museu, destituída de sua função primária, a de recipiente usado para servir a comida, é o que Pomian chama de semióforo, objeto apenas contemplado e não usado, representante do invisível, portador de um significado. Para o historiador, os objetos possuem duas dimensões, uma utilitária e outra significativa. Alguns objetos são apenas coisas, tem utilidade. Outros são apenas semióforos, não tem utilidade, mas possuem significado. E outros ainda são simultaneamente, coisa e semióforo.

No entanto, Pomian afirma que nenhum objeto pode ser, para um mesmo observador, coisa e semióforo. Um objeto é uma coisa quando tem utilidade, e nesse caso, útil quer dizer ao alcance da mão, manipulável, a isso está relacionado o sentido visível do objeto. Um objeto observado, porém, não tocado, preenchido de significado pela invisibilidade da linguagem, é um semióforo.

Entretanto, acredito que ao restringir a utilidade do objeto/coisa à manipulação, Pomian desconsidera a utilidade mental do objeto, sua capacidade de fazer lembrar, tal como explicam Casey, Husserl e Bergson. No romance moliniano, os objetos são objeto/coisa que, mesmo sem serem tocados, são úteis no fazer lembrar, e são também semióforos enquanto significado, enquanto memória. Naquele trecho do romance, o sentido da visão, por si só, é capaz de devolver ao personagem o sentido do tato, que remete a um passado em que aquele objeto se encontrava em pleno uso.

No capítulo *Sherezade*, o autor também conduz uma reflexão sobre o papel dos objetos no apoio à memória. Nesse texto, a protagonista, Amaya Ibárruri, reúne na sala do pequeno apartamento em Madri, uma série de objetos inúteis aos olhos dos amigos, porém fundamentais para seu processo de rememoração: “Cómo voy a tirar nada, si cada cosa tiene una historia tan larga, y yo me las cuento a mí misma cuando estoy sola, como si fuera la guía de un museo.” (p. 385)

Amaya Ibárruri exemplifica bem o tipo de personalidades que Muñoz Molina decide transformar em personagens de romance em *Sefarad*, pessoas cujas vidas são privilegiadas do ponto de vista histórico. Amaya é testemunha da ascensão dos movimentos dos trabalhadores no início do século XX na Espanha, da perseguição aos comunistas durante a Guerra Civil Espanhola, e é também testemunha do auge e da decadência da União Soviética. Por isso, diferente das atitudes de pessoas carentes de bagagem histórica, Amaya acumula objetos, transforma a pequena sala em seu pequeno museu particular, pois isso lhe permite não apenas lembrar e narrar, como também comprovar essa existência historicamente privilegiada.

Ao descrever no romance as minúcias da coleção de objetos de Amaya, Muñoz Molina evidencia que, dessa relação, emerge um certo tipo de memória comprometida política

e ideologicamente. Aos amigos que repreendem Amaya por expor objetos que remetem à controvertida e extinta URSS, a personagem responde com um discurso que demonstra a devoção de quem viveu por mais de cinquenta anos sob a ideologia soviética: “[...] y además que si viene alguien y se molesta pues lo siento, que les den, como dicen en Madrid, ¿no tienen ellos sus crucifijos y sus vírgenes y sus retratos del Papa? Pues yo tengo a mi Vladimir Ilych, [...]” (p. 385).

Consciente de sua existência histórica, a personagem se opõe à insensibilidade vigente na sociedade contemporânea, na qual, se um objeto não tem valor material, não possui qualquer outro valor, uma sociedade sempre preparada para o futuro e incapaz de voltar o olhar para o passado. Para Amaya, seus objetos são dotados de valor afetivo. Desfazer-se deles significava desfazer-se das memórias:

Una amiga que entiende me dice que venda los dibujos, que pueden darme un buen dinero por ellos, y se agobia cuando ve tantas cosas como tengo, que no podrás rebullirte, me dice, deshazte de todo, borrón y cuenta nueva, tira lo que no vale nada, que es la mayor parte, y lo valioso véndelo, pero yo no quiero separarme de nada, cada cosa tiene una parte de mi vida, hasta ese cuadro que a mi amiga le da tanta rabia, a quién se le ocurre enmarcar la tapadera de una caja de galletas, pero a mí me gusta mucho, me trae muchos recuerdos, la plaza Roja con sus cúpulas de colores y ese azul que tiene el cielo algunas mañanas de verano, y me gusta que las cosas estén en relieve, tóquelas, los torreones de la muralla del Kremlin, la catedral de San Basilio, el mausoleo de Lenin. (p. 386 – 387)

Amaya já não tinha mais o pai, o irmão e o esposo, mortos ainda durante o exílio da família na URSS. Sua mãe, a ilustre dirigente comunista Dolores Ibárruri (1895 - 1989), havia morrido alguns anos depois de retornar à Espanha. Os filhos de Amaya, nascidos na Rússia, permaneciam em Moscou. Solitária, a personagem tinha em seus objetos, não apenas a materialização do passado, como também a presença de seus mortos: “[...] las cosas duran más que las personas, [...]” (p. 389).

Outro procedimento a revelar uma função para os objetos na estrutura do romance é o da enumeração. Por meio da extensa enumeração de objetos, o autor descreve ambientes que contam episódios da história.

Segundo Pomian, mais importante que a coleção de objetos, ou seja, mais relevante que o visível, é o invisível, o significado que a linguagem engendra a partir dos objetos colecionados:

Ela leva então a interessar-se por tudo aquilo que, de uma maneira ou de outra, parece ligado ao invisível, e em particular aos objectos que se pensa que o representem. É necessário, além disso, que o exercício de actividades económicas que proporcionam os meios de subsistência deixe ao grupo, a uma parte deste ou a algum indivíduo o

tempo livre para acumular, conservar e mesmo produzir objectos que representem o invisível. (POMIAN, 1984, p. 69)

Em *Sefarad*, alguns personagens são sujeitos que se empenham em reunir e preservar objetos, em construir mundos visíveis que lhes lembrem do invisível. Em *Oh tú que lo sabías*, a enumeração dos artigos que compõem o acervo de Isaac Salama no *Ateneo Español* em Tanger, tem a função de lembrar ao leitor que, um dia, regiões do norte da África já formaram parte da Espanha. No capítulo *Olympia*, a enumeração dos itens que integravam uma exposição visitada pelo narrador em Madri, tem a finalidade de levar o leitor a imaginar as circunstâncias vividas pelos republicanos espanhóis em dois momentos, quando deixaram o país, e quando iniciaram a nova vida no exílio. Um exemplo do uso que Muñoz Molina faz do procedimento da enumeração extensiva, pode ser extraído do capítulo *Berghof*:

Sobre la mesilla en la que está el teléfono hay una pequeña bandera roja, con una esvástica en el centro, en el interior de un círculo blanco. Desde que entré en este lugar sólo ahora, mientras espero a que respondan el teléfono de Urgencias, miro a mi alrededor. En una pared hay un gran retrato al óleo de Hitler, rodeado por dos cortinajes rojos que resultan ser dos banderas con esvásticas. En el interior iluminado de una vitrina hay una guerrera negra con las insignias de las SS en las solapas, y con un desgarrón manchado de oscuro en un costado. En una fotografía pomposamente enmarcada Adolf Hitler está imponiendo una condecoración a un joven oficial de las SS. En otra vitrina hay una Cruz de Hierro, y junto a ella un pergamino manuscrito en caracteres góticos y con una esvástica impresa en el sello de lacre.

Lo veo todo en un segundo pero no puedo discernir la cantidad abrumadora de objetos que me rodean, que llenan la habitación, aunque es inmensa, los bustos, las fotos, las armas de fuego, los proyectiles puntiagudos y bruñidos, las banderas, los adornos, las insignias, los pisapapeles, los calendarios, las lámparas, no hay nada que no sea nazi, que no conmemore y celebre el III Reich. (p. 307 – 308)

Nessa descrição, a voz narradora é a do protagonista do capítulo, o médico. Os personagens criados por Muñoz Molina em *Sefarad* são dotados de consciência histórica, por isso, ao visualizar a profusão de objetos nazistas, o médico se dá conta de que está na residência de um ex-oficial da SS. Os objetos, nesse caso, não ajudam o personagem a recuperar uma memória individual, mas mobilizam sua memória histórica. Nessa passagem do romance, Muñoz Molina mostra ao leitor como criminosos de guerra envelhecem placidamente, enquanto as vítimas ainda padecem os traumas nunca reparados. Os objetos em exposição na casa do ex-oficial SS denunciam uma incongruência: enquanto um personagem consegue preservar uma profusão de objetos que reconta o passado pelo viés do horror, tantos outros personagens que representam as vítimas, são impedidos de conservar artefatos que contem o outro lado da história.

A enumeração de objetos é um procedimento utilizado ainda em mais dois capítulos. Em *Sherezade*, a descrição do pequeno museu particular de Amaya remete à história

da Rússia soviética. No capítulo *Sefarad*, o narrador faz outra longa enumeração dos artigos que constituem o acervo reunido na *The Hispanic Society of America*, resultado do afã colecionista do milionário estadunidense Archer Milton Huntington (1870 – 1955) que, no início do século XX, percorreu a Espanha adquirindo obras de toda sorte de gêneros. Essa coleção, conta a história da Espanha fora da Espanha.

Na estrutura de *Sefarad*, papel semelhante ao dos objetos como desencadeadores de memórias, é o das imagens e fotografias. O procedimento utilizado por Muñoz Molina nesse sentido, é o de fazer com que a imagem ou a fotografia sejam, para os personagens, pontos de partida para a rememoração. Isaac Salama, por exemplo, ao visualizar um dos cartazes que conserva no *Ateneo Español*, contempla o monumento a Cervantes localizado na *Plaza de España* em Madri. A imagem devolve Salama à juventude, aos anos em que estudou em Madri, fazendo-o recordar-se de como era a vida sem a deficiência. A descrição da cena lembra bastante o procedimento proustiano, pelo uso da sinestesia visual e pela suspensão da distância temporal entre passado e presente.

Além de servir como apoio ao processo de rememoração dos personagens, a imagem pode ser utilizada para auxiliar o narrador na descrição dos personagens, principalmente quando esse personagem chega ao narrador, não pela memória individual da experiência vivida, mas pela memória da literatura. Ao contrário de personagens como Sacristán, Camille Safra, José Luis Pinillos, Isaac Salama, Tina Palomino ou Amaya Ibárruri, com os quais o narrador teve a oportunidade de se encontrar pessoalmente, Willi Münzenberg é um personagem que ele conheceu apenas na leitura. Por isso, o narrador confessa ao leitor que, a descrição que faz do personagem, parte de uma fotografia encontrada na autobiografia de Arthur Koestler. Em meio a detalhes sobre a compleição do personagem e sobre a vestimenta que usava no momento em que a fotografia foi tirada, a descrição do narrador atribui ao personagem atitudes, comportamentos e sentimentos que são interpretações, conjecturas formadas a partir da imagem.

Visível que vincula o observador ao invisível, índices de recordação, elemento presente que remete ao ausente, artifício que possibilita a percepção e o reconhecimento de uma imagem-lembrança do passado, essas são algumas formas de teorizar o papel dos objetos e das imagens como elementos desencadeadores da memória. Mas, e quando um objeto, ou melhor, um objeto imagético, representa uma imagem-lembrança que parece não ter sido registrada no que Bergson chamaria de região das imagens? Em *Sefarad*, um outro procedimento relacionado aos objetos e às imagens é aquele em que, esses elementos ajudam na construção de memórias não registradas ou inacessíveis.

Em *Cerbère*, Tina Palomino acreditava que, por ter apenas três anos de idade quando da partida do pai para o exílio na Rússia, em 1939, a imagem que ela guardou dessa despedida era uma memória imaginada e não registrada. Em 1965, Tina recebeu uma carta que solicitava sua presença na embaixada da Alemanha em Madri. Ao se apresentar na legação, a protagonista recebeu uma caixa com alguns pertences que seu pai havia deixado para trás, ao fugir de um campo de concentração alemão em novembro de 1944. A caixa estava repleta de cartas, desenhos e sobretudo fotografias, a partir das quais Tina formou uma imagem paterna impossível de ser recuperada por uma memória tão jovem: “Y él dando vueltas por la habitación, no tengo ningún recuerdo de él pero me parece que lo veo, alto, muy guapo, con el uniforme, como en una de esas fotos que me dieron en la embajada, [...]” (p. 316).

As lembranças do pai não teriam permanecido na memória de Tina ou, de acordo com a convicção bergsoniana, essas imagens teriam sobrevivido mas estariam inacessíveis? Segundo o próprio Bergson: “[...] toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança. [...] Assim, criamos ou reconstruímos a todo instante.” (1999, p. 117) Na ausência de uma imagem-lembrança, as cartas, desenhos e sobretudo as fotografias, ajudavam Tina a formar uma imagem-percepção da figura paterna ausente.

Segundo Roland Barthes (1984, p. 114), a fotografia mantém para com o seu referente uma relação distinta da que se perfaz entre o referente e outras formas de representação, como a pintura e o discurso, por exemplo. Estas modalidades representativas podem representar aquilo que não estava exatamente diante do pintor ou do escritor no momento da representação. A fotografia, no entanto, atesta a existência e a presença do referente no passado, por isso, ela é, para Barthes, um “Isso-foi”.

Susan Sontag (2004, p. 86) admite que as imagens fotográficas são singulares porque se apropriam da realidade, são um rastro, um decalque do real, têm passado e possibilitam um alcance imediato desse passado em toda a sua distância: “A fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos.” (SONTAG, 2004, p. 87) No entanto, Sontag pondera que, apesar desse poder de prova material do passado, a fotografia não evoca lembranças, isso depende de quem a observa. A fotografia seria, para a autora, um substituto da memória.

Tina Palomino podia não se lembrar do pai, mas as fotografias eram a prova de sua existência, permitiam-lhe dizer “tive” ou “tenho um pai”. Realmente supriam a ausência de memórias ou a impossibilidade de resgatá-las. Daí pode-se imaginar o que significaria para a

personagem perder essas imagens. No romance, Muñoz Molina aproveita a temática da perda dos objetos e imagens como ensejo para discutir a questão do esquecimento.

Um dia, ao chegar das compras, Tina não encontrou a mãe e se deu conta de que sua caixa de recordações havia sido retirada do esconderijo. Ao olhar pela janela, a personagem avistou a mãe que, no pátio, incinerava em uma fogueira todas as lembranças que a filha guardava do pai. Ao destruir um arquivo, a mãe apagava memórias, impedia a filha de preservar a lembrança paterna. Nesse trecho do romance, o autor opõe a memória recuperada de quem viveu a experiência, à memória construída de quem é incapaz de recuperar lembranças, seja pela ausência de registro, seja pela dificuldade do resgate.

Mesmo sabendo da mãe que o pai estava vivo, que havia mudado de identidade e de nacionalidade, e que havia constituído uma nova família na pequena cidade fronteiriça de Cerbère, a protagonista lamenta a perda da materialidade memorial: “[...] con lo que a mí me gustaría tener ahora alguna foto, algún recuerdo de mi padre.” (p. 316) Tina não nutria com relação ao pai nenhum tipo de ressentimento, nem por sua escolha pela militância política, nem pelo abandono da família. O que a personagem queria era apenas lembrar que teve um pai, e poder narrar sua história de militante comunista exilado. Por isso, sua postura é de preservação da memória, em contraposição à postura de sua mãe, conduzida pela violência das circunstâncias a uma atitude de esquecimento. Consumida pela mágoa de mulher *de rojo*<sup>66</sup>, presa, torturada e humilhada pela repressão franquista, e além de tudo, abandonada pelo marido, a mãe de Tina é levada a praticar um atentado contra a memória da filha: “No me mires así, como si estuviera robándote lo que te queda de tu padre.” (p. 331) Novamente, o romance reforça a noção de que a decisão pela memória ou pelo esquecimento, depende das circunstâncias e pode ser, inclusive, manipulada pela violência.

Com a incineração do conteúdo da caixa, destruiu-se não apenas a memória de Tina, como também a memória de um sobrevivente da Segunda Guerra. O pai da protagonista, ao fugir da Espanha, passou pela Rússia, de onde também fugiu para se integrar à resistência francesa. Esteve preso em campos de concentração na França e na Alemanha. Exímio desenhista, ao invés de escrever memórias como muitos sobreviventes da Segunda Guerra, ele registrou o que viu em imagens. Desse modo, a filha podia não apenas se lembrar de como era o pai, mas também entender como havia sido sua vida desde que deixou Madri, na véspera da tomada franquista:

---

<sup>66</sup> No pós-Guerra, essa expressão era empregada para se referir às esposas dos militantes republicanos, fossem eles socialistas, comunistas, anarquistas ou republicanos.

[...] muchos dibujos, hechos sobre cualquier cosa, sobre un trozo de cartón o en el revés de un impreso alemán, dibujos de pueblos con torres de iglesias y trenes y montañas al fondo, y retratos de gente, de hombres con uniformes a rayas y cabezas peladas, y un dibujo muy bonito de la plaza Roja de Moscú, muy grande, coloreado, que parecía una foto, en una hoja cuadriculada de bloc. (p. 330)

Além de Tina, outro personagem lida com a dificuldade de manter viva a memória, na ausência de elementos concretos que alimentem o processo de rememoração. Isaac Salama confessa ao narrador que já quase não se lembra de como eram a mãe e as irmãs, e que uma reles fotografia aliviaria a dor do esquecimento: “[...] de las hermanas y la madre de las que ni siquiera guardaban una sola fotografía, un asidero para la memoria, una prueba material que hubiera atenuado o retrasado la erosión del olvido.” (p. 151)

Amaya Ibárruri, submersa entre tantos objetos acumulados, lamentava a perda de um item especial, a caixa de música que o pai havia lhe trazido de presente ao regressar de sua primeira viagem à Rússia. Ao ser aberta, a caixinha de música tocava a suíte sinfônica de Rimsky-Korsakov (1844 – 1908), *Scheherazade* (1888). Os sentidos da visão e da audição despertados pelo objeto, devolviam à memória de Amaya as lembranças do pai e da vida na União Soviética.

No capítulo *Dime tu nombre*, ao narrar a saga de Adriana Seligmann, Muñoz Molina provoca uma reflexão sobre a angústia do desconhecimento da memória familiar. Ao deixar o Uruguai para se exilar na Argentina em 1974, Adriana levou consigo uma caixa que pertencia ao avô paterno, repleta de fotos de uma mulher alemã e de cartas trocadas entre ele e essa mulher, em alemão. O avô de Adriana sempre se recusou a contar à neta como era a vida na Alemanha, e quais foram as circunstâncias que o obrigaram a imigrar para o Uruguai. A história de exilada de duas ditaduras latino-americanas, era uma repetição de um passado familiar diaspórico que Adriana desconhecia. A personagem sempre desejou que as cartas fossem traduzidas, para que ela pudesse finalmente conhecer a história reprimida pelos traumas do avô. No entanto, ao ter de deixar às pressas a casa de Buenos Aires e partir para um novo exílio na Espanha, a caixa ficou para trás, e com ela, a única oportunidade que Adriana tinha de reconstituir a memória de seus antepassados. Nesse episódio, o romance mostra como o direito à memória familiar e sua preservação é ameaçado em contextos políticos autoritários. Os alemães procuraram apagar, nos campos, as evidências do extermínio de todo um povo, para que o testemunho dos sobreviventes, como o avô de Adriana, não tivesse uma materialidade na qual apoiar-se. As ditaduras latino-americanas tinham como prática desaparecer com os corpos dos dissidentes políticos, para que os assassinatos não pudessem ser comprovados. Os sobreviventes que, como Adriana, conseguiam escapar à morte, eram obrigados a partir

clandestinamente, deixando para trás os objetos e imagens que poderiam ajudá-los a contar suas histórias. Desse modo, *Sefarad* mostra que as catástrofes do século XX não apenas se repetem, como também se sobrepõem, como uma espécie de rolo compressor, o autoritarismo vai destruindo as evidências materiais, para que não haja espaço para reunir provas, refletir sobre elas e construir narrativas.

Pomian dizia que os objetos têm o poder de ligar um mundo visível a um mundo invisível. No mundo visível, o objeto observado e o observador vinculam-se ao invisível, isto é, ao significado que o objeto observado encerra. Muñoz Molina revela como, para seus personagens, os objetos conectam a imagem presente à experiência passada. Para os personagens, os objetos importam porque podem ser dotados de significado por meio da linguagem e porque podem dar, à memória declarada, uma prova material: o que se vê realmente aconteceu, quem se vê realmente existiu. Para alguns personagens, os objetos constituem verdadeiros arquivos, para outros, servem não apenas como índice de recordação, mas sobretudo, substituem memórias não registradas ou impossíveis de serem acessadas. Nesse caso, a perda do objeto representa um infortúnio ainda maior, porque representa o esquecimento.

### **1.3 Aquele que não deixa esquecer: a testemunha**

Depois de abordar as funções dos lugares, objetos e imagens no resgate e preservação da memória em *Sefarad*, proponho discutir o papel de outra figura importante nessa tarefa de recuperação e transmissão da experiência: a personagem. *Sefarad* é, como já se viu, um romance que joga com a paradoxal relação entre realidade e ficção em diferentes aspectos de sua estrutura, inclusive no que tange aos personagens, seres ficcionais declaradamente criados a partir de seres reais. Entretanto, não se pode perder de vista que, personagens transplantados da realidade, serão sempre seres de ficção. É impossível identificar neles, quanto há de reprodução da realidade, e quanto há de invenção. Para criá-los, Muñoz Molina mobilizou sua própria memória e sua habilidade de observador, mas mobilizou também sua imaginação. O que acontece com os personagens de *Sefarad* é que lhes é facultado o direito de narrar, e personagens-narradores acabam por tornar-se personagens-testemunhas.

De acordo com Seligmann-Silva (2005, p. 72), as mais diversas áreas do saber, tais como a teologia, os estudos jurídicos, a psicologia, a psicologia social, a psicanálise, a etnologia, a história oral, a historiografia e a filosofia, têm se interessado pela questão do testemunho, e não poderia ser diferente com a literatura e os estudos literários, a teoria das artes

e a teoria estética. Para o teórico, a era das catástrofes<sup>67</sup> originou a era dos testemunhos<sup>68</sup>. O testemunho provocou uma virada de paradigma nas artes e na literatura. Segundo Seligmann-Silva, é possível reconhecer certo teor testemunhal nas obras de toda a literatura, mas esse teor tornou-se mais latente e identificável na literatura produzida no século XX.

O professor João Camillo Penna (2013, p. 328) lembra que, John Beverley, em uma de suas mais importantes teses sobre o testemunho, identificou o teor testemunhal na literatura do século XVI, no romance picaresco *Lazarillo de Tormes* (1554), pois essa obra:

[...] apresenta de forma aguda a experiência da pobreza e da marginalidade social de sujeitos convertidos em resto do capital na época do seu nascimento, cujas vivências são inabsorvíveis pelas formas medievais de representação, e que portanto requerem a criação de uma nova forma: o romance. [...] O que faz a modernidade do *Lazarillo*, no entanto, o “primeiro romance moderno” ou o “primeiro romance burguês” e uma espécie de testemunho, é um duplo sucesso mimético das duas faces da representação do modo de produção capitalista: [...] (PENNA, 2013, p. 328)

Como se vê, a concepção de um personagem de ficção entendido, simultaneamente, como personagem e testemunha de uma realidade social excludente, não é propriamente uma novidade. Beverley reconheceu esse fenômeno nos primórdios do que hoje convencionou-se chamar de romance moderno. Na tese de Beverley, a vertente testemunhal da literatura surgida no século XX, seria uma espécie de correspondente contemporânea do que foi a picaresca no século XVI. Ao surgirem no universo das letras, tanto a picaresca quanto o testemunho, enfrentaram resistência para serem reconhecidos como literatura. Se o teor testemunhal já podia ser reconhecido no romance picaresco, esse teor também pode ser identificado na narrativa de ficção atual:

A história das práticas sociais e das formas contém uma mesma lição de alargamento de fronteiras: assim como hoje não temos problema em aceitar a novela picaresca como literatura, também o testemunho será incluído no futuro dentro do espaço literário num processo de expansão ou de incorporação de suas margens, que já podemos acompanhar em nossa época através dos avatares do testemunho na novelística contemporânea. (PENNA, 2013, p. 330 – 331)

Ao contrário de Beverley e Penna, que enunciam a partir da cena do *testimonio* hispano-americano, e portanto concebem o testemunho como um gênero, Seligmann-Silva (2005, p. 85) prefere entender o testemunho como uma “*face da literatura* que vem à tona na nossa época de catástrofes”. É a essa segunda concepção mais abrangente que aproximo *Sefarad*, um romance contemporâneo, cuja forma é marcada pela flexibilidade e pelo hibridismo, um exemplo de como a narrativa de ficção produzida na atualidade, incorpora

<sup>67</sup> Expressão de Eric Hobsbawm.

<sup>68</sup> Expressão de Shoshana Felman.

outras formas de expressão, como o testemunho. Ao escrever esse romance, Muñoz Molina demonstra ser um escritor consciente da preponderância do testemunho na cultura contemporânea, por isso, diante da possibilidade de criar personagens, prefere povoar seu romance de testemunhas. Aliás, o testemunho é o critério utilizado pelo autor na escolha dos seres reais que serão transformados em seres da ficção. Tina Palomino, por exemplo, que casualmente apareceu no apartamento do escritor em Madri para fazer uma visita à sua esposa, desperta o interesse do autor e é transformada em personagem de ficção, por causa do testemunho que dá sobre a vida da família de um republicano espanhol na Espanha franquista.

Em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, Giorgio Agamben (2008, p. 27) retoma a etimologia das duas expressões latinas que se referem à palavra testemunha, *testis* e *superstes*, distinguindo seus sentidos. A expressão *testis* designa o terceiro na cena jurídica, aquele cujo testemunho elucida uma disputa entre dois oponentes. Seligmann-Silva (2005, p. 80) afirma que, na postura da testemunha como *testis*, predomina o sentido da visão. Essa é a testemunha que viu e procura narrar exatamente o que viu, como se nessa tradução da visão em narrativa, não houvesse espaço para reflexões acerca da interferência da linguagem. Portanto, para o teórico, a *testis* está mais relacionada ao paradigma da história, ao modo representacionista de produção do conhecimento histórico do positivismo. Para a *testis*, a cena histórica pode ser transposta à escrita da história. A *testis* dá testemunho da história.

Para Agamben, a palavra *superstes*, refere-se àquele que viveu uma experiência, e dela dá testemunho. Segundo Seligmann-Silva, a expressão *superstes* contém uma noção bastante cara que é a da sobrevivência, a *superstes* é testemunha e ao mesmo tempo sobrevivente. Enquanto o lugar da *testis* é o passado, o lugar da *superstes* é o presente, porque é do presente que o sobrevivente recupera o passado. Essa tradução do passado na narrativa presente, coloca em cena a interferência da linguagem. Para a *superstes*, predomina o sentido da audição: mais importante do que o que essa testemunha viu, é o que ela viveu, sua narrativa. Por isso, a noção de *superstes* é mais proveitosa para a compreensão do testemunho na produção cultural contemporânea. A *superstes* dá testemunho da experiência.

Mas, ao contrário de Agamben que privilegia a *superstes*, Seligmann-Silva (2005, p 81) defende a necessidade de se unir os dois conceitos, e: “[...] entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar [...]”. Em *Sefarad*, os personagens desempenham majoritariamente o papel da *superstes*, porque são sobreviventes, e porque são personagens convertidos em narradores, o que coloca a narrativa da experiência no centro de seus testemunhos. Mas, as experiências narradas por esses personagens são historicamente localizadas. Mais que isso, são experiências provocadas pelas

circunstâncias históricas. Por isso, esses personagens são também *testis*, testemunhas da história.

*Superstes* ou *testis*, o que importa é entender que, em *Sefarad*, os personagens não são apenas personagens, mas são personagens-testemunhas. O procedimento pelo qual os personagens são construídos, por si só, já denota a importância que o autor concede ao papel da testemunha no romance. Mas, um outro procedimento também revela essa valorização: as reflexões metaficcionalis do narrador.

No capítulo *Oh tú que lo sabías*, ao narrar a visita de Isaac Salama ao campo de concentração em que desapareceu sua família, um lugar de memória que tinha como guia um sobrevivente, o narrador introduz a seguinte reflexão: “[...] hasta algunos de los mayores infiernos sobre la Tierra quedan borrados al cabo de una o dos generaciones, y llega un día en que no queda ni un solo testigo vivo que pueda recordar.” (p. 142) Nesse comentário, o narrador evidencia duas convicções: 1. O sobrevivente é um valioso agente da memória; 2. Seu natural e gradual desaparecimento pode levar ao esquecimento.

Em outros momentos da narrativa, essas convicções se reapresentarão como, por exemplo, no capítulo *Münzenberg*. Em 1989, em seu apartamento em Munique, enquanto assistia à queda do muro, Babette Gross (1898 - 1990), a esposa sobrevivente de Willi Münzenberg, concedeu uma entrevista ao escritor estadunidense Stephen Koch, que preparava o livro *Double lives: Stalin, Willi Münzenberg and the seduction of the intellectuals*.

A voz de Babette é a única que aparece no capítulo em forma de citação direta:

— *Esa rata, Otto Katz<sup>69</sup>, le dio el beso de Judas. Otto Katz tramó su muerte, aunque no fuera él quien apretó el nudo de la cuerda hasta estrangularlo.*  
Habla una mujer, muchos años más tarde, una anciana de noventa años, delante de un magnetofón, en la penumbra de un apartamento de Munich. (p. 210)

O travessão e o itálico marcam a introdução da oralidade na reprodução de um fragmento do depoimento dado por Babette a Koch. A linguagem da personagem também reflete a oralidade pelo coloquialismo, pela informalidade e pela carga emotiva. Na retomada do discurso pelo narrador, aparece o verbo *hablar*, uma remissão direta à linguagem oral. Esse procedimento ilustra a tentativa de Muñoz Molina de fazer entrar na escrita do romance, a oralidade. O autor procura colocar o leitor como ouvinte direto do testemunho de Babette, transportando-o para dentro da sala de um apartamento em Munique, tornando-o ouvinte da

---

<sup>69</sup> De acordo com Valdivia (2013, p. 381), Otto Katz (1883 – 1952?) era um espião da KGB que atuou junto a Willi Münzenberg nas campanhas do Comintern envolvendo intelectuais e artistas. À Katz são atribuídas muitas denúncias de traição que redundaram em vários assassinatos durante os expurgos stalinistas. Entre essas denúncias, estaria a que levou ao assassinato de Willi Münzenberg.

conversa entre a viúva de Münzenberg e o autor da biografia. Como *testis*, Babette é testemunha de um episódio da história do século XX, o Expurgo Stalinista (1934 - 1939). Como *superstes*, a personagem testemunha a perseguição e o assassinato do marido. E Muñoz Molina mobiliza procedimentos para reproduzir a oralidade na escrita, consciente de que, no romance dotado de teor testemunhal, há uma forte relação entre testemunho e oralidade. De acordo com Seligmann-Silva (2005, p. 90), a palavra da testemunha é mais forte que a escrita, a oralidade intensifica a força de prova do testemunho, atribuindo-lhe confiança.

Ao resgatar a figura de Babette, em outra reflexão, o narrador reafirma a estima pela testemunha ocular da história, sua relevância na luta contra o apagamento da memória, e a preocupação com a ameaça do esquecimento após o desaparecimento das testemunhas: “Hay gente que ha visto esas cosas: nada de eso está perdido todavía en la desmemoria absoluta, la que cae sobre los hechos y los seres humanos cuando muere el último testigo que los presencié, el último que escuchó una voz y sostuvo una mirada.” (p. 194)

Mas, no romance, a presença de uma esposa sobrevivente que testemunha por seu marido perseguido e assassinado, faz surgir uma outra indagação: pode uma pessoa dar testemunho sobre a experiência de outra?

Tomando como referência para sua reflexão teórica *Os afogados e os sobreviventes* de Primo Levi, Agamben (2008, p. 42) aponta para uma lacuna na questão do testemunho. No relato de sua experiência em Auschwitz, Primo Levi, na interpretação de Agamben, teria afirmado que o sobrevivente não seria a testemunha autêntica. A verdadeira testemunha, por Levi denominada testemunha integral, a única que conheceu a face mais cruel do horror, seria aquela que não sobreviveu para contar. O testemunho do sobrevivente seria então desautorizado pela ausência de algo que se encontraria apenas na experiência do não sobrevivente.<sup>70</sup>

Portanto, aplicando essa interpretação que Agamben faz de Levi às situações que se apresentam em *Sefarad*, o sobrevivente que atua como guia no campo de extermínio polonês em que morreu a família de Salama, por exemplo, não poderia dar testemunho de uma morte da qual ele escapou. Babette Gross, a companheira de toda a vida de Willi Münzenberg, que o acompanhou no desterro da Alemanha após a perseguição nazista aos comunistas, que esteve ao lado do marido quando ele foi acusado de traição durante o Expurgo Stalinista, não estaria

---

<sup>70</sup> Para Seligmann-Silva (2008, p. 68), a interpretação de Agamben é forçada: “Isto, a meu ver, não corresponde aos textos de Levi. Para Agamben apenas os *Musulmänner* poderiam ser as testemunhas do campo, mas Levi nunca afirmou isto. Na introdução do volume *Os afogados e os sobreviventes* (Levi, 1990) ele apenas aponta para as limitações do testemunho, como lemos na famosa frase: ‘a história do *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão’ (Levi, 1990: 5).”

apta a dar testemunho da vida de um dos principais articuladores do Partido Comunista na Europa. Resta então o questionamento: se Babette e todos os demais personagens de *Sefarad*, que são sobreviventes, não estão autorizados a falar em nome de seus mortos, quem estaria?

Agamben (2008, p. 146) debate-se com a interpretação que faz do texto de Levi até chegar à formulação de que o testemunho é um sistema que opõe o sobrevivente e o não sobrevivente, no sentido de que o primeiro tem a faculdade do uso da linguagem que o segundo perdeu. A testemunha pode dizer o não dizível de quem não sobreviveu, ela tem o poder de dizer o que o outro já não pode mais. A testemunha existe enquanto o outro não mais existe. Desse modo, Agamben declara, à semelhança de Ricœur, sua crença na validade do testemunho:

[...] é que pode haver testemunho. Precisamente enquanto ele é inerente à língua como tal, precisamente porque atesta o fato de que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer, a sua autoridade não depende de uma verdade fatural, da conformidade entre o dito e os fatos, entre a memória e o acontecido, mas, sim, depende da relação imemorable entre o indizível e o dizível, entre o fora e o dentro da língua. *A autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito.* O testemunho não garante a verdade fatural do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento. (AGAMBEN, 2008, p. 157) (Grifos do autor)

A reflexão de Agamben ajuda a entender a postura de Muñoz Molina perante os testemunhos que lê e reescreve, ou que ouve e transcreve. Ao reescrevê-los ou transcrevê-los, o autor os valida. Babette e os demais personagens de *Sefarad* detêm um poder perdido para os que morreram, o poder de dizer. Saber se o que esses personagens testemunham corresponde exatamente com o ocorrido, não é tão relevante quanto a importância de reconhecer que eles são as únicas pessoas capazes de dizer o indizível de seus mortos. Os testemunhos de Babette e dos demais personagens, não precisam confirmar os dados compilados no arquivo, até porque o arquivo é morto, quase ninguém o acessa, ao passo que o testemunho é vivo, é público. Portanto, pode-se afirmar que, em *Sefarad*, os personagens importam mais como *superstes* que como *testis*.

Segundo Agamben, o sujeito do testemunho será sempre um ser dividido, que se corporifica mesmo numa cisão: “Isso significa ‘ser sujeito de uma dessubjetivação’; por isso, a testemunha, o sujeito ético, é o sujeito que dá testemunho de uma dessubjetivação.” (AGAMBEN, 2008, p. 151)

Os personagens de *Sefarad* entendidos como testemunhas, tornam-se sujeitos que enunciam as experiências de outros sujeitos, o que os submete a um processo de dessubjetivação de si mesmos para dar lugar a subjetividades outras. Essa relação de interdependência, de

acordo com Agamben, vincula definitivamente o sobrevivente àquele de quem ele dá testemunho.

Agamben explora ainda uma terceira expressão latina que indica uma outra acepção para o termo testemunha, o vocábulo *auctor*. O filósofo italiano lembra que essa palavra latina remete àquele que intercede por alguém incapaz de se valer por si mesmo:

O testemunho sempre é, pois, um ato de “autor”, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade. [...] E assim como o ato do autor completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si falta, e vida ao que por si só não poderia viver, pode-se afirmar, ao contrário, que é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha. (AGAMBEN, 2008, p. 150, 151)

Babette Gross, assim como o marido, teve de deixar seu país natal para viver no exílio em Paris. Esteve detida junto a Münzenberg em um hotel em Moscou, enquanto eram investigados por traição pelo serviço secreto soviético. Sobre esse período da vida do marido, Babette é uma *superstes*, mas quando dá testemunho da prisão de Willi em um campo de concentração francês, e de sua fuga e assassinato nos Pirineus, ela se torna um *auctor*-testemunha.

Retorno agora a uma das preocupações do narrador de *Sefarad*, o esquecimento pelo desaparecimento da testemunha. O que acontece com a memória de homens como Willi Münzenberg quando sobreviventes como sua esposa Babette deixam de existir? Ora, a memória de Münzenberg e de tantos outros como ele permanece graças ao trabalho de *auctor*-testemunha de escritores como Stephen Koch e Muñoz Molina.

Para compreender o papel de um escritor como *auctor*-testemunha, ajuda um conceito de testemunha amplo como o que apresenta Gagnebin:

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

O *histor* de Heródoto mencionado por Gagnebin, é a *testis*, a testemunha ocular ligada ao sentido da prova, da evidência, da construção do conhecimento que é objeto da história. O modelo de testemunha descrito por Gagnebin, faz lembrar o narrador que Muñoz Molina cria para narrar o romance *Sefarad*, aquele que se senta e escuta o que o outro tem para contar. Aquele que ao ouvir, passa a ser portador das histórias por ele ouvidas, e que para

perpetuá-las, escreve. As reflexões sobre a importância da testemunha colocadas na voz desse narrador, revelam uma concepção do romance como espaço privilegiado para se pensar o passado.

#### **1.4 O esquecimento pela memória manipulada: dissonância e relativismo ideológico no romance**

Em *Os abusos da memória*, Todorov (2000, p. 11) afirma que os regimes totalitários do século XX ampliaram o uso de um antigo recurso político, instaurando um perigo. Esses governos se apropriaram da memória coletiva dos povos sob seu comando, para operacionalizá-la de acordo com seus interesses de dominação e manutenção do poder: “Las huellas de lo que ha existido son bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; [...]” (TODOROV, 2000, p. 12).

Se, da parte dos governos totalitários havia a intenção de eliminar e manipular a memória coletiva, a resistência a esses governos descobriu que a melhor forma de lutar contra o apagamento e a contrafação, era resgatar a memória perdida ou alterada. Esse movimento por parte da resistência, gerou o que Todorov chamou de superabundância de memória. Desse modo, o filósofo mostra como os abusos da memória se dão tanto do lado do poder, quanto do lado da resistência.

Na esteira de Todorov, Ricœur (2007, p. 93) cunha o termo memória manipulada, para se referir a essa memória orquestrada de forma a atender os interesses dos que detêm o poder. Entretanto, Ricœur amplia a discussão ao relacionar a manipulação da memória ao processo de construção de identidades. As nações são fundadas a partir de acontecimentos violentos, e as narrativas fundadoras legitimam a violência desses acontecimentos que, conseqüentemente, passam a ser vistos de forma antagônica por vencedores e vencidos.

Ricœur (2007, p. 96) elenca três níveis em que o fenômeno ideológico opera: a distorção da realidade, a legitimação do poder vigente e a integração do mundo comum. A distorção da realidade gera a produção de uma história autorizada, oficial, aprendida e celebrada. As narrativas criadas a partir da realidade distorcida legitimam e autorizam o poder, a ordem social imposta e a hierarquia dos governantes sobre os governados. Essas narrativas constituem a integração, por meio da ideia de uma identidade unívoca.

Em *Sefarad*, Muñoz Molina também levanta algumas questões a respeito da manipulação da memória. Amaya Ibárruri, a protagonista de *Sherezade*, é uma personagem que apresenta essa memória ideologicamente comprometida. Filha de Julián Ruiz Gabiña (1890 –

1977) e Dolores Ibárruri, fundadores do *Partido Comunista de España*, as memórias íntimas de Amaya se confundem com a memória do comunismo na Espanha e na URSS. As recordações infantis da personagem contam sobre a luta sindical dos mineiros no País Basco, grupo do qual seu pai era um importante líder, e sobre a ascensão do Partido em Madri e a subsequente perseguição aos comunistas às vésperas da Guerra Civil. Em 1935, com apenas doze anos de idade, Amaya é enviada junto ao irmão mais novo para o exílio na URSS. É em Moscou, sob a vigência do governo de Stalin, que Amaya vive a adolescência e boa parte da vida adulta. Comunista, suas memórias oferecem um retrato extenso e detalhado do culto à figura do líder soviético.

O capítulo *Sherezade* se inicia com uma narração em primeira pessoa do singular, na voz da própria Amaya, que recorda o misto de nervosismo, emoção e incredulidade com que compareceu, no dia 21 de dezembro de 1949, à festa de aniversário de Stalin. A mera possibilidade de vir a apertar a mão do líder para felicitá-lo seria uma lisonja que Amaya contaria com orgulho para seus filhos e netos. Não é possível saber se a escolha desse episódio para a abertura do capítulo foi um arranjo proposital de Muñoz Molina para marcar o lugar ideológico do qual falaria a personagem, ou se essa foi realmente a primeira lembrança que Amaya quis transmitir ao seu interlocutor, o que não deixa de identificar sua posição ideológica.

Todo o discurso da protagonista segue em tom apologético. Amaya desmerece a importância dos Estados Unidos no desfecho da Segunda Guerra e reivindica a relevância da URSS, e especialmente de Stalin, na derrota do nazismo.

Em um dado momento, Amaya interrompe o fluxo de seu relato e evidencia, pela primeira vez, a presença do narrador principal que a escuta, incapaz de disfarçar a expressão facial de discordância com o discurso da protagonista: “Pero veo que usted pone mala cara, aunque quiera disimular, no crea que no sé lo que está pensando, todas esas historias sobre los campos de concentración y los crímenes de Stalin, como si Stalin no hubiera hecho otra cosa que asesinar, [...]” (p. 371). Esse procedimento de interrupção do fluxo narrativo é recorrente em todo o romance. Nos momentos em que um dos personagens assume o turno de narração, e o narrador principal se transforma em ouvinte, o autor propõe essas interferências, nas quais o personagem se dirige ao narrador, para reproduzir a cena da oralidade na escrita do romance. A repreensão que Amaya faz ao narrador marca duas posturas distintas: a do comprometimento ideológico da personagem, e a atitude crítica do narrador, que não é politicamente neutro.

Além de minimizar os crimes do regime stalinista, Amaya acreditava que os membros do Partido Comunista, presos em campos de concentração ou executados, eram de fato culpados de algum delito, e considerava que os excessos cometidos durante o stalinismo

foram devidamente reparados no XX Congresso do Partido<sup>71</sup>. A protagonista não acreditava que o governo socialista tivesse sido opressor, e entendia as execuções determinadas por Stalin no Expurgo, como uma expressão da eficiência do sistema judiciário da União Soviética. Para Amaya, o culto à figura de Stalin era o reconhecimento natural por parte do povo soviético, por tudo o que o líder havia feito pela União Soviética: a industrialização do país, os planos quinquenais, a transformação da nação em potência mundial. No presente do relato, que se dá nos anos 1990, a protagonista lamenta a situação atual da União Soviética, uma imensa nação desmembrada em novas nações. Ela denuncia a atuação da máfia, critica o governo de Boris Iéltsin (1931-2007) e a economia pós-abertura, atribui a decadência do regime ao que ela chama de sabotadores, espiões e judeus russos favoráveis aos Estados Unidos e a Israel. Amaya justifica que o enriquecimento e o apreço pelo poder por parte de alguns líderes soviéticos, ocorria à revelia de Stalin, que os puniu exemplarmente. As prisões e execuções de inocentes não foram determinadas por Stalin, mas por traidores próximos a ele.

Segundo Ricœur, justamente por servir à construção identitária das nações, a manipulação da memória atende sempre a interesses ideológicos. Oculto, o processo ideológico faz com que o indivíduo submetido não perceba a própria submissão, e pense sempre que o outro é quem está sujeito ao domínio ideológico. A memória de Amaya é, portanto, o resultado de supressões e distorções, é a expressão de uma identidade política comunista stalinista. A personagem é um exemplo de que a manipulação da memória na URSS foi eficaz, e contribuiu para a legitimação de um determinado grupo no poder por décadas.

Curiosamente, Amaya, cuja memória é esse produto da manobra do estado stalinista, acusa o governo russo dos anos 1990 de manipular a memória sobre os tempos de Stalin:

Pero ahora quieren ocultarlo todo, borrarlo todo, hasta los nombres, quieren hacer creer que el pueblo soviético estaba oprimido, o muerto de miedo, y que la muerte de Stalin fue una liberación, pero yo estaba allí y sé lo que pasaba, lo que sentía la gente, yo estaba en Moscú la mañana en que dijeron en la radio que Stalin había muerto, [...] (p. 373)

De fato, no período da abertura ao capital, o governo russo pode ter orquestrado um esquecimento com relação ao que pode ter havido de positivo nos sucessivos governos soviéticos, isso era necessário para a implementação e aceitação popular do novo modo de

---

<sup>71</sup> De acordo com Dalmás (2011, p. 142), o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética realizou-se entre 14 e 26 de fevereiro de 1956, três anos após a morte de Stalin. O evento representou o início de um processo de “desestalinização” de muitos partidos comunistas. Ao final do Congresso, Nikita Krushev (1894 – 1971), secretário-geral do PCUS, pronunciou um discurso secreto no qual denunciou a violência, os expurgos e as restrições à liberdade impostos à sociedade soviética durante o governo de Stalin.

produção capitalista. Mas Amaya nega a repressão, o terror e a ausência de liberdades na Rússia soviética, fatos dos quais outros personagens do romance como Margarete Buber-Neumann, Eugenia Ginzburg e Babette Gross foram vítimas e dão testemunho. Dessa forma, Muñoz Molina vai construindo a dissonância no romance.

Às críticas feitas nos anos 1990 à figura de Stalin, Amaya rebate explicitando em seu relato, a dimensão da devoção ao líder soviético:

Yo no podía creerlo, era como cuando me dijeron que había muerto mi hermano en Leningrado, o cuando murió mi padre, pero mi hermano estaba en la guerra y yo había aceptado que podía morirse, y mi padre ya era muy viejo y no podía durar mucho, pero que Stalin pudiera morir jamás se me había ocurrido, ni yo creo que a nadie, para nosotros era más que un padre o un líder, era lo que debe de ser Dios para los creyentes. (p. 373)

Ao se debruçar sobre a questão dos abusos da memória, tornou-se evidente para Todorov (2000, p. 15) que a memória e o esquecimento, ao contrário de representar opostos, são fenômenos que interagem. Seguindo essa premissa de Todorov, ao tratar da memória manipulada como forma de esquecimento, Ricœur (2007, p. 455) mostra como esse fenômeno pode estar manifesto, não nas camadas profundas do esquecimento, mas na superfície da memória declarada.

Segundo Todorov (2000, p. 16), o controle de seleção sobre o que deve ser conservado e o que deve ser apagado, gera uma versão oficial do passado. Essa narrativa naturalmente seletiva, imposta pela intimidação ou sedução, pelo medo ou pela lisonja, é para Ricœur uma das piores formas de esquecimento, porque faz com que o indivíduo seja destituído do poder de narrar a si mesmo. No entanto, o filósofo francês não vê o indivíduo afetado pela manipulação da memória como uma vítima absoluta. Há nesse processo um grau de cumplicidade. O esquecimento é imposto por um lado, mas aceito por outro, como nos casos em que se deseja fugir da realidade, não dar-lhe credibilidade, evitá-la, o que Ricœur entende como: “[...] obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma por um querer-não-saber.” (2007, p. 455)

A extensa e minuciosa memória de Amaya sobre o stalinismo é, ao mesmo tempo, o esquecimento dos crimes cometidos por esse regime totalitário. Não se trata de um esquecimento por apagamento dos rastros como já discutido anteriormente, mas de um esquecimento oriundo de uma memória que suprime. A memória de Amaya nada mais faz do que repetir a narrativa oficial sobre um passado, e seu comprometimento ideológico a impede de reelaborar criticamente essa memória coletiva e histórica. Demonstrando que o esquecimento provocado pela memória manipulada é ativo e não passivo, a personagem revela

ser consciente das vozes dissonantes que se opõem ao discurso que ela assume e repete, dando-se ao trabalho de apresentar argumentos que refutem as críticas.

“Ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro”. (RICŒUR, 2007, p. 459) Essa é a fórmula com a qual Ricœur sintetiza a dialética entre o lembrar e o esquecer no âmbito da memória manipulada. Na arquitetura de *Sefarad*, ao conceder espaço para uma memória tão profundamente comprometida com o stalinismo, ao mesmo tempo em que apresenta o drama de tantas vítimas desse mesmo regime, Muñoz Molina opõe discursos antagônicos, revela a heterogeneidade do mundo contemporâneo e evidencia os riscos das posturas ideologicamente radicais. Valdivia (2013, p. 25) lembra que, uma das razões pela qual *Sefarad* foi considerado um marco no cenário cultural espanhol, foi o fato de abordar a questão do stalinismo na literatura:

Se trata de la denuncia de las atrocidades cometidas en los campos de concentración estalinistas y el horror de las purgas soviéticas. Hasta la publicación de *Sefarad* en 2001, las novelas o los testimonios del genocidio cometido en la Unión Soviética constituían un tema tabú para los intelectuales y escritores de izquierda en España. Muchos consideraron que la denuncia de los campos de exterminio soviéticos podía desvirtuar el papel del Partido Comunista de España durante la transición democrática española. Incluso se llegó a considerar que era un elemento que se encontraba fuera de la agenda política, ya que lo que urgía por encima de todo era la obtención de un estándar mínimo de principios democráticos en España. (VALDIVIA, 2013, p. 25)

De fato, a recuperação, no romance, de testemunhos como os de Buber-Neumann, Ginzburg e Gross, constituem uma denúncia da barbárie do stalinismo. Mas, ao colocar esses testemunhos na mesma obra em que aparece um discurso como o de Amaya, Muñoz Molina dá ao leitor a oportunidade de conhecer a outra face da mesma moeda. Abordando a questão da violação dos direitos humanos na Rússia durante o stalinismo, o autor assume uma posição na cena política e cultural espanhola, não como um intelectual que critica ou ignora o papel do PCE na transição democrática do país, mas como intelectual que não tolera as ameaças à vida humana, sejam elas oriundas de qualquer vertente política, demonstrando que, na arte do romance, não há assuntos que devam ser deixados de fora da pauta.

A personagem Amaya representa uma modalidade de esquecimento à qual Ricœur chama de esquecimento ativo, motivado pelo desejo de não ver, e que é passível de responsabilização enquanto negligência, omissão. Mas, de acordo com o filósofo, o indivíduo é sempre capaz de se conscientizar e reconhecer a existência da violência ou do crime, que poderiam ter sido evitados. Quando isso acontece, o sujeito reconquista o poder de produzir sua própria narrativa. Nesse sentido, *Sefarad* apresenta um exemplo oposto ao de Amaya, que é o do personagem José Luis Pinillos, protagonista dos capítulos *Tan callando e Narva*.

Em suas memórias, em tom de confissão, Pinillos admite o fanatismo ideológico que o impeliu a se alistar na Divisão Azul do Exército Alemão, sua crença na superioridade da civilização e da cultura alemãs, seu anticomunismo e seu negacionismo a respeito do destino dos judeus: “Yo no sabía nada entonces, pero lo peor de todo era que me negaba a saber, que no veía lo que estaba delante de mis ojos.” (p. 476)

Ao contrário de Amaya, ao testemunhar os crimes do nazismo, Pinillos consegue se livrar do jugo ideológico e, no dizer de Ricœur, torna-se capaz de produzir sua própria narrativa, consciente do papel ativo do indivíduo na leviana escolha pelo conforto do esquecimento oriundo da memória manipulada:

[...] no puedo decir lo que dijeron luego muchos, que no sabían, que no llegaron a enterarse de nada. No sabíamos porque no estábamos dispuestos a saber. [...] ya no tenía la posibilidad de seguir siendo inocente, o creyéndome inocente. Uno puede empeñarse y lograr no saber, puede cerrar los ojos y no querer abrirlos, pero una vez que los abre, lo que sus ojos han visto ya no puede borrarlos, no puede dar marcha atrás al tiempo y hacer como que no existe lo que ya ha escuchado. (p. 477)

Ao encerrar suas considerações sobre o esquecimento pela memória manipulada, Ricœur (2007, p. 456) destaca a relevância do estudo de Henry Rousso sobre a França de Vichy, *Le syndrome de Vichy* (1987), um trabalho no qual o historiador francês aplica conceitos psicanalíticos ao estudo da memória coletiva francesa. Na esteira de Rousso, pode-se dizer que uma memória manipulada como a de Amaya é uma memória obsessiva, capaz apenas de repetir e incapaz de perlaborar, de realizar um trabalho de memória, ao passo que uma memória como a de Pinillos é uma memória liberta das amarras da ideologia, reconciliada com a vítima, o que Ricœur chamaria de memória feliz.

Ao opor esses dois personagens, representantes de duas posturas antagônicas, uma de vinculação ideológica e outra de ruptura, pretendo demonstrar que as discussões que *Sefarad* suscita em torno à questão da manipulação da memória, revelam uma característica observável tanto em alguns dos romances de Muñoz Molina, como na narrativa de ficção produzida na Espanha a partir dos anos 1980: o relativismo político e ideológico. Os críticos Gracia e Ródenas consideram essa como sendo uma das principais características da prosa criada pela geração de escritores que começaram a publicar na Espanha pós-abertura democrática:

Los escritores no dejaron de tener ideas políticas de golpe ni abandonaron sus posiciones ideológicas en sus obras pero la vida literaria asumiría la elasticidad tolerante de un sistema que engendra novedades sin cesar y disuelve o cuartea los discursos hegemónicos. Los nuevos jóvenes de los ochenta no iban a sentir ninguna culpa por rebajar la calentura política de la prosa, ni quizá tampoco sintonizar con la mayoría de la población en torno a la socialdemocracia burguesa con respaldo de amplias clases medias. Incluso interpretaron recelosamente el prestigioso mito de la derrota del ideal revolucionario frente al orden burgués, o el dulce lamento de las

ilusiones burladas por la historia, la sociedad o quizá incluso el capitalismo. La conformidad vagamente idiota de la nueva literatura con el orden posfranquista fue imagen muy circulada. Había debajo de ser cautiva de la política, pero ni la política ni la ideología desaparecieron: los escritores modularon su ideario crítico de acuerdo con una libertad que estaba muy lejos de la fatalidad del antifranquismo. (GRACIA y RÓDENAS, 2011, p. 264 – 265)

A obra de Muñoz Molina não é apolítica e nem desideologizada. Oriundo da classe trabalhadora rural da Andaluzia, o próprio autor já afirmou que, na adolescência e juventude, sua formação deu-se na esquerda. Na vida adulta, o escritor declara-se como sendo um intelectual socialdemocrata e progressista<sup>72</sup>. Em seus romances, o autor permite-se a liberdade de se posicionar criticamente, relativizando discursos dominantes. Sua narrativa de ficção não é refém de um ou de outro projeto político. O mito da derrota do ideal revolucionário na Guerra Civil Espanhola, sempre foi colocado em perspectiva.

No romance *Beatus Ille*, que apesar de ser uma homenagem de Muñoz Molina à Geração de 1927<sup>73</sup> e à atmosfera intelectual da Segunda República (1931-1939) (OROPESA, 1999, p. 43; GONZALO NAVAJAS, 2009, p. 54), o personagem Jacinto Solana tem seu heroísmo de poeta republicano desmistificado, quando o protagonista Minaya descobre que ele não morreu fuzilado ao final da Guerra Civil, mas que passou a vida escondido na pequena Mágina, tentando escrever uma obra prima que o livrasse do sentimento de frustração. Nesse romance, o escritor também critica os excessos de violência da milícia republicana, e a impossível conciliação das ideologias que formavam a Frente Popular<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Declaração de Muñoz Molina disponível na seção *Autorretrato* de seu sítio: “Políticamente, soy un socialdemócrata: defiende la instrucción pública y la sanidad pública, el respeto escrupuloso de la legalidad democrática, la igualdad de hombres y mujeres, el derecho de cada uno a elegir su forma de vivir y si es preciso de morir dentro de la conciencia de nuestra responsabilidad como ciudadanos. Derechos sin responsabilidades son privilegios; un derecho individual beneficia a la comunidad; un privilegio siempre se ejerce a costa de alguien. Ser progresista no es defender a rajatabla al grupo al que uno pertenece sino vindicar como propias las causas singulares de quienes en principio no son como nosotros. Un progresista, aunque sea hombre, es feminista; aunque sea heterosexual, defiende con vigor el respeto a la condición y la igualdad jurídica de los homosexuales; un progresista se rebela contra el sufrimiento innecesario de los animales y contra el despilfarro de los bienes ambientales que son de todos, también de las generaciones futuras.” In: MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Autorretrato*. Disponível em: < <http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/biografia/>>. Acesso em: 28 jul. 2018. (Fragmento)

<sup>73</sup> De acordo com Carlos Alvar et. al. (2007, p. 604), essa geração de poetas representou um marco na lírica europeia do século XX pela qualidade e importância da produção. Essa geração confirmou-se como grupo literário com características comuns ao se reunir para comemorar o terceiro centenário da morte de Góngora em 1927 em Sevilha. São representantes dessa geração: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Pedro Salinas, Luis de Cernuda, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego e Dámaso Alonso. Politicamente liberais, progressistas e democratas, foram diretamente atingidos pela Guerra Civil Espanhola: Lorca foi assassinado, alguns deles tiveram de partir para o exílio, e os que permaneceram sofreram com a censura.

<sup>74</sup> Segundo Martin Blinkhorn (1994, p. 12), a *Frente Popular* foi uma aliança eleitoral constituída no início de 1936 por uma ampla coligação que reunia a esquerda republicana, o *Partido Socialista*, o *Partido Comunista de España*, e pequenos partidos operários. Tendo saído vitoriosa nas eleições de 16 de fevereiro daquele ano, a Frente Popular enfrentou problemas como coligação de governo pela contradição programática entre os partidários de um sistema democrático e os defensores de uma revolução proletária. Com a deflagração da Guerra Civil, uniram-se a esse grupo conservadores, nacionalistas, católicos bascos, catalanistas, republicanos moderados, socialistas da

Em *Beltenebros*, o narrador-protagonista Darman, é um espião comunista decepcionado com a organização, que se recusa a assassinar um suposto traidor. Cansado da vida na clandestinidade e de ter de viver várias falsas vidas, Darman relativiza o heroísmo da causa ao conceber as execuções como crimes, e ao enxergar como vítimas tanto os heróis como os traidores. *Beltenebros*, o vilão do romance, também representa o relativismo ideológico: de herói idealista é transformado em traidor da causa e, finalmente, é convertido em agente da repressão franquista. O clima do romance é de decadência de idealismos e utopias.

Na novela *El dueño del secreto*, o anarquismo e o maoísmo são satirizados por meio de personagens caricaturais. O romance *Plenilunio* (1997) tem um protagonista contraditório: o inspetor de polícia é filho de um militante comunista, mas, na juventude, para se sustentar enquanto estudava, atuou como informante da *Brigada Político-Social*<sup>75</sup> da repressão. Na vida adulta, o personagem torna-se um inspetor de polícia extremamente comprometido com o trabalho, sem qualquer traço de saudosismo franquista. Ao inserir essa mancha no currículo do protagonista, Muñoz Molina cria um herói imperfeito, demonstrando que a dicotomia direita *versus* esquerda, às vezes, é insuficiente para compreender a complexidade do ser humano na contemporaneidade.

Em romances como *El jinete polaco* e *El viento de la luna*, se por um lado o autor constrói ricos painéis sobre a sacrificada vida dos camponeses andaluzes durante a Guerra Civil e a ditadura franquista, por outro lado, ele não deixa de revelar os problemas do governo da Segunda República, e de demonstrar como a população sofria com a violência impetrada tanto por nacionalistas quanto por republicanos.

O romance em que o relativismo ideológico é mais latente é *La noche de los tiempos*. O protagonista, o arquiteto Ignacio Abel, é membro do Partido Socialista e trabalha para o governo da Segunda República. Mas, nesse romance, ao invés de tomar o partido da esquerda e escrever uma narrativa de crítica aos nacionalistas, o autor lança um olhar profundo e minucioso para o interior da própria esquerda republicana, revelando as razões que provocaram a derrocada desse governo. O protagonista Ignacio Abel, antifascista e progressista, não se deixava cegar pela ideologia de seu Partido, e apesar de fazer parte do governo republicano, era um grande crítico dele, ao observar com clareza os problemas de seu país. O

---

direita e da esquerda, comunistas stalinistas e antistalinistas, além de anarquistas, todos empenhados em coibir o avanço do fascismo na Espanha.

<sup>75</sup> De acordo com Giménez Martínez (2014, p. 455 – 456), a também denominada *Brigada de Investigación Social*, foi criada pela ditadura franquista em 1941 inspirada nos moldes de *Gestapo* alemã. Era uma polícia secreta encarregada de impedir as ações de resistência ao regime. Atuou à serviço da ditadura até 1976, mas só foi totalmente dissolvida em 1986, após a abertura democrática.

personagem desconfiava dos fanatismos ideológicos e questionava as vidas que eram sacrificadas em nome disso. Assim como o inspetor de polícia de *Plenilunio*, Ignacio Abel é um herói imperfeito, a nobreza de seus ideais políticos contrasta com os dilemas morais e íntimos vividos pelo personagem.

Em *Sefarad*, Muñoz Molina apresenta personagens como Willi Münzenberg, Babette Gross, Margarete Buber-Neumann, Eugenia Ginzburg, Milena Jesenská, traídos, perseguidos e assassinados em nome da ideologia que defenderam. Nos capítulos *Cerbère* e *América*, o leitor é convidado a refletir sobre os dois lados do heroísmo republicano: a escolha pela militância política por parte desses homens era, sem dúvida, nobre, mas expunha suas famílias à sanha nacionalista. A própria Amaya confessa que, na infância, era incapaz de compreender a militância dos pais, ausentes em sua criação. A personagem revela que tampouco entendia a razão pela qual, ela e o irmão, tinham de partir sozinhos e ainda crianças para o exílio.

Como se pode ver, a política aparece na narrativa de ficção de Muñoz Molina, mas não como programa a ser defendido, como na literatura engajada. Tendo vivido a infância e a adolescência sob a repressão da ditadura franquista, a recuperação de um passado ocultado pela historiografia oficial, tornou-se um tema inevitável e quase obsessivo para o autor. Nesse aspecto, em sua obra, há sim uma apologia aos ideais da Segunda República, ao republicanismo, sobretudo por seu teor libertário e progressista, um processo de desenvolvimento humano interrompido durante a ditadura. Mas, como pertencente a uma geração de escritores temporalmente distanciada da derrota republicana na Guerra Civil e no pós-Guerra, Muñoz Molina não revisita esse momento histórico como derrotado, mas como artista capaz de avaliar criticamente as causas dessa derrota que, em parte competem aos nacionalistas, mas em parte cabem aos próprios republicanos.

Muñoz Molina parece ser o que Norberto Bobbio (1991, p. 5) chamaria de um intelectual de esquerda moderado, cujo pensamento é orientado por ideais de liberdade e igualdade, por isso critica o radicalismo, tanto o da extrema direita autoritária e hierárquica (nazismo), como o da extrema esquerda igualitária, porém, também autoritária (stalinismo). E a maneira encontrada pelo escritor para estabelecer essa crítica aos extremismos no romance é a dissonância e a relativização das ideologias.

### **1.5 O dever de memória e o dever de escrever**

Nos testemunhos de sobreviventes de catástrofes históricas é recorrente a expressão de um sentimento de dever de memória, isto é, nesses relatos, orais ou escritos, há sempre uma declaração de que o testemunho é motivado, dentre outras razões, por uma obrigação de falar em nome dos que morreram.

De acordo com Ricœur (2007, p. 48), uma das finalidades do ato de memória, do trabalho de recordação, é lutar contra o esquecimento. Assim, o dever de memória, consiste no dever de não esquecer. Entretanto, o filósofo francês alerta que, inerente ao conceito de dever de memória, há um imperativo que inexistente nos conceitos de trabalho de memória e trabalho de luto. O verbo dever denota algo que não é oriundo do desejo, mas uma coerção, uma obrigação. O conceito de dever de memória está contido em um projeto de justiça e, para fazer justiça, três etapas devem ser percorridas: entender que cumprir com o dever de memória significa fazer justiça para com o outro; reparar uma dívida, que não estaria relacionada com a ideia de culpa, mas com a noção de herança; e ter a consciência de que a prioridade do dever de memória é a vítima, o outro que não o si mesmo.

Em *Sefarad*, como em muitas outras produções culturais criadas a partir do testemunho, é natural que apareça a declaração desse dever de memória. Na seção anterior, ao discutir a forma como a manipulação da memória se apresenta no romance, coloquei o caso do personagem José Luis Pinillos, para exemplificar como o indivíduo é capaz de perceber que a manipulação ideológica da memória leva ao esquecimento, e como esse mesmo sujeito, assumindo uma postura autocrítica, pode virar a chave e colocar a própria memória a serviço da vítima.

Na velhice, ao rememorar sua experiência como ex-combatente da Divisão Azul do Exército Alemão, Pinillos revela que, nas noites de insônia, sua memória é tomada de assalto por imagens de corpos atirados na neve após as batalhas no cerco a Leningrado. Mas, dentre as tantas imagens de mortos que povoam a mente do personagem, dois rostos sempre se destacam: o de um homem judeu que caminhava em um cortejo de prisioneiros e fitava fixamente o olhar de Pinillos, como que suplicando silenciosamente por socorro, e o rosto da bela mulher judia com quem o personagem dançou no baile dos oficiais alemães. A repetição dessas imagens intrusivas é uma das razões que impele Pinillos a testemunhar:

[...] me parece que los veo a todos, uno por uno, que se me quedan mirando como aquel judío de las gafas de pinza y me hablan, me dicen que si yo estoy vivo tengo la obligación de hablar por ellos, tengo que contar lo que les hicieron, no puedo quedarme sin hacer nada y dejar que les olviden, y que pierda del todo lo poco que va quedando de ellos. No quedará nada cuando se haya extinguido mi generación, nadie que se acuerde, a no ser que algunos de vosotros repitáis lo que os hemos contado. (p. 491 – 492)

Embora Ricœur prefira a noção de trabalho de memória em lugar da noção de dever de memória, o discurso de Pinillos, repleto de perífrases de obrigação (*tengo la obligación de hablar/ tengo que contar/, no puedo quedarme sin hacer nada/, [no puedo] dejar que les olviden/ [no puedo dejar] que pierda*), aponta mesmo para uma ideia de dever. No entanto, o fato de o personagem declarar-se portador de um dever, não exclui de sua intenção a expressão de um desejo íntimo de narrar. Mais que coagido ou obrigado, Pinillos parece mesmo querer contar. Quando era jovem e combatia em Narva, nada pôde fazer o jovem soldado espanhol contra a máquina de extermínio nazista. Entretanto, o homem maduro narra imbuído da necessidade de fazer justiça, de reparar uma dívida, que nesse caso, está, sim, relacionada à culpa, e a duas formas de culpa. A culpa por um dia ter acreditado na ideologia do nacional-socialismo alemão, e a culpa por ter sobrevivido. Em *O que significa elaborar o passado*, Theodor W. Adorno (1995, p. 32) alerta para o risco da destruição da memória na tentativa de eliminar a culpa, mas Pinillos executa o movimento contrário. Para expiar a própria culpa, empreende um trabalho de memória que pode, sim, servir para exorcizar seus demônios internos, mas que é, ao mesmo tempo, uma tarefa dedicada ao outro.

Ao contrário de Ricœur, Todorov (2000, p. 18) não vê problemas com a noção de dever. Para ele, quando um indivíduo experiencia acontecimentos catastróficos, o direito de lembrar se transforma mesmo em dever. No cumprimento desse dever, a dignidade humana é resgatada e a memória vence o vazio do esquecimento. Segundo Todorov, recuperar o passado por si só não basta. É preciso atribuir a esse resgate uma finalidade. Não se pode permitir que o passado determine o presente. Pelo contrário, é o presente que deve determinar o uso que se fará do passado recuperado. A partir dessa premissa, Todorov distingue os bons e os maus usos do passado, ou seja, os usos e os abusos da memória. O autor então elabora dois conceitos de memória, a literal e a exemplar.

A memória literal rememora um acontecimento, quase sempre violento, e o preserva em sua literalidade, inócuo, como uma lembrança que não leva a nada além do recordar por recordar. O acontecimento passado se torna insuperável, submete o presente e se transforma em culto da memória pela memória. Sacralizada, a memória é improdutiva.

Em contrapartida, a memória exemplar está, para Todorov, relacionada ao sentido de justiça. Trata-se de uma memória que não nega a singularidade do acontecimento passado, mas que é capaz de generalizar essa lembrança, usando-a como modelo para entender novos eventos de potencial catastrófico. A recuperação do passado se transforma, então, em ação no presente. A memória exemplar é uma memória que libera, é memória direcionada para o outro.

Nesse ponto, o conceito de memória exemplar de Todorov se aproxima dos conceitos de esclarecimento para Adorno, e de trabalho de memória e memória feliz para Ricœur.

Gagnebin também insiste na importância do imperativo de lembrar imposto pelos acontecimentos históricos violentos, no sentido de que apenas a lembrança da catástrofe pode impedir que algo semelhante aconteça:

Em oposição a essas figuras melancólicas e narcísicas da memória, Nietzsche, Freud, Adorno e Ricœur, cada um no seu contexto específico, defendem um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor aos vivos. (GAGNEBIN, 2006, p. 105)

O personagem Pinillos parece, de certa forma, preso melancolicamente aos seus mortos, mas também demonstra esperança no presente, ao transferir para o narrador, junto com seu testemunho, o dever de transmiti-lo às próximas gerações. Por meio do discurso de Pinillos, aparece novamente no romance, a reflexão sobre o desaparecimento da testemunha como forma de esquecimento e, mais uma vez, o narrador é colocado como aquela testemunha que não vai embora, que ouve até o fim o testemunho do outro e aceita a tarefa de levá-lo adiante (GAGNEBIN, 2006, p. 57). Com o natural e gradual desaparecimento das testemunhas *testis* e *superstes*, a missão é relegada ao *auctor*-testemunha (AGAMBEN, 2008).

O narrador de *Sefarad*, que não é sobrevivente nem testemunha direta das catástrofes narradas no romance, é o responsável por ouvir e ler testemunhos, e depois transcrevê-los ou reescrevê-los, articulando, em uma única narrativa, as vozes de tantas vítimas. Ao assumir essa tarefa de portador e disseminador do testemunho do outro, o narrador acaba por assumir também para si, o dever de memória, como neste trecho do último capítulo do romance:

[...] en una página de Internet he encontrado, en letras blancas sobre fondo negro, la lista de los sefardíes de la isla de Rodas deportados a Auschwitz por los alemanes. Habría que ir leyéndolos uno por uno en voz alta, como recitando una severa e imposible oración, y entender que ni uno solo de esos nombres de desconocidos puede reducirse a un número en una estadística atroz. Cada uno tuvo una vida que no se pareció a la de nadie, igual que su cara y su voz fueron únicas, y que el horror de su muerte fue irrepitible, aunque sucediera entre tantos millones de muertes semejantes. (p. 569)

Nesse fragmento, por meio da voz do narrador, o autor propõe pensar sobre como o conhecimento histórico chega até a atualidade massificado e despersonalizado, o que não propicia refletir sobre a vida humana em sua singularidade. O olhar generalizado dessensibiliza, ao contrário do olhar particularizado que a arte oferece. Um romance como *Sefarad*, cuja escrita

propõe ao leitor, a todo instante, colocar-se no lugar dos personagens, convida a pensar em cada um desses personagens como uma vítima singular, como uma existência única dentre milhares de outras.

A singularização da vítima é um movimento positivo porque humaniza, mas atribuir mais importância a uma catástrofe da história do que a outra, é problemático. Em *Os abusos da memória*, Todorov (2000, p. 34) alerta para os riscos de se imputar singularidade a apenas uma das catástrofes da humanidade, ou de se estabelecer comparações. A singularidade e a comparação podem redundar na superabundância da memória de um acontecimento, em detrimento do esquecimento de outros. No fragmento analisado anteriormente, embora o narrador expresse a necessidade do dever de memória usando como exemplo o símbolo emblemático que é Auschwitz, em *Sefarad*, Muñoz Molina não estabelece particularismos ou comparações. É claro que o extermínio dos judeus pelos nazistas foi um evento que marcou profundamente o século XX, porque se tratou de uma matança em larga escala, que acabou por fazer desaparecer, inclusive, importantes mentes artísticas e intelectuais. Esse genocídio foi o cume de uma perseguição empreendida desde o século V d.C., tornando-se um símbolo para a reflexão sobre o preconceito étnico, transformando-se em questão incontornável para o pensamento de escritores e intelectuais, cujas reflexões sobre o testemunho permitem pensar outras catástrofes. É esse pensamento em rede que orienta a escrita de *Sefarad*.

Valdivia (2013, p. 14) lembra que, na Espanha, até a publicação de *Sefarad*, diferentemente do que havia ocorrido em muitos países europeus desde 1945, o extermínio dos judeus pelos nazistas era um tema que havia tido pouco, ou quase nenhum espaço na produção cultural do país. Nesse sentido, a publicação do romance de Muñoz Molina representou um marco, porém, não tanto por ser uma revisitação espanhola da *Shoah*, mas sobretudo por conectar a esse fatídico episódio, a história da Espanha, que até então, era concebida de maneira apartada da história europeia. Era como se a ascensão do nazismo na Alemanha não tivesse qualquer relação com a vitória dos nacionalistas na Guerra Civil Espanhola e com a subsequente ditadura.

A estrutura do romance é armada como uma rede de relações históricas que tem, na história da Espanha, um ponto de partida ou de chegada. A diáspora dos sefarditas expulsos do país no século XV está na ascendência de alguns personagens que, no século XX, sofrerão novas diásporas pela mesma razão identitária. Primo Levi, vítima do totalitarismo italiano, Camille Pedersen-Safra e Isaac Salama, vítimas do nazismo na França e na Hungria, respectivamente, e Emile Roman, exilado da ditadura de Nicolae Ceaușescu (1918 – 1989), todos têm em comum a identidade sefardita, a ancestralidade espanhola.

No romance, as vítimas republicanas da Guerra Civil Espanhola e da ditadura franquista, são vítimas em comum do nazismo. Ao fugir da Espanha, o pai de Tina Palomino esteve preso em campos de concentração nazistas na França e na Alemanha. A história do nazismo também pode ser contada por espanhóis, por ex-soldados da Divisão Azul como José Pinillos. A sobrevivência de ex-oficiais nazistas na Espanha sob a convivência do franquismo, é ilustrada no episódio vivido pelo médico espanhol em *Berghof*. O avô judeu-alemão de Adriana Seligmann encontra, na América, o refúgio do nazismo. Décadas depois, é a neta quem é obrigada a realizar a jornada de regresso à Europa. Willi Münzenberg era alemão e comunista, foi perseguido pelo nazismo e pelo stalinismo, e morreu na fronteira entre a França e a Espanha, justamente quando pretendia colaborar com os republicanos na Guerra Civil.

*Sefarad* revela também como a história da Espanha se vincula à da URSS. Os filhos dos comunistas espanhóis, como Amaya Ibárruri, foram enviados para o exílio na Rússia. Um pianista fugitivo de uma ditadura soviética escolhe como país de exílio a Espanha.

Em *Sefarad*, Muñoz Molina desenha um mapa das tragédias europeias mais recentes, traçando uma cadeia de interconexões. À medida que as narrativas dos capítulos avançam, as catástrofes vão sendo apresentadas, de maneira que uma não seja vista como pior do que a outra, uma vez que todas são igualmente lastimáveis, não deveriam ter acontecido, não deveriam se repetir. No romance, a Espanha é inserida nesse panorama europeu, mostrando que *Spain is not different*<sup>76</sup>, e que a sequência de cataclismos iniciada em 1914 com a Primeira Guerra Mundial, reverberou por todo o continente em uma única corrente (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 120).

Retomando o início dessa reflexão sobre o dever de memória, concluo que esse sentimento de dívida a ser reparada, de justiça a ser feita, algo tão inerente aos testemunhos dos sobreviventes, pode tocar a sensibilidade de um escritor, o que faz com que a arte do romance assumira mais uma tarefa, a de oferecer às vítimas da história a única coisa que, diante da sensação de impotência, a arte pode oferecer: a lembrança<sup>77</sup>.

Encerro esta primeira etapa de análises da segunda parte da tese, cujo objetivo foi verificar as reflexões que o romance conduz sobre a dialética entre a memória e o esquecimento.

<sup>76</sup> De acordo com Cervera (2015), *Spain is different!* foi um slogan veiculado entre 1962 e 1969 pelo *Ministerio de Información y Turismo*, sob a direção de Manuel Fraga Iribarne (1922-2012). À imagem de país remoto, isolado e atrasado, inferior às demais nações europeias, o *slogan* sobrepunha a ideia de um país exótico. A imagem de país atrasado que a Espanha tinha desde o século XVIII, foi agravada pela Guerra Civil e o isolamento político do franquismo. Enquanto a Europa, após a Segunda Guerra, buscava se repensar em conjunto, a Espanha se afastava, e era visto como um país hostil, arcaico, subdesenvolvido e conservador.

<sup>77</sup> Aqui, faço uma paráfrase de Adorno (1995, p. 32): “Haveria que subtrair aos assassinados a única coisa que nossa impotência pode lhes oferecer, a lembrança.”

Nas narrativas memoriais, a expressão de alguns sentimentos como a culpa e o trauma é inevitável, bem como é natural que o sujeito produza narrativas nas quais exprime, não apenas as experiências individuais, como também as vivências do coletivo com o qual se vincula pela identidade. Portanto, a partir de agora, passo a ocupar-me das relações que o romance *Sefarad* propõe entre memória e culpa, memória e trauma, e memória individual e coletiva.

## 2. Memória e culpa

A culpa é um sentimento fatalmente inevitável, dizia Freud em *O mal-estar na civilização* (1996, p. 135). Da batalha entre os impulsos de desejo do ego e a barreira a ele imposta pelo superego por meio da consciência, nasce esse sentimento que, segundo o pai da psicanálise, estava na origem da infelicidade humana na modernidade. Freud dizia isso no limiar do século XX, mas a culpa parece continuar sendo um dos mal-estares nessa virada de milênio, ao menos é isso o que revela *Sefarad*, um romance no qual esse sentimento aflora em todas as narrativas que o compõem. Nas experiências narradas pelos personagens, manifestam-se culpas íntimas, mas a obra também se presta a reflexões sobre outros tipos de culpa, como a provocada por questões políticas, ideológicas e históricas.

Em *O mal-estar na civilização*, Freud (1996, p. 128) propõe refletir sobre o seguinte questionamento: como a humanidade pode estabelecer quais devem ser os atos considerados maus, evitáveis e condenáveis se, na maioria das vezes, esses mesmos atos provêm de desejos prazerosos para o ego? Freud então demonstra como o desenvolvimento cultural do indivíduo está interligado ao desenvolvimento cultural do grupo ao qual esse indivíduo está vinculado, e explica que o superego cultural predominante traça princípios e regras, instituindo uma ética à qual o ser humano se vê submetido. Alguns personagens de *Sefarad* representam esse dilema, encontram-se na encruzilhada entre o desejo e a repressão imposta pelo contexto cultural no qual estão inseridos, o que gera o sentimento de culpa. O narrador, que é protagonista no capítulo *Olympia*, ao rememorar os tempos do primeiro matrimônio, conta como se sentia culpado apenas por idealizar uma relação extraconjugal, sem nunca sequer tê-la consumado. No capítulo *América*, as peripécias sexuais de Mateo Zapatón são rememoradas e narradas por

um de seus conterrâneos, que admirava o sapateiro justamente por suas aventuras eróticas vividas na companhia de mulheres casadas, e até mesmo na deliciosa companhia da bela e jovem freira sor María del Gólgota (Fanny). Diretor de uma confraria que desfilava na Semana Santa e no Corpus Christi, Mateo vivia às voltas com a culpa que sua consciência católica lhe impunha por se entregar aos prazeres da carne. No capítulo *Sefarad*, em que o narrador é novamente o protagonista, ele se recorda de sua adolescência. Vivendo em um pequeno povoado andaluz e tendo recebido uma educação católica, o narrador lembra que o sentimento de culpa lhe advinha do conflito entre a satisfação dos impulsos sexuais da puberdade e a religião.

Outros personagens do romance representam o sentimento de culpa imposto pelas circunstâncias da vida na sociedade contemporânea. No capítulo *Sacristán*, o protagonista, tragado pela corrente do fluxo migratório sul - Madri, revela em sua narrativa uma culpa própria do migrante, a de estar ausente da família. A mesma culpa pela ausência acomete a protagonista do capítulo *Ademuz*. A agitação da vida profissional em Madri impede a personagem de se manter vinculada à família e ao povoado.

Entretanto, no que concerne ao sentimento de culpa, o romance se torna mais interessante quando mostra que esse sentimento pode surgir provocado pelas coordenadas ideológicas, políticas e históricas.

A vinculação ideológica pode causar no sujeito o sentimento de culpa. A austeridade imposta pelo comunismo fez, da personagem Amaya, uma eterna culpada. Na infância, tudo o que a protagonista de *Sherezade* queria era ter uma vida pequeno burguesa. Nascida em uma comunidade de mineiros do norte da Espanha, filha de um socialista envolvido desde a juventude com o sindicato mineiro, e de uma das figuras mais proeminentes do *Partido Comunista de España*, Amaya relata em suas memórias o ódio que às vezes sentia da militância política dos pais. Julián Ruiz Gabiña e Dolores Ibárruri, a *Pasionaria*, eram pais ausentes, sempre à frente de greves ou de reuniões intermináveis, passavam longas temporadas presos. A vida no norte era de extrema pobreza, e Amaya não compreendia e não desejava a revolução pela qual os pais tanto lutavam. O que a protagonista queria mesmo era viver em uma casa confortável, rodeada de pequenas comodidades como roupas, sapatos, comida e aquecimento. A menina queria estar perto dos pais, frequentar a escola e a igreja como a maioria das garotas de sua idade, levar uma vida normal, constituir laços. Na velhice, depois de ter se tornado também ela uma militante fervorosa do comunismo, a protagonista revela a culpa por não ter compreendido, na infância, a nobreza da causa pela qual os pais lutavam.

Os pais eram lembrados por terem sido célebres militantes comunistas durante a Guerra Civil Espanhola e o franquismo. O irmão morreu como herói de guerra em Leningrado. O fardo do legado familiar se tornou pesado demais para Amaya, em quem o sentimento de culpa vinha acompanhado de um complexo de inferioridade:

[...] y entonces me da remordimiento pensar que yo estoy aquí tan a gusto, con mi calefacción y mi agua caliente, mi nevera y mi televisor, mi buena alfombra en el dormitorio para que no me dé frío en los pies cuando me levanto en invierno, y me acuerdo de que mi hermano ni mis padres pudieron disfrutar nunca de tantas comodidades, y yo, que soy la más tonta, para qué voy a negarlo, la que menos valía, resuelta que ahora lo tengo todo para mí. (p. 388)

A vinculação ideológica de Amaya faz com que a personagem demonstre um sentimento de culpa pelo modesto conforto no qual vive em Madri. Em seu discurso, é perceptível também a culpa por ter sobrevivido, enquanto vidas mais nobres que a sua tinham tido um fim trágico. Em um romance repleto de relatos de sobreviventes, é natural que esse tipo de culpa se torne um tema recorrente.

Sobreviver a catástrofes históricas perante as quais muitos sucumbiram, sobretudo entes queridos, gera nos sobreviventes o que, nos estudos psicológicos se conhece como síndrome ou culpa do sobrevivente. Moacyr Scliar diz que o sobrevivente é alguém que repete para si mesmo um monólogo acusador: “[...] eu deveria ter morrido com eles, eu deveria ter morrido no lugar deles, se não morri é porque sou tão mau, tão perverso, que consegui escapar.” (SCLIAR, 2007, p. 1) No capítulo *Oh tú que lo sabías*, o pai de Isaac Salama era vítima da culpa do sobrevivente por ter permanecido vivo enquanto a mulher e as filhas não tiveram a mesma sorte, e acusava-se por não ter conseguido antes os passaportes espanhóis que as teria salvado. O personagem sentia que “[...] usurpaba indignamente sus vidas [...]” (p. 160). Na velhice, como em um jogo de espelhos, Salama é o reflexo amargurado do pai. Além da culpa do sobrevivente, o personagem retrata a culpa provocada pelo estilo de vida contemporâneo. Culpa-se por ter abandonado o pai em Tanger para estudar na Espanha, culpa-se por ter dirigido em alta velocidade, e acredita que sua deficiência é um castigo à soberba da juventude e ao desejo de ruptura dos laços judaico-paternos:

Tenía que haberme muerto entonces, dice el señor Salama, y se da cuenta de que está repitiendo las mismas palabras que le escuchó a su padre tantas veces, el mismo afán de corregir el pasado tan sólo en unos minutos, en segundos: si no las hubiéramos dejado solas en casa, si hubiéramos tardado un poco menos en volver, la vida entera quebrada para siempre en una fracción imperceptible de tiempo, en una eternidad de remordimiento y vergüenza, la vergüenza horrible que sentía el señor Salama de verse parálítico a los veintidós años, [...] (p. 171)

Como tantas outras vezes em seus romances, Muñoz Molina faz dos personagens do pai e do filho um duplo: o pai passou a vida lamentando não ter morrido pelas mãos dos nazistas; o filho passou a vida lamentando não ter morrido no acidente de carro. Nesse fragmento, aparece também um outro tema recorrente em *Sefarad*, o da angústia do sujeito perante um instante casual que tem o poder de transformar a vida para sempre, e quase sempre negativamente.

Mas, no romance, dentro do amplo espectro temático da culpa, a culpa do sobrevivente ocupa um espaço restrito e superficial. Muito mais cara para o autor é a reflexão sobre o absurdo da culpa sem crime, questão evidentemente emprestada de Kafka.

No capítulo *Eres*, Muñoz Molina faz uma alusão ao personagem kafkiano Josef K. de *O Processo*:

[...] Franz Kafka inventó anticipadamente al culpable perfecto, al reo de Hitler y Stalin, Josef K., el hombre que es condenado no porque haya hecho nada, o porque se haya distinguido por algo, sino porque haya sido designado culpable, y no tiene defensa porque no sabe cuál es la acusación, y cuando van a ejecutarlo en vez de rebelarse acata con mansedumbre la voluntad de los verdugos, incluso con vergüenza de sí mismo. (p. 457)

Nessa passagem, o autor reverencia a capacidade visionária de um escritor e da literatura de antecipar, em uma década, acontecimentos políticos que entrariam para a história como páginas nefastas. Nessa alusão, Muñoz Molina destaca a figura do culpado sem crime, da vítima de uma acusação imputada contra a qual não há defesa, e o comportamento de aceitação e vergonha introjetada nessa vítima. O personagem Josef K. não é judeu, mas o modelo social no qual Kafka se inspirou para conceber o personagem certamente foi o judeu, um modo de ser no mundo que o escritor tcheco conhecia profundamente.

Em um dos ensaios de *Além do crime e castigo*, Jean Améry (2013, p. 138) analisa que, no contexto do Terceiro Reich, submetidos à pressão social e violência extremas, os judeus terminaram por aceitar para si a imposição de uma imagem criada pelos ideólogos do nazismo, imagem esta endossada, inclusive, por nações estrangeiras:

O mundo – é o que deveriam dizer para si mesmos – nos vê assim: vagabundos, feios, inúteis e malvados. Diante de semelhante consenso universal, que sentido teria a tentativa de contradizê-lo e afirmar que nós *não éramos* assim? A rendição dos judeus à imagem que *Der Stürmer*<sup>78</sup> fazia deles era simplesmente o reconhecimento de uma realidade social, diante da qual teria parecido ridícula ou tola qualquer pretensão a uma avaliação distinta de si mesmos. (AMÉRY, 2013, p. 139 – 140)

---

<sup>78</sup> De acordo com Caroline de Alencar Barbosa (2017), o *Der Stürmer* era um semanário que divulgava cartazes de propaganda antisemita elaborados pelo publicitário alemão Julius Streicher entre 1933 e 1945 na Alemanha.

Em *Sefarad*, Muñoz Molina também conta com seus Josef. K., e um deles é Victor Klemperer, transformado em personagem do romance moliniano e cujo testemunho entra na ficção por meio de alusões, citações e transposições. No capítulo *Quién espera*, os trechos dos *Diários* de Klemperer que Muñoz Molina recorta para transpor a *Sefarad*, são justamente aqueles em que o testemunho do professor alemão relata esse sentimento de culpa introjetado na psique dos judeus por um aparato estatal e por uma sociedade que os perseguia:

[...] te parece que el maleficio está dentro de ti, que hay algo en ti mismo que te vuelve distinto a los otros, más vulnerable, peor que ellos, indigno de la vida normal que ellos disfrutaban, y de la que tú tienes indicios sutiles pero también indudables para saber que te han excluido, aunque no puedas explicarte por qué razón, [...] (p. 81)

A narrativa dos *Diários* de Klemperer é transposta para o romance com uma alteração na pessoa do discurso. O narrador conta a experiência do personagem Klemperer em segunda pessoa do singular, para criar o efeito de identificação entre personagem e leitor. Em *Sefarad*, Victor Klemperer é um exemplo de alguém que viveu na realidade o que Kafka havia imaginado na ficção. Muñoz Molina destaca, do testemunho de Klemperer, a sensação de que a maldade é um elemento constituinte do ser judeu, os sentimentos de diferença, fraqueza, inferioridade, abjeção e exclusão, e a dificuldade que os judeus tinham de entender as causas dessa exclusão.

Klemperer havia nascido em uma Alemanha na qual os judeus gozavam do direito à nacionalidade e à cidadania alemã há quase um século. De acordo com Hannah Arendt (1989, p. 31), a Declaração dos Direitos do Homem proclamada ao final do século XVIII, princípio que embasava o sistema europeu de estados-nação modernos, havia feito com que, nos países da Europa ocidental e central, os judeus que até então eram um povo sem território, estado, nacionalidade e língua, passassem a fazer parte da nação na qual haviam nascido. Assimilados, judeus-alemães como Klemperer, já não preservavam os valores religiosos e espirituais do judaísmo. Segundo Lavezo (2015), o próprio Klemperer havia se convertido ao luteranismo aos 22 anos de idade. Seus irmãos mais velhos acreditavam que essa seria uma boa forma de encontrar bons empregos. Capaz de análises mais profundas da sociedade alemã de sua época, em seus escritos, Klemperer dizia acreditar que a identidade alemã estava intrinsecamente ligada ao protestantismo, e que havia se convertido, não por uma questão religiosa, mas como forma de se sentir mais integralmente alemão. O filólogo era crítico do sionismo, tendência para a qual o judaísmo se inclinava à medida que o antissemitismo ascendia. Klemperer não via diferença entre ideologias radicais como o nazismo, o bolchevismo e o sionismo. Ele pertencia a uma geração de judeus-alemães que há muito haviam rompido com a tradição patriarcal

judaica de se dedicar às atividades comerciais e financeiras, uma geração que havia se firmado como profissionais liberais e intelectuais. A *intelligentsia* judia, no dizer de Arendt (1989, p. 73), desejava a assimilação nacional, integrar-se à sociedade não judaica, emancipar-se da proteção do estado, obter a cidadania. Para essa geração de judeus assimilados, a discriminação era muito mais dolorosa do que para as gerações anteriores, adaptadas à segregação. Os intelectuais judeus foram os únicos que realmente viveram integrados à sociedade não judaica. Distinguidos da massa por meio da educação, eram bem aceitos porque pareciam ser “menos judeus”. Desvinculados das comunidades judaicas tradicionais, o judaísmo para eles não passava de uma questão de nascimento, sua nacionalidade efetiva era a alemã. Por isso, o antissemitismo era para eles incompreensível:

Do mesmo modo como os judeus ignoravam completamente a tensão crescente entre o Estado e a sociedade, foram também os últimos a perceber as circunstâncias que os arrastavam para o centro do conflito. Nunca, portanto, souberam avaliar o antissemitismo, nunca chegaram a reconhecer o momento em que a discriminação se transformava em argumento político. Durante mais de cem anos o antissemitismo havia, lenta e gradualmente, penetrado em quase todas as camadas sociais em quase todos os países europeus, até emergir como a única questão que podia unir a opinião pública. (ARENDR, 1989, p. 45)

Reiteradas vezes em seus escritos, Klemperer ratifica sua pertença à identidade alemã e seu amor pelo país. Nunca acreditou que o estado-nação, nos moldes em que ele o conhecia, baseado na igualdade de direitos entre os homens, estava em ruínas. Por isso, recusou-se a deixar o país quando todos de sua família já o haviam feito. Acreditava que o fato de ter lutado pela Alemanha na Primeira Guerra lhe traria algum privilégio. Desistiu de tentar conseguir emprego em universidades de outros países e rejeitou a ajuda do irmão para ir aos Estados Unidos (LAVEZO, 2015). O casamento “misto” com uma mulher “ariana” o livrou diversas vezes da deportação aos campos. Nesse sentido, Klemperer é uma espécie de encarnação de Josef K., aquele que acredita que, se não há crime, não há culpa, portanto, não há necessidade de defesa. Kafka cria o protagonista de *O processo* provavelmente perturbado pela condição do judeu na Europa, uma sociedade na qual o simples fato de nascer judeu era um crime. Na ficção, Josef K. deixa-se arrastar pela corrente absurda dos acontecimentos, porque seu criador quis retratar o que ele observava na sociedade em que vivia, um contexto no qual os judeus eram incapazes de ver o risco que corriam. Ao resgatar o personagem kafkiano e relacioná-lo aos personagens de seu romance, Munõz Molina quer mostrar que a previsão do escritor tcheco estava correta, por isso a ênfase na atitude de inércia e incompreensão de Klemperer.

A noção kafkiana do absurdo da culpa sem crime é retomada por Muñoz Molina em outros contextos. Apesar de que Arendt (1989, p. 13) distingue o que ela compreende como antissemitismo moderno, surgido no século XIX, do ódio aos judeus nascido há mais de dois mil anos com a oposição do cristianismo ao judaísmo, no capítulo *Sefarad*, Muñoz Molina retrocede historicamente e mostra como, na Espanha do século XV, um outro episódio de exclusão do povo judeu foi embasado no mesmo argumento da culpa judaica:

El pecador más infame podía arrepentirse y si cumplía la penitencia quedar libre de culpa, el hereje abjurar de sus errores, el pecado original podía redimirse gracias al sacrificio de Cristo: pero para el judío no había redención posible, porque su culpabilidad era anterior a él e independiente de sus actos, [...] (p. 547 - 548)

Apesar das diferenças entre os contextos nazista e espanhol medieval, o que o autor quer evidenciar é a crueldade do conceito de culpa sem crime. Essa noção impede que se personalize o delito, não é possível relacionar um indivíduo a um ato criminoso, a culpa é estendida a um coletivo. Desse modo, o romance propõe pensar a questão da culpa coletiva, que aparece em *Sefarad* em duas direções contrárias. No nazismo e na Espanha medieval, os judeus eram o coletivo sobre o qual recaía a culpa. Mas em outros momentos, a narrativa mostra que a situação se inverte, e é a vítima judia quem aponta a culpa na coletividade alemã.

## 2.1 A controvertida noção de culpa coletiva

No capítulo *Oh tú que lo sabías*, o personagem Isaac Salama revela ao narrador sua resistência em viajar à Polônia para visitar o campo de extermínio. A dificuldade do personagem em regressar ao leste europeu se dá, não apenas pelo fato de que naquela região viveu os piores momentos de sua vida, mas também por uma tendência de Salama a imputar sobre os europeus do leste certa parcela de culpa pelo que aconteceu aos judeus:

Por mí no habría ido nunca. Nunca podré pisar esa parte de Europa, no soporto la idea de quedarme mirando a alguien de cierta edad en un café o en una calle de Alemania o de Polonia o de Hungría y preguntarme qué hizo en aquellos años, qué vio o con quién estuvo. (p. 150)

Ao contemplar a população que viveu sob o nazismo, o que o personagem Isaac Salama acusa não é uma responsabilidade política, aquela que pode ser imputada sobre aqueles que não praticaram delitos, mas que podem ser responsabilizados por pertencer a um grupo em nome do qual um governo cometeu atrocidades (ARENDRT, 2004, p. 216). O que o personagem

projeta no coletivo que observa são indivíduos culpados de crimes, o que pode ser uma atitude injusta, pois nesse coletivo, certamente, havia culpados e inocentes.

No capítulo *Sefarad*, o narrador relata um encontro que teve com o escritor romeno de origem sefardita Emile Roman, em que este faz referência ao livro de Jean Améry. Emile Roman lembra que, para Améry, depois de passar por prisão, tortura e deportação a campos de concentração, era impossível retornar aos países do antigo território nazista sem enxergar culpados:

Dice que en el momento en que uno empieza a ser torturado se rompe para siempre su pacto con los demás hombres, y aunque se salve y quede libre y siga viviendo muchos años la tortura nunca cesará, y ya no podrá mirar a los ojos a nadie, ni confiar en nadie ni dejar de preguntarse, delante de un desconocido, si es o ha sido un torturador, si le costaría mucho serlo, y si una vecina anciana y educada le dice buenos días al cruzárselo por la escalera piensa que esa misma anciana amable pudo haber denunciado a la Gestapo a su vecino judío, o mirado hacia otra parte cuando a su vecino lo arrastraban escaleras abajo, o gritado *Heil Hitler* hasta enronquecer al paso de los soldados alemanes. (p. 551 – 552)

Ao transpor para o romance esses trechos específicos dos testemunhos de Salama e Roman (que menciona o testemunho de Améry), Muñoz Molina evidencia como o regime totalitário coloca as vítimas contra a humanidade. Para Améry, o trauma da tortura era insuperável, e lhe havia gerado um sentimento de desconfiança generalizada no ser humano: qualquer face cotidiana podia esconder a face do mal, para qualquer direção que o personagem olhasse, via culpados. Denúncias, omissões e apoio ao regime eram atitudes tão criminosas quanto a tortura. Nesse sentido, o romance toca em questões delicadas, tais como, a culpa coletiva atribuída à população alemã e a indistinção entre crimes de fato e a colaboração ou omissão. Esse discurso de ressentimento é compreensível quando surge nas vozes de personagens vítimas, como Salama, Roman e Améry. Entretanto, a meu ver, o romance envolve-se em uma polêmica ainda maior quando coloca, esse mesmo discurso, na voz do narrador, que não é vítima.

No capítulo *Sefarad*, ao relatar uma viagem à cidade alemã de Göttingen para fazer a divulgação de um de seus livros, o narrador se coloca no lugar de alguns personagens do romance, e faz a experiência de olhar para a população alemã através das lentes ressentidas das vítimas. Ao observar os idosos alemães que frequentam uma confeitaria, o narrador os imagina como oficiais do exército, fanáticos em multidões entusiastas gritando *Heil Hitler*, delatores de judeus, e indaga onde aquelas pessoas estiveram ou o que fizeram durante a guerra. Para o narrador, o horror da empresa de perseguição aos judeus no nazismo não poderia ser levada adiante sem a conivência de boa parte da população:

[...] un ciudadano concienzudo, ha llamado ya a la Gestapo para advertir de su presencia, como llamaban tantas personas entonces, sin que las obligara nadie, por puro sentido del deber cívico o patriótico: quizás alguien entre los ancianos que ahora meriendan en la pastelería hizo una llamada así, formuló una denuncia, como las que todavía permanecen en los archivos como pruebas indelebles de la mezquindad casi universal, de la íntima dosis de infamia que sustentaron el edificio sanguinario de la tiranía; (p. 562)

O narrador de *Sefarad* apresenta, ao longo de todo o romance, esse comportamento de se colocar no lugar dos personagens para imaginar como viveram suas experiências. Mas, esse episódio em que o processo de identificação com a vítima o leva a olhar para a população alemã através das lentes do ressentimento, pode ser um tanto quanto delicado. Pode o narrador se colocar nesse lugar de fala quando ele não é um sobrevivente? Qual é a importância ou necessidade desse exercício de identificação para o romance?

Segundo Maarten Steenmeijer (2017, p. 68), passagens como essa, estremeceram a boa relação que Muñoz Molina até então mantinha com o mercado editorial e com a crítica alemã. Os artigos que surgiram na imprensa do país logo após a publicação da tradução de *Sefarad* em 2004, não foram muito favoráveis ao romance. Walter Haubrich do *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, criticou o fato de o autor colocar lado a lado, no romance, personagens históricos e fictícios, o que em sua opinião, significava equiparar destinos muito diferentes. Discordo dessa crítica, pois o romance é uma forma de arte e, como tal, tem a liberdade de misturar realidade e ficção. Aliás, essa é uma das tônicas do romance contemporâneo, a suspensão dessa fronteira. Entendo que um dos objetivos de *Sefarad* é justamente o de mostrar como as tragédias da ficção e as da vida se assemelham.

Sobre a passagem que relata a visita do narrador à Göttingen, Haubrich acusou Muñoz Molina de oferecer uma visão prosaica e acintosa, repleta de lugares comuns sobre a população alemã. O crítico alemão também considerou que o escritor andaluz teceu considerações despectivas sobre a língua alemã, a qual sequer conhecia. A postura defensiva do crítico revela, portanto, que a questão da culpa para a população alemã ainda é uma ferida viva, não elaborada. Volto a esse tema mais adiante.

Outro artigo publicado no *Die Zeit*, afirmava que, na Alemanha, os testemunhos de figuras como Victor Klemperer e Jean Améry são suficientemente conhecidos e não precisariam ser resgatadas de um suposto esquecimento. Esse segundo texto apontava também uma série de clichês, erros pontuais e, tal como no artigo de Haubrich, considerava inadequada a comparação de experiências pessoais tão distintas. Um terceiro crítico alemão, Paul Ingendaay, afirmou que *Sefarad* era um romance fracassado sobre o Holocausto. Anos antes, no ambiente cultural

austriaco, *Sefarad* também havia sofrido críticas semelhantes no artigo de Erich Hackl publicado na revista catalã *Lateral*<sup>79</sup>.

Mesmo com relação aos testemunhos de Klemperer, Améry, Buber-Neumann, Ginzburg, Jesenská e Münzenberg, *Sefarad* não pode ser considerado um romance desnecessário para o contexto cultural germânico. E, sobretudo, não se pode dizer que seja um romance desnecessário para esse contexto, no que concerne aos demais testemunhos sobre a Guerra Civil Espanhola, o franquismo e a Espanha contemporânea. No contexto cultural espanhol a importância desse romance é evidente. Valdivia (2013, p. 21) lembra que *É isto um homem?*, de Primo Levi, lançado em 1947, teve sua primeira tradução para o espanhol apenas em 1987. A trilogia de Levi ganhou novas reedições na Espanha por causa da publicação de *Sefarad*. *Os Diários* de Victor Klemperer, *El vértigo* de Eugenia Ginzburg, e *Prisionera de Stalin y Hitler* de Margarete Buber-Neumann, foram traduzidos para o espanhol e publicados apenas em 2005, pela *Galaxia Gutenberg*<sup>80</sup>, devido à repercussão de *Sefarad*.

Críticas com relação à mistura entre história e ficção, ou relativas à (des)necessidade do romance no contexto germânico, parecem-me revelar desconhecimento sobre as coordenadas do romance contemporâneo, e sobre o contexto cultural espanhol. Críticas com relação aos lugares-comuns, aos clichês, aos erros pontuais e ao desconhecimento da língua alemã, parecem-me bastante tacanhas. O que me parece curioso, dentre todas as críticas negativas recebidas por *Sefarad* no contexto germânico, é o fato de que em nenhum momento houvesse considerações mais aprofundadas sobre a questão da culpa coletiva, o que para mim é um tema mais polêmico e relevante, por isso o retomo e discuto.

O filósofo alemão Karl Jaspers, no primeiro inverno após a entrada das tropas aliadas em território alemão, entre 1945 e 1946, lançava-se ao desafio de refletir sobre a culpa que, naquele momento histórico, a opinião pública internacional imputava à população alemã.

---

<sup>79</sup> Sobre a contenda entre o escritor austriaco Erich Hackl e Muñoz Molina, ver os artigos publicados pela *Revista Lateral*, nos números 78, 79-80 e 81, entre junho e setembro de 2001. Os textos *Sefarad, cambalache judío*, de Eusebio Lahoz Rozas e *El caso "Sefarad": industrias y errores del santo de su señora* de Erich Hackl, saíram no número 78 de junho de 2001. Ambos os textos estão disponíveis em: < <http://www.circulolateral.com/revista/indice/078.htm>>. As réplicas de Muñoz Molina, *El caso Hackl: el autor de Sefarad responde*, e *El problema de los mundos posibles* de Justo Serna, foram publicados no número 79/80 de jul./ago. de 2001, ambos disponíveis em: < [http://circulolateral.com/revista/indice/079\\_080.htm](http://circulolateral.com/revista/indice/079_080.htm)>. A tréplica de Hackl, *El caso "Sefarad": La responsabilidad de escribir sobre personas reales*, saiu no seguinte número da revista, em setembro de 2001, acompanhado de notas do diretor da revista, Mihály Dés e do editor Santiago del Rey. Esses últimos textos encontram-se disponíveis em: < <http://www.circulolateral.com/revista/indice/081.htm>>. Todos os textos foram acessados em 23 ago. 2017.

<sup>80</sup> Editora fundada em 1994 em Barcelona.

Em *Die Schuldfrage*<sup>81</sup>, Jaspers (1998) admitia a cumplicidade do povo alemão para com o nacional-socialismo, mas convocava essa mesma sociedade a romper com essa conivência e a refletir de forma racional sobre a realidade, propondo um diálogo isento de sentimentalismo. Nesse texto precoce, Jaspers já observava na população alemã sentimentos que seriam apontados mais tarde por Adorno e Améry<sup>82</sup>, tais como a recusa à ideia de culpa, a negação do passado e o desejo de reconstrução da vida sem reflexão sobre a história recente.

Logo de início, apesar de defender a necessidade de se assumir uma responsabilidade comum, Jaspers rejeita a noção de culpa coletiva, e para comprovar essa distinção, desenvolve os quatro conceitos de culpa: a criminal, a política, a moral e a metafísica. Um breve percurso sobre esses conceitos ajudarão a problematizar a questão da culpa coletiva que está posta em *Sefarad*.

Segundo Jaspers (1998), a culpa criminal é a culpa que se imputa ao indivíduo que, comprovadamente realizou, em nome do estado, ações que infringiram leis. Esse tipo de culpa é o que se julga em um tribunal, mediante um processo formal. Baseado no princípio da individualidade do crime é que Jaspers rejeita a noção de culpa coletiva, porque ela pressupõe a ideia de povo criminoso, e é incapaz de excluir do todo homogêneo os indivíduos que se opuseram ao regime e até mesmo aqueles que, embora passivos e coniventes, não atuaram de forma criminosa. Na compreensão de Jaspers, a passividade e a conivência com um regime criminoso não fazem do cidadão um criminoso.

No lugar da noção de culpa coletiva, Jaspers propõe a ideia da culpa ou responsabilidade política. Segundo o filósofo alemão, os cidadãos de um estado moderno são responsáveis politicamente pelas ações que esse estado executa em nome do coletivo. Sob essa perspectiva, consentir com um regime criminoso não torna um povo criminoso, mas tampouco o exime da responsabilidade política.

Analisando a questão da culpa coletiva alemã posta no romance a partir dos esclarecimentos encontrados em Jaspers, tanto o personagem que representa a vítima, quanto o narrador deslocado do lugar de fala de vítima, não podem individualizar os crimes que imaginam existir no coletivo que observam, portanto, não se pode falar em culpa coletiva criminal, mas em responsabilidade política.

---

<sup>81</sup> As referências a esta obra tem como base a tradução espanhola de Román Gutiérrez Cuartango, *El problema de la culpa: sobre la responsabilidad política de Alemania*, publicada em 1998 por Ediciones Paidós, Ibérica, S. A. e o Instituto de Ciencias de la Educación da Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>82</sup> Refiro-me aos textos *O que significa elaborar o passado*, de Adorno, escrito em 1959, e *Além do crime e castigo: tentativas de superação* de Améry, conjunto de ensaios autobiográficos publicado pela primeira vez em 1966.

É claro que a proposição da substituição do conceito de culpa coletiva pelo de responsabilidade política é polêmica, o que se torna evidente se se contrapõem os argumentos de Jaspers aos de Améry, por exemplo. A posição discursiva de Jaspers é a de um cidadão alemão que viveu sob o nacional-socialismo e que, embora tenha sido um crítico do regime e tenha sofrido as sanções impostas por ele, queria ver o próprio país se recuperar da devastação. A posição enunciativa de Améry será sempre a da vítima incontestada do nazismo. Jaspers considera os alemães o povo vencido, e direciona seu ressentimento às grandes potências aliadas. Para Améry, povo vencido é o povo judeu, e seu ressentimento é dirigido contra os alemães. Jaspers vê como heterogêneo o comportamento dos cidadãos alemães em relação ao nacional-socialismo. Na opinião do filósofo alemão, houve uma oposição que nunca pareceu relevante porque foi violentamente reprimida. Jaspers (1998, p. 68) questiona a utilidade da noção de culpa coletiva, a qual leva a uma homogeneização perigosa e ao ódio, uma lógica semelhante à que sustentou a perseguição aos judeus.

No ensaio *Ressentimentos*, Améry (2013, p. 107) se coloca como o homem do ressentimento, como a vítima que, enquanto vivesse, incomodaria os que queriam seguir vivendo sem se lembrar. Segundo ele, a sobrevivência de algozes nazistas, alguns inclusive ocupando posições influentes na Alemanha vinte anos após o fim da guerra, a dignidade com que esses criminosos pareciam sobreviver, uma dignidade da qual as vítimas não compartilhavam, e o silêncio sobre um possível arrependimento, só faziam reforçar o ressentimento da vítima. Para exemplificar a injustiça da impunidade dos verdugos nazistas, Muñoz Molina cria o personagem do velho oficial da SS que vivia dignamente no litoral espanhol, no conforto de sua mansão onde conseguia conservar as relíquias de seu passado criminoso.

Para Améry (2013, p. 114), o ressentimento devia ser nutrido por sua função positiva: a vítima ressentida não aceitaria o discurso da conciliação, do esquecimento do passado e da apologia a um futuro pacificado. O ressentimento restituiria a moralidade, enquanto que o esquecimento e o perdão seriam imorais. O ressentimento não permitiria a prescrição do crime e a absolvição do criminoso.

Améry confessa concordar com a noção de culpa coletiva porque se julga vítima, não de indivíduos, mas de um coletivo:

Culpa coletiva. Um absurdo completo, é claro, caso isso suponha que a comunidade dos alemães teve uma consciência comum, uma vontade comum e a mesma capacidade de agir, e por isso se tornou coletivamente culpada. Mas é uma hipótese aceitável, caso entendamos por esse termo a *soma* dos comportamentos culpáveis individuais, manifestada objetivamente. Então, a culpa de cada alemão particular –

responsável por suas ações e omissões, por suas palavras e seus silêncios – se transforma na culpa global de um povo. Antes de ser aplicado, o conceito de culpa coletiva deve ser depurado de seu conteúdo mítico e desmistificado. Desse modo, perde sua conotação obscura e fatal, para tornar-se algo que pode ser útil: um enunciado estatístico vago. (AMÉRY, 2013, p. 121)

Um argumento estatístico, tanto Jaspers quanto Améry se apoiam nele, o primeiro para defender a individualidade do crime, o que inviabilizaria a coletivização da culpa, o segundo para ilustrar que a balança que pesa inocentes e criminosos pende mais para este lado, o que justifica a coletividade da culpa.

Os pontos de vista opostos de Jaspers e Améry ajudam a entender a polêmica recepção de *Sefarad* entre a crítica literária germânica. Num paralelo, a crítica germânica contemporânea preserva traços do comportamento observado por Jaspers no pós-guerra. A postura de alguns personagens de *Sefarad* e do narrador, refletem o posicionamento do autor, que é semelhante ao de Améry.

Adorno (1995, p. 31) aponta na mesma direção das considerações de Jaspers ao afirmar que, atribuir aos cidadãos que apenas toleraram o nazismo, os crimes praticados por esse regime é indício de um trauma psíquico não perlaborado. Muñoz Molina reproduz, no romance, nas vozes de personagens como Salama, Améry e Roman, o discurso das vítimas traumatizadas que olham para a população que viveu sob o nazismo com o olhar da culpa coletiva. Nesse sentido, a postura do escritor é adequada, porque reproduz a realidade, era assim que essas vítimas pensavam. Entretanto, a reprodução dessa mesma forma de pensar na voz do narrador que não é uma vítima, demonstra que o escritor abordou no romance a questão da culpa coletiva contando apenas um lado da história, assumindo apenas a visão da vítima, sem se inteirar de toda a discussão ética, política e filosófica que a noção de culpa coletiva suscitou depois do fim da Segunda Guerra, conforme se pode constatar nos trabalhos de Jaspers (1946), Adorno (1959) e Arendt (1963<sup>83</sup>, 1968<sup>84</sup>), apenas para citar alguns exemplos. Ao criar um narrador cuja postura é de identificação sem limites para com a vítima, Muñoz Molina assume o risco da polêmica.

Apesar de não concordar com a noção de culpa coletiva, Adorno faz uma ressalva que se aproxima das preocupações que, poucos anos depois, seriam demonstradas por Améry. A culpa alemã, tratada como trauma que precisa ser superado, pode dar margem para o seguinte raciocínio daninho: “[...] seria doentio ocupar-se do passado, enquanto o homem realista e sadio se ocupa do presente e de suas metas práticas?” (ADORNO, 1995, p. 32).

---

<sup>83</sup> Refiro-me ao livro *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*.

<sup>84</sup> Refiro-me ao texto *Responsabilidade coletiva*, publicado no livro *Responsabilidade e julgamento*.

O alerta de Adorno vai no sentido de que, embora a noção de culpa coletiva seja injusta, ela não deve ser simplesmente suprimida, porque seu apagamento implica em esquecimento, redundando numa recusa em se discutir o que precisa ser discutido. A substituição da noção de culpa coletiva pela de responsabilidade política, no entanto, faz com que a questão permaneça viva, aberta à reflexão.

Muito embora *Sefarad* apresente a noção de culpa coletiva sem problematizar a injustiça que esse conceito pode conter, o romance é arte, e concorde-se ou não com o autor, a riqueza artística da obra, nesse caso, reside no fato de que ela polemiza, suscita reflexões. Ao fim e ao cabo, a postura de acusação e ressentimento, tanto por parte dos personagens quanto do narrador, a noção de culpa coletiva, justa ou injusta, com certeza problemática, é útil no sentido de que impede o esquecimento.

## 2.2 Culpa criminal, culpa moral e culpa metafísica

A imagem de um cidadão consciente da história e solidário às vítimas é, praticamente, um ideal moliniano. Além do narrador, em *Berghof*, é a consciência histórica que leva o protagonista, o médico, a abster-se de realizar qualquer manobra de ressuscitação para salvar um ex-oficial da SS. O médico hesita por alguns instantes, mas acaba por chamar uma ambulância. Em discurso indireto livre, o narrador transmite as reflexões do protagonista que se revela enojado perante o velho nazista e diz querer deixar o moribundo, mas é impedido por algum sentimento que é incapaz de definir: “Quiere irse pero no puede, aunque no sabe si es su deber de médico lo que lo retiene en ese lugar, o alguna forma de maleficio del que no es capaz de librarse, [...]” (p. 309).

Ao estar diante de um ex-oficial da SS, o médico recupera uma memória histórica, intui que está na presença de um possível criminoso que escapou de um justo tribunal e imputa ao velho alemão uma culpa criminal. Por alguns instantes, quando hesita em salvar a vida do agonizante, o médico se coloca na condição de juiz, sente-se tentado a estabelecer um tribunal sumário por meio de seu poder de salvamento. O desfecho da cena indica que o protagonista se abstém de condenar, mas também de salvar. Ao invés de realizar qualquer manobra de ressuscitação, o médico prefere aguardar de braços cruzados a chegada de uma ambulância, lançando às teias do destino a sorte do ex-oficial da SS. O episódio criado por Muñoz Molina encena uma questão discutida por Ricœur, a da imprescritibilidade dos crimes praticados contra a humanidade, em especial o crime de genocídio: “É fundamentalmente a gravidade extrema dos crimes que justifica a perseguição dos criminosos sem limite no tempo.” (RICŒUR, 2007,

p. 479) Cinquenta anos após a queda do Terceiro Reich, um médico espanhol identifica um criminoso nazista e sente-se tentado a instituir o tribunal e a imputar a pena da qual o ex-oficial SS escapou.

Embora não citasse Freud, Jaspers parece ter organizado sua tipologia da culpa em torno de conceitos psicanalíticos. Freud (1996, p. 131) dizia que o sentimento de culpa que atinge o ego poderia ser apontado tanto por uma autoridade externa à economia psíquica, quanto por uma autoridade interna. O superego é quem exerce essa autoridade interna por meio da consciência. Os dois primeiros tipos de culpa propostos por Jaspers, a culpa criminal e a responsabilidade política, são, segundo o filósofo alemão, apontadas pelo que Freud chamaria de autoridades externas. É o outro quem enxerga em um indivíduo, um criminoso, e num coletivo, uma responsabilidade política. Os dois outros tipos de culpa, a moral e a metafísica, só podem ser imputadas pelo próprio indivíduo a si mesmo, ou seja, pelo superego ao ego através da consciência, para traduzir em termos freudianos.

A culpa moral é definida por Jaspers como a responsabilidade do indivíduo sobre as ações que realiza, e ele pode ser julgado apenas pela própria consciência. A culpa moral pode atingir tanto quem cometeu um crime individual em nome do estado, quanto aquele que prestou apoio ou colaboração a um determinado regime. Em *Sefarad*, o personagem Willi Münzenberg encena essa modalidade de culpa. Pragmático, enérgico, dotado de competência para a organização de ações efetivas, visionário e idealizador incansável, Münzenberg se encarregou da difusão da revolução proletária no ocidente, por meio de um ativismo social aparentemente desvinculado de causas políticas. Atraiu intelectuais e celebridades interessados em se engajar nas questões sociais de forma superficial, sem comprometimento efetivo. Atuando como uma espécie de empresário do Komintern, criou companhias, jornais, revistas, editoras, empreendimentos de fachada para manipular o dinheiro destinado à propaganda política. Idealizou eventos internacionais de solidariedade, campanhas de envio de ajuda humanitária, financiou espetáculos culturais. Foi o responsável por forjar uma imagem da URSS como grande inimiga do totalitarismo. Mas, na criação de Muñoz Molina, esse personagem de personalidade forte e decidida, também sucumbe à culpa. Nos momentos finais da vida, encurralado pela repressão stalinista que o considerava traidor, o Münzenberg da ficção sente-se manipulado e demonstra arrependimento por ter dedicado sua vida a colaborar com um regime que também contabilizou um número expressivo de vítimas:

El club de los inocentes, de los crédulos, de los idiotas de buena voluntad, de los engañados y sacrificados sin recompensa: yo he sido uno de ellos, piensa Münzenberg en sus insomnios en la habitación del hotel, yo he ayudado a que Hitler y Stalin arrasen

Europa con idéntica bestialidad, he contribuido a inventar la leyenda de su enfrentamiento a muerte, he sido un peón cuando me imaginaba en mi ebriedad de soberbia que dirigía el juego en la sombra. (p. 222)

Outro personagem que também imputa a si mesmo uma culpa moral é José Pinillos, protagonista de *Narva*. No início dos anos 1940, o jovem Pinillos era um estudante de licenciatura em Filosofia e Letras da Universidade de Zaragoza, aficionado pela Alemanha que, para ele, era a nação ícone da civilização ocidental. Estudante de língua alemã, admirador do país como genuíno berço da música, da poesia, da filosofia, do direito e das ciências, o personagem se alista para lutar na Divisão Azul do Exército Alemão. Mas, ao chegar ao front de Leningrado e constatar com os próprios olhos os horrores do nazismo, Pinillos imputa a si mesmo a culpa pela incapacidade de enxergar o que era óbvio, a culpa de ter sido conivente: “[...] no estábamos dispuestos a saber, y cuando supimos aún no queríamos creer lo que ya no podía negarse, porque era increíble, nos parecía que estaba fuera del orden natural del mundo, y no nos hacía menos cómplices ni menos culpables.” (p. 485)

Pinillos representa o que para Jaspers é a vítima de uma falsa consciência, alguém que acreditava em uma causa política e em sua validade, o enganado que desperta do engano. Mas, ao saber da verdade sobre o extermínio dos judeus, Pinillos permanece em silêncio, cumpre suas funções junto ao exército alemão e volta para casa são e salvo. Jaspers explica que o comportamento dissimulado daquele que sabe mas finge não saber, ou nada faz para reparar o crime, condiz com um instinto de sobrevivência individual. Para se opor à máquina arrasadora do nazismo era preciso um grau extremo de altruísmo que significava considerar a vida do outro mais importante que a própria, e sacrificar a própria vida naquele contexto, provavelmente não evitaria mais mortes. Mas o que viu no cerco a Leningrado fez com que o jovem entusiasta do nacional-socialismo rompesse com a ideologia na qual havia acreditado, e se tornasse uma testemunha do horror. Essa mudança de atitude que vai da passividade à solidariedade para com a vítima, que faz com que o indivíduo se sinta responsável pelos crimes cometidos em sua presença, transforma a culpa moral no quarto tipo de culpa proposto por Jaspers, a culpa metafísica, um sentimento eterno ao qual Pinillos estaria condenado:

Pero hay una conciencia de la culpa dentro de nosotros que tiene otro origen. La culpa metafísica es la carencia de la solidaridad absoluta con el hombre en tanto que hombre. Ella resta como una demanda inextinguible allí donde se ha apagado la exigencia moral plena de sentido. Esa solidaridad resulta lesionada si se cometen injusticias y crímenes en mi presencia. No basta con que arriesgue prudentemente mi vida para impedirlos. Si suceden y yo estoy presente y sobrevivo mientras que el otro es asesinado, entonces habla en mí una voz por medio de la cual sé que es culpa mía que siga viviendo. [...] aquéllos que desesperados y en la completa impotencia no lo pudieron impedir, dieron un paso hacia su transformación personal mediante la conciencia de la culpa metafísica. (JASPERS, 1998, p. 88 – 89)

A culpa metafísica entra na fissura onde fracassou a solidariedade humana, ela é o que resta, a ruína que permanece após a falha da moral. A culpa metafísica é aquela que atinge o indivíduo pelo simples fato de ele pertencer à humanidade<sup>85</sup>, e por ter a consciência de que, em determinados momentos da história, seres humanos foram capazes de desejar e organizar a morte de outros seres humanos. A culpa metafísica é aquela que atravessa décadas e séculos e atinge o sujeito contemporâneo. A escrita de um romance como *Sefarad* demonstra que, como cidadão espanhol historicamente consciente, Muñoz Molina carrega a culpa metafísica da expulsão dos judeus do país em 1492. Como cidadão espanhol finalmente integrado à comunidade europeia após o isolamento do franquismo, na virada do milênio, por meio da escrita de *Sefarad*, Muñoz Molina mostra que os espanhóis também deveriam compartilhar da culpa metafísica ou metafórica com relação ao que de mais grave se passou no continente no último século. Esse sentimento de culpa metafísica ou metafórica, que atinge o intelectual europeu, parece ser um dos impulsos para a escrita desse romance.

### 3. Memória e trauma: o romance como narrativa do trauma

Narrar o trauma é uma tarefa que contém, em seu âmago, uma incongruência. Por um lado, os traumas resultantes de experiências extremas como as vividas no campo de concentração, apenas para citar um exemplo icônico, tornam o testemunho impossível. A experiência do campo é inimaginável, é uma realidade que, de tão absurda, parece mesmo irreal. Mas, por outro lado, a necessidade de narrar o trauma é premente, é o que torna possível a vida do sobrevivente. E é nessa tarefa narrativa que a literatura e o trauma se encontram:

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. *Et pour cause*, se dermos uma pequena olhada sobre a história da literatura e das artes veremos que os serviços que elas têm prestado à humanidade e seus complexos traumáticos não é desprezível. Da *Iliada* a *Os sertões*, de *Édipo Rei* (Sófocles, [500 BC.] 1982) à *Guernica* (Picasso, 1937), de *Hamlet* (Shakespeare, [1602] 1936) ao teatro pós-Shoah de um Beckett, podemos ver que o trabalho de

---

<sup>85</sup> Em Arendt, a correspondente da noção de culpa metafísica é a culpa metafórica: “É apenas num sentido metafórico que podemos dizer que *sentimos* culpa pelos pecados de nossos pais, de nosso povo ou da humanidade, em suma, por atos que não praticamos, embora o curso dos acontecimentos possa muito bem nos fazer pagar por eles.” (ARENDDT, 2004, p. 214)

(tentativa) introjeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70)

A relação entre trauma e literatura existe, portanto, desde sempre, mas essa relação intensificou-se inevitavelmente ao longo do século XX, uma era em que a literatura, assim como a humanidade, foi atingida por uma série de episódios históricos extremos, desencadeadores de traumas capazes de atravessar gerações.

No contexto da literatura espanhola, Macciuci observa essa mesma tendência a partir do último quarto do século XX:

[...] la literatura se hace presente como una vía eficaz ante la dificultad de transmitir una experiencia traumática y evitar que se convierta en simple estadística. [...] Ante esta demanda insatisfecha, la literatura no sólo recoge el testimonio de los sobrevivientes que buscan palabras que acierten a dar cuenta de las situaciones límite. (MACCIUCI, 2010, p. 18)

Para a autora, no caso espanhol, a literatura realmente se apresenta como alternativa perante o flagrante silenciamento nos discursos político e histórico. E, a partir dos anos 1990, Macciuci nota, nessa literatura comprometida em narrar a memória traumática, um viés mais público e menos pessoal, que enfrenta as discussões em torno às políticas da memória. Os autores passam a reivindicar as dívidas, colocam-se como intérpretes de vozes do passado:

La deuda con el pasado traumático se convierte en el motor de las novelas, y la forma en que este debe integrarse en el presente se convierte en tema de diálogo y polémicas intra y extraliterarios. Los autores asumen posiciones explícitas dentro y fuera de sus ficciones: sus novelas mantienen debates soterrados entre sí, pero también se pronuncian en las distintas tribunas públicas a las que tienen acceso. La diferencia que existe entre el segundo y este tercer momento de la narrativa de la memoria es la distancia que media entre el Muñoz Molina de *Beatus Ille* y *El jinete polaco*, y el de *Sefarad* en 2001, relato-memoria en el que el autor jienense presta su voz a las víctimas de todos los totalitarismos e intolerancias que asolaron el viejo continente. (MACCIUCI, 2010, p. 31)

Muñoz Molina escreve *Sefarad* impulsionado pela consciência do dever intelectual para com a memória traumática. No romance, o autor assume posições, por exemplo, quando aponta os riscos do esquecimento no testemunho ideologicamente comprometido da personagem Amaya Ibárruri, e quando se coloca do lado da vítima judia enxergando, na população que viveu sob o nazismo, a culpa coletiva. O autor promove debates ideológicos e éticos ao perfilar, lado a lado no romance, os testemunhos de vítimas do stalinismo e o discurso de uma idólatra comunista, ou os testemunhos de vítimas do nazismo e o depoimento de um ex-combatente do exército alemão.

Para ilustrar a diferença entre a segunda e a terceira fase do romance de memória produzido na Espanha a partir da transição democrática, Macciuci cita o exemplo de Muñoz

Molina: se em *Beatus Ille* e *El jinete polaco* o autor cria ficção a partir da memória íntima de quem viveu a infância e a adolescência sob o franquismo, em *Sefarad*, a voz íntima é relegada ao segundo plano para fazer emergir as vozes de vítimas de primeiro grau.

Quem sobreviveu ao trauma é impelido a narrá-lo, e o testemunho, oral ou escrito, é uma modalidade da memória. Escrito a partir da memória do próprio autor, que transpõe para a literatura testemunhos escritos icônicos e testemunhos orais, *Sefarad* é um romance que se inscreve nessa tradição contemporânea da narrativa do trauma. Na obra, Muñoz Molina elege como trauma fundador aquele vivido pelos sefarditas, expulsos do território no qual viviam há séculos, e o mantém no horizonte de todo o romance, como paradigma para os traumas do século XX, os traumas dos sobreviventes da Segunda Guerra, dos campos de concentração nazistas, dos *gulags*, da Guerra Civil Espanhola, das ditaduras soviéticas e latino-americanas. Ao trauma fundador também estão associados os traumas decorrentes dos mal-estares da contemporaneidade, aqueles provocados pela migração forçada, por doenças devastadoras como a Aids, a depressão e as compulsões.

Entretanto, antes de verificar de que maneiras *Sefarad* se configura como uma narrativa do trauma, apresento aqui uma concisa introdução ao conceito. Em *Além do princípio do prazer*<sup>86</sup>, Freud (2010, p. 163) considera que o aparelho psíquico humano tem uma tendência a manter em níveis baixos e constantes a quantidade de excitação recebida. Segundo o psicanalista, experiências traumáticas sobrecarregam o aparelho psíquico com uma quantidade intensa de perturbação. Essa experiência, incompreensível para o indivíduo no instante em que ela acontece, fica armazenada no inconsciente, inacessível, a princípio, para o consciente. Diante desse tipo de experiências, o mecanismo de defesa do aparelho psíquico falha, a barreira de proteção contra estímulos excessivos é rompida. As lembranças desses eventos produzem desprazer, porque fazem recordar um sofrimento vivido, por isso permanecem recalçadas no inconsciente.

Em *Moisés e o monoteísmo*, Freud (1996) chamará de período de latência a fase em que o trauma permanece incubado. Em uma fase posterior à da latência, desenvolve-se então a neurose traumática, com a apresentação de alguns sintomas. Esses sintomas surgem quando o que está reprimido no inconsciente, reapresenta-se de forma repetida. Freud (2010, p. 178) chega então à formulação do conceito de compulsão à repetição, uma condição natural da psique humana, observada inclusive entre os indivíduos não traumatizados. No caso das

---

<sup>86</sup> Como a noção de trauma em Freud encontra-se esparsa em vários escritos, as informações a partir das quais traço esta breve síntese do conceito, apoiam-se fundamentalmente nos textos *Além do princípio do prazer* (1920), *O recalque* (1915) e *Moisés e o monoteísmo* (1939).

neuroses traumáticas, a compulsão à repetição, que presentifica acontecimentos perturbadores do passado, manifesta-se em sonhos, devaneios, ou em comportamentos que, mesmo em estado de consciência, o indivíduo repete sem compreender por que o faz.

Partindo dessa síntese do conceito, considero que os personagens de *Sefarad* são, em alguma medida, traumatizados. Nas memórias compiladas pelo narrador, há sempre um trauma a ser narrado.

### 3.1 Personagens traumatizados

Em *Copenhague*, por exemplo, o clímax da narrativa memorial de Camille Pedersen-Safra, se dá quando a personagem relata um trauma. Em 1944, Camille que tinha por volta de dez anos de idade, voltou à França recém desocupada na companhia da mãe, em busca de notícias de uma tia desaparecida durante a Guerra. Depois de vagar durante todo um dia em vão por uma pequena cidade próxima a Lyon, mãe e filha perderam o trem que as levaria de volta a Paris, e de lá à Dinamarca. Ao rememorar a noite que passaram hospedadas em um hotel, Camille narra o trauma da mãe:

Su madre, me dijo la señora, nunca cerraba las habitaciones con llave: le daba terror quedarse atrapada, perder la llave y no poder salir. En los refugios, cuando sonaban las alarmas de los ataques aéreos, tenía accesos de sudor y de pánico. Si iban al cine, en cuanto terminaba la película se apresuraba a salir, por miedo a que se fuera todo el mundo antes que ella y cerraran las puertas creyendo que ya no quedaba nadie. (p. 65)

Nesse episódio, o romance demonstra como a guerra e a perseguição étnica são situações extremas que deixam registrados na psique do indivíduo severos traumas e medos. O episódio se torna ainda mais dramático quando, ao amanhecer, na ânsia de sair do quarto para deixar logo a França, mãe e filha ficam presas pela porta que não se abre. Nessa passagem, Muñoz Molina faz com que a narrativa do trauma dialogue com elementos da literatura fantástica, um gênero com o qual o autor sempre flertou em sua narrativa breve<sup>87</sup>. A mãe de Camille a acusava de ter chaveado a porta, mas a filha negava que o tivesse feito. A chave encontrava-se, inexplicavelmente, sobre um aparador, e quando introduzida na fechadura, tampouco abria a porta. O pânico então tomou conta da mãe de Camille. Seus movimentos desesperados tornavam mais difícil a abertura da porta, até que a chave se rompeu. Uma série de maus pensamentos assaltavam a mente da mãe da personagem: o retorno do medo de não

---

<sup>87</sup> Haja vista a publicação das novelas de fantasma *Carlota Fainberg* (1999) e *En ausencia de Blanca* (2001) e dos contos *El cuarto del fantasma*, *Las aguas del olvido*, *Si tú me dices ven*, *Nada del otro mundo* e *Apuntes para un informe sobre la Brigada de la Realidad*, publicados na coletânea *Nada del otro mundo* de 2011.

conseguir escapar e chegar em segurança no exílio; a sensação de não ser bem-vinda de volta ao país natal; o sentimento de inferioridade por ser judia na França, um país no qual a atitude de seus conterrâneos ainda preservava traços de antissemitismo. Curiosamente, a janela, que não tinha qualquer trava, tampouco se abria. Descontrolada, a mãe de Camille gritou por socorro, mas aquela porta nunca se abriu. Depois de uma hora de agonia, mãe e filha conseguiram escapar por uma porta secundária oculta atrás de um armário. O episódio tem um desfecho típico de conto de terror. Na estação, enquanto aguardavam o trem, mãe e filha descobriram que o hotel em que haviam ficado presas tinha servido de quartel da Gestapo: “Ocurrieron cosas terribles en esas habitaciones. La gente pasaba por la plaza del pueblo y escuchaba los gritos, y hacía como si no escuchara nada.” (p. 69) Ao realizar a narrativa do trauma com elementos da literatura fantástica, Muñoz Molina mostra como a realidade pode ser tão ou mais aterrorizante que a ficção de horror.

Mais de quarenta anos depois, no leito de morte, a mãe de Camille ainda era vítima de um trauma não perlaborado. Era despertada por pesadelos e advertia a filha a não fechar à chave a porta do quarto do hospital onde se encontrava internada.

No capítulo *Tan callando*, o ex-soldado espanhol da Divisão Azul é atormentado por devaneios que o levam de volta à cabana que compartilhava com a mulher russa e seu filho no cerco a Leningrado. Grata por não ter sido morta pelo soldado espanhol, que deixava para mãe e filho os suprimentos de que dispunha, a mulher o protege de guerrilheiros russos que estavam em busca de soldados alemães. Mas, numa noite em que o soldado espanhol está em vigília e um soldado alemão ocupa seu lugar na cabana, guerrilheiros russos a invadem, executam o soldado e ateam fogo ao esconderijo, queimando mãe e filho vivos. Assombrado pela culpa de ser o responsável indireto pela destruição daquela família, o soldado revive a tragédia, mais de cinquenta anos depois. Sofre de insônia e as imagens trágicas da Guerra invadem seus pensamentos:

Quién es el hombre de ochenta años que se remueve con torpeza en la cama, que sabe que va a seguir despierto hasta que llegue el día, viendo caras de muertos y lugares que no existen, la mujer rusa y el niño encanijado que se esconde en los pliegues de su falda de harapos, las llamas de la hoguera que él no vio resplandeciendo en la llanura arrasada por el barro, [...] (p. 108)

Essa passagem evidencia que um dos procedimentos empregados por Muñoz Molina para narrar o trauma, é o de descrever as imagens intrusivas que invadem a mente dos personagens, o que faz com que o leitor visualize as mesmas imagens traumáticas, como numa tentativa de implicar o leitor no trauma do outro.

Em *Oh tú que lo sabías*, Isaac Salama relata que, durante a invasão nazista em Budapeste, muitos judeus permaneciam escondidos em suas casas enquanto aguardavam os passaportes espanhóis concedidos pela embaixada da Espanha para então, poderem deixar o país. Em um par de horas em que Isaac Salama e o pai deixaram a casa para sair em busca de comida, nazistas invadiram a residência e levaram sua mãe e irmãs para um campo de extermínio. O protagonista, apenas uma criança nesse momento, observou no semblante do pai as marcas de um trauma que o acompanharia pela vida afora, o trauma de não ter conseguido salvar a família, o trauma do sobrevivente:

Vino el hombre a quien mi padre había visitado otras veces y le dijo a mi padre que todo estaba arreglado, pero mi padre no decía nada, no contestaba, como si no oyera, y el hombre le preguntó que si estaba enfermo, y mi padre siguió sin contestar, con la barbilla hundida en el pecho, los ojos perdidos, el gesto que se le quedó ya para siempre. (p. 149)

Logo após a experiência traumática, o pai de Salama é atingido por um sintoma comum entre os traumatizados, a incapacidade de falar. Mas o trauma silenciado no pai encontra no filho uma testemunha, e a narrativa produzida pelo filho é transformada em literatura por um narrador/autor que a escuta e que se deixa tocar pelo trauma do outro. Desse modo, *Sefarad* mostra como as catástrofes do século XX produziram traumas que são herdados e transmitidos pelas gerações seguintes, traumas que se tornaram coletivos, e a literatura tem um papel nessa cadeia de transmissão.

O silenciamento do trauma e o trauma como herança também são temas abordados no capítulo *Dime tu nombre*. A personagem Adriana Seligmann relata que soube do passado traumático do avô, um judeu alemão exilado no Uruguai, apenas quando ouviu seus gritos, em alemão, durante terríveis pesadelos. Desperto, o avô se negava a contar para a neta as memórias da vida na Alemanha e dos tempos da Guerra. Ele sequer era capaz de falar alemão, dizia que havia deixado o país natal muito jovem e que se esquecera da língua e do passado.

As gerações mais jovens não são apenas testemunhas dos traumas das gerações que viveram a catástrofe. Essas gerações são traumatizadas como que por extensão. Isso é o que está posto no capítulo *Cerbère*. A mãe da protagonista Tina Palomino, ao final da Guerra Civil, recusou-se a acompanhar o marido comunista ao exílio na URSS. Mesmo sem nenhum envolvimento com as atividades políticas do marido, apenas por ser esposa de *rojo*, a mãe de Tina foi estigmatizada socialmente, sofreu tortura, teve os irmãos presos e fuzilados. A família foi relegada à miséria. Quase trinta anos depois de terminada a Guerra, ao receber a carta que solicitava sua presença na embaixada da Alemanha, o trauma da perseguição sofrida pela mãe retorna para Tina:

Me palpitaba el corazón, de miedo, porque entonces el hambre ya se nos había quitado, pero el miedo nos duraba todavía, el miedo a todo, a que nos cayera otra vez la desgracia, a que se llevaran de nuevo a mi madre, como cuando se la llevaban después de la guerra y tardaba días en volver y mi abuela iba por las comisarías y la cárceles de mujeres preguntando por ella. (p. 314)

Nesse fragmento, o testemunho de Tina documenta as agruras do pós-Guerra, tempos negros para toda a população espanhola, mas sobretudo para as famílias dos republicanos. Os duros anos da fome já tinham passado, embora permanecessem bastante vivos na memória da personagem. Mas, vivendo ainda sob a ditadura franquista, algo que permanecia era o medo. Nos romances em que trata das gerações do pós-Guerra Civil, como *El jinete polaco*, *El viento de la luna* e *Sefarad*, Muñoz Molina insiste na representação desse medo, desse trauma coletivo que perdurou na memória da população espanhola, mesmo quando a ditadura já dava sinais de esmorecimento.

O retorno do medo é também um dos temas no capítulo *Dime tu nombre*. O pianista do leste europeu exilado voluntariamente na Espanha, lembra que, no retorno de sua primeira viagem ao exterior depois de obtida a nacionalidade espanhola, foi dominado por pesadelos traumáticos que o levavam de volta ao medo e à repressão vividos enquanto atravessava as fronteiras entre os países comunistas:

[...] si se quedaba un rato vencido por el sueño. Abría los ojos con un sobresalto, buscaba los papeles y ahora sí que estaba seguro de que uno de esos ladrones que rondan los trenes nocturnos se lo había robado. Recordaba las horas de angustia y miedo en los puestos fronterizos de los países comunistas, la revisión lentísima de papeles y los signos de alarma cuando estaba a punto de cruzar una frontera y parecía que un defecto burocrático en algún documento lo iba a dejar atrapado. (p. 520)

As catástrofes do início do século XX tornaram as fronteiras europeias perigosas, converteram-nas em lugares desencadeadores de angústia e medo. Nunca antes os cidadãos europeus deram tanto valor ao direito à nacionalidade e aos documentos que a comprovavam. A garantia de uma nacionalidade podia salvar vidas ou representar uma condenação à morte. Arendt (1989) lembra que, para tornar a perseguição aos judeus plausível, uma das primeiras medidas do Terceiro Reich foi usurpar-lhes o direito às nacionalidades alemã, austríaca, etc. Os sentimentos de angústia e medo na travessia de fronteiras e a insegurança com relação aos documentos, são temas caros a Muñoz Molina, tanto que são recorrentes em *Sefarad*, e retornarão com ainda mais força no romance *La noche de los tiempos*.

Repetições, pesadelos, insônia, imagens intrusivas, incapacidade de falar, medo, angústia, negação, bloqueios, todos esses sintomas traumáticos aparecem no romance em testemunhos orais ouvidos pelo narrador/autor, e são transpostos à ficção. Iser (2002) explica

que o conteúdo narrado na ficção é um recorte extraído da realidade, uma escolha consciente ou inconsciente do autor, que permite desvelar a intencionalidade do texto literário. Se o autor narra o produto de suas escolhas, ocorre-me questionar por que Muñoz Molina decide pinçar, nos testemunhos que ouviu, justamente as experiências traumáticas, para narrá-las no romance?

### 3.2 O escritor contemporâneo como um traumatizado

Em *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, ao analisar o *Moisés e o monoteísmo* de Freud, a pesquisadora estadunidense Cathy Caruth propõe pensar o conceito de história como trauma, e expande o entendimento dessa noção. Ao invés de pensar o trauma como um fenômeno que atinge apenas o indivíduo, a teórica propõe pensá-lo como um fenômeno que, assim como a história, atinge secundariamente aqueles que, de alguma forma, entram em contato com o indivíduo traumatizado. Na esteira dessa reflexão, Caruth sugere ainda que a história é a forma como gerações posteriores às catástrofes são envolvidas nos traumas de seus antepassados: “[...] in *Moses and Monotheism*, that history, like trauma, is never simply one’s own, that history is precisely the way we are implicated in each other’s traumas.” (CARUTH, 1996, p. 24)

Ao pensar a possibilidade da transmissão dos traumas no campo dos estudos literários, Caruth se apoia em conceitos oriundos da psiquiatria. O psiquiatra Dori Laub<sup>88</sup>, que colheu em vídeo os depoimentos de judeus vítimas do extermínio nazista, observou o fenômeno da transmissão dos traumas para quem ouvia esses testemunhos. Outra referência para Caruth é o trabalho de Bessel van der Kolk<sup>89</sup>, que notou como o terapeuta pode ser afetado pelo sofrimento narrado por seus pacientes e tornar-se, também ele, um traumatizado. A partir disso, para Caruth, o testemunho do traumatizado “alcança, atinge o ouvinte”, através da urgência de um endereçamento que contamina o outro. Disponibilizar-se para ouvir o impossível ou ser escolhido para ouvir uma experiência traumática, expõe o ouvinte ao risco do contágio. Com base nos pressupostos de Laub e van del Kolk, Caruth concebe a transmissão do irrepresentável como um processo infeccioso inelutável (daí a metáfora do contágio), que envolve uma

<sup>88</sup> Dori Laub (1937 – 2018) foi um sobrevivente do Holocausto que atuou como psiquiatra e professor de clínica psiquiátrica na Universidade de Yale. Em 1979 foi um dos idealizadores do projeto *Holocaust Survivors Film Project*, iniciativa que consistia em gravar em vídeo depoimentos de vítimas do nazismo. Esse acervo foi compilado no *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* e encontra-se disponível para o público na Universidade de Yale.

<sup>89</sup> Bessel van der Kolk (1943) é ex-presidente da Sociedade Internacional para Estudos de Estresse Traumático, professor de Psiquiatria da Faculdade de Medicina da Universidade de Boston, e diretor médico do Centro de Trauma em JRI em Brookline, Massachusetts.

obrigação ética por parte do ouvinte, tornando-o participante e coproprietário do evento traumático.

Em *Moisés e o monoteísmo*, Freud se inspira na teoria da herança dos caracteres adquiridos do naturalista francês Lamarck (1744 – 1829), para explicar a transmissão da experiência traumática através das gerações. O psicanalista utiliza a teoria filogenética para defender a transmissão da tradição monoteísta entre os judeus e, ao aproximar a psicologia do indivíduo da psicologia das massas, afirma que as massas retêm impressões do passado em traços de memória inconsciente.

Amparada nesse argumento freudiano, Caruth acredita que a transmissão do trauma atravessa as dimensões de tempo e espaço, e passa a compreendê-lo como um fenômeno capaz de atingir gerações posteriores em diferentes lugares. Para ela, indivíduos ou grupos que nunca viveram o trauma diretamente são herdeiros de memórias traumáticas, o trauma se torna coletivo.

A noção de história como trauma elaborada por Caruth é valiosa porque ajuda a entender que, ao fazer a opção pelo histórico na literatura, Muñoz Molina não pode se furtar a narrar o trauma. Nessa perspectiva, narrar o histórico é narrar o traumático. Como cidadão europeu contemporâneo, ainda que não seja uma vítima direta das catástrofes que narra, Muñoz Molina representa uma geração de europeus assombrada por um passado excessivamente traumático. Muñoz Molina é, portanto, um escritor que se deixa alcançar, tocar pelo trauma do outro, implicando-se, conforme formula Caruth. Mas, seria possível pensar como Caruth, na possibilidade de um escritor, não apenas sensibilizado, mas traumatizado secundariamente ou vicariamente?

Em *Holocausto, testemunho, arte e trauma*, o teórico literário Geoffrey Hartman (2000, p. 208) pensa a questão do trauma secundário na mídia audiovisual, sobretudo nos drama-documentários que exibem fotografias e vídeos “reais”, imagens “verdadeiras” das vítimas das diversas catástrofes da humanidade. Para Hartman, a suposta fidelidade desse tipo de representação do horror, leva a uma exposição cotidiana à violência que acaba por torná-la habitual. Essa banalização e espetacularização da violência incorrem na indiferença, na dessensibilização para com o sofrimento do outro. Aproveitando o conceito de trauma secundário de Dori Laub, Hartman acredita que a exposição visual à violência nua e crua conduz a um trauma secundário que, como tal, é imediatamente reprimido e silenciado. No que se refere ao testemunho, no entanto, Hartman discorda de Laub. Ao contrário do que ocorre com as imagens cruas, Hartman defende que o testemunho não choca o ouvinte, mas, indo além da mera exposição, faz do ouvinte um partícipe na tarefa terapêutica:

O encontro do testemunho evita o perigo do “trauma secundário”, descrito previamente. A narrativa que emerge pela aliança da testemunha com o entrevistador não apresenta, por mais sinistro que seja seu conteúdo, nem uma série de imagens fixas que atacam os olhos, nem um manual de impessoal história. A narrativa assemelha-se à mais natural e flexível forma de comunicação humana, a história [*story*] – uma história que, mesmo quando descreve um universo de morte, é comunicada por uma pessoa viva, que responde, rememora, pensa, chora e leva adiante. (HARTMAN, 2000, p. 212- 213)

A ideia do encontro entre a testemunha e o ouvinte pressupõe, para Hartman, uma dimensão solidária. É valioso para a vítima de um trauma histórico encontrar alguém disposto a ouvi-la. A narrativa representa um real que não é o real nu e cru das imagens, expostas sem qualquer elaboração. O real apresentado na narrativa é um real intermediado pelo caráter representativo da linguagem. Por isso, não há um choque que leva a um trauma secundário. Hartman vê o trauma secundário como um fenômeno infrutífero porque, segundo a lógica freudiana, depois do choque, as etapas seguintes são o recalque e a repetição. O testemunho, para Hartman, é produtivo porque falar conscientemente sobre o trauma é uma tentativa de perlaboração.

As reflexões de Hartman permitem ainda retornar à questão da representação literária da realidade, um dos principais pontos desta tese em sua primeira parte. A principal indagação do teórico em seu artigo é sobre qual forma de representação seria mais fidedigna à realidade: se as chocantes imagens “reais” dos drama-documentários, ou o testemunho artisticamente elaborado. Hartman discorda que o realismo esteja nas imagens cruas e defende que ele está na arte, instrumento que possibilita a reflexão ao invés do choque inócuo, contrariando o senso comum de que a elaboração artística é ficção desconectada da realidade:

Um realismo maciço sem qualquer consideração por uma restrição da representação e na qual a profundidade da ilusão não seja equilibrada pela profundidade da reflexão, não simplesmente dessensibiliza, mas produz o oposto daquilo que era sua intenção: um *efeito de irrealidade*, que fatalmente mina a pretensão do realismo a figurar a realidade. Porém, é exatamente de um tal efeito que muitas vezes se acusa o elemento estético na arte, equivocadamente atacado por não estar perto o suficiente da realidade. O estético, um modo alternativo e deliberado de distanciamento, é denunciado por sua suposta frieza em relação a preocupações sociais e históricas, ou ainda por sua exploração, por permitir ao espectador sentir prazer ao ver o sofrimento de outros. [...] No entanto, a arte cria um efeito de irrealidade que *não* é alienador ou dessensibilizador. (HARTMAN, 2000, p. 219, 220)

Portanto, respondendo à indagação anterior, acredito que Muñoz Molina escolhe narrar o trauma porque narrá-lo é uma forma de fazer a realidade adentrar a ficção. Seligmann-Silva (2008, p. 71) afirma que, no testemunho, a própria noção de ficção é revista. Quando a

ficção incorpora o testemunho ela se torna “indissociável” da vida, adquire um “compromisso com o real”, as fronteiras entre real, imaginação e literatura ficam suspensas.

As contribuições de Caruth para os estudos do trauma na literatura e na cultura são inestimáveis, sobretudo pela forma como a autora compreende a história como trauma, e pela noção por ela desenvolvida de trauma como herança para as gerações posteriores à geração diretamente atingida pela catástrofe. Mas, não me sinto confortável em afirmar que Muñoz Molina seja um escritor literalmente traumatizado. Prefiro vê-lo como um indivíduo metaforicamente traumatizado, inclinando-me mais para a perspectiva de Hartman. Vejo no escritor um artista que se permite sensibilizar pelo trauma do outro, e que com a escrita de um romance, impede a anestesia psíquica, a indiferença, a dessensibilização. Nesse sentido, o acerto estético de Muñoz Molina estaria em produzir ficção a partir da memória, que se materializa na narrativa. Mais que apenas representar a experiência, a narrativa permite revivê-la:

A memória, e especialmente a memória usada na narração, não é simplesmente um nascer póstumo da experiência, uma formação secundária: ela *possibilita* a experiência, permite que aquilo que chamamos de o real penetre na consciência e na apresentação das palavras, para tornar-se algo mais do que só o trauma seguido por um apagamento mental higiênico e, em última instância, ilusório. (HARTMAN, 2000, p. 222 – 223)

Mas, como Muñoz Molina opera a transfiguração da experiência traumática em ficção, de forma a propiciar a reflexão?

Outra estudiosa do trauma no campo dos estudos literários e culturais, E. Ann Kaplan (2005), acredita que o escritor não só se implica no trauma do outro, como também emprega recursos literários para envolver também seu leitor: “Each text evidences different literary techniques used to produce in the reader the impact of a traumatic situation, that is, to ‘translate’ the trauma as personal and political happening for the reader.” (KAPLAN, 2005, p. 21)

Nas narrativas do trauma, uma temática recorrente é a da irrealidade. As situações desencadeadoras de traumas são tão chocantes que, ao serem narradas parecem mesmo inverossímeis. Por isso Seligmann-Silva (2008, p. 70) observa que a imaginação é um recurso que vem ao encontro da necessidade de narrar o trauma. Em *Sefarad*, Muñoz Molina problematiza essa questão da irrealidade da experiência traumática ao narrar o trauma de Camille e sua mãe, lançando mão de procedimentos próprios da literatura fantástica. Ou seja, a imaginação própria da literatura é mobilizada e posta a serviço da narrativa do real.

De acordo com Seligmann-Silva (2008, p. 72), o testemunho do trauma é único, insubstituível, dotado de uma singularidade absoluta, mas para ser transformado em narrativa, precisa da mediação da linguagem, que é generalizadora, universalizante. Nisso reside uma das aporias da narrativa do trauma, a impossibilidade da tradução da experiência indizível por meio da linguagem. Por isso nota-se, nas narrativas do trauma, tendências à fragmentação e à literalidade, como forma de ruptura com o simbólico da linguagem. Nas narrativas do trauma em *Sefarad*, Muñoz Molina não utiliza o procedimento de fragmentação do discurso. Nos trechos citados anteriormente, não há qualquer elipse ou suspensão<sup>90</sup>, mas é possível observar nesses mesmos excertos, a ausência de metáforas, uma certa preferência por narrações e descrições, de fato, mais literais. Explicitamente, o autor realmente não problematiza a questão da impossibilidade da tradução do trauma em linguagem, o que é uma discussão bastante cara aos intelectuais e artistas em outros contextos. Macciuci tem uma hipótese para explicar a ausência dessa problematização na cena literária espanhola:

Quizás por el particular proceso histórico español, la preocupación de los escritores parece más dirigida a desvelar lo silenciado que a discutir sobre el modo de narrar lo inenarrable. El interés posmoderno por la historia y el temor a perder, por ley biológica, a los protagonistas directos, explicarían en parte la proliferación de obras que ofrecen testimonios de testigos así como la búsqueda de fuentes – orales o escritas – que exhuman episodios ignorados de la guerra y la dictadura ocultos en los archivos y en la memoria colectiva (v. Sánchez Albornoz 2006).

El afán cognitivo, la obligación moral de deshacer los nudos de silencio y de completar los hiatos impuestos por el rigor del franquismo y las políticas apaciguadoras de la transición están detrás de la actual búsqueda de la verdad y la lucha contra el olvido.

[...] no se ha impuesto un canon antirrepresentativo – “antirrealista” podría decirse – ni un rechazo a los componentes sentimentales del relato, como ha sucedido en otros ámbitos intelectuales – [...] La entronización de la experimentación formal en sus variantes postvanguardistas y la anatematización de los discursos miméticos fueron tan absolutos en la España de los años 70 que difícilmente pudiera reinstaurarse un canon semejante en el fin de siglo. (MACCIUCI, 2010, p. 36)

Levando em consideração esse contexto histórico e literário, não se pode reprovar, em *Sefarad*, a ausência de problematização sobre a intraduzibilidade do trauma, ou taxar de ingênua a crença do autor na capacidade da linguagem e da literatura de narrar o real do trauma. A análise contextual de Macciuci ajuda também a entender a postura moliniana de valorização

<sup>90</sup> De acordo com estudiosos do trauma nos estudos literários, é recorrente nos testemunhos de traumatizados e na literatura que retoma esses testemunhos, que a linguagem reproduza o mecanismo psíquico do trauma, o que se evidencia por meio de interrupções abruptas, silenciamentos, elipses, reticências, abandonos e retomadas aleatórias à linearidade cronológica. Em *Sefarad*, nos trechos em que descreve os traumas vividos pelos personagens, Muñoz Molina não faz uso desses procedimentos. A fragmentação de que falo aqui é, portanto, diferente da fragmentação de que falava na primeira parte da tese, aquela observada em capítulos como *Copenhague*, *Quien espera e Eres*, nos quais o autor sobrepõe fragmentos de histórias de diferentes personagens para exemplificar experiências semelhantes.

da testemunha e do testemunho, uma vez que sobre essas duas instituições não é levantada, no romance, qualquer suspeita.

Outra evidência da aposta do autor na potência da literatura em dizer a verdade do trauma e em seu papel de atuar contra o esquecimento, está no procedimento de reproduzir, no romance, a cena testemunhal. A narrativa é construída de forma que o leitor visualiza o narrador ouvindo as narrativas traumáticas dos personagens. A cena testemunhal é, de acordo com Seligmann-Silva (2008, p. 67), semelhante à cena psicanalítica, em que o analista escuta seus pacientes. Na cena testemunhal, o sobrevivente solicita a atenção de um ouvinte, porque narrar torna o trauma menos estranho. Ao armar, no romance, a cena testemunhal, Muñoz Molina cria um narrador consciente de que a narrativa do trauma é uma necessidade absoluta para o sobrevivente, é o que lhe permite sobreviver, conforme explicava Levi em *É isto um homem?* (1988, p. 7 -8). O narrador de *Sefarad* é aquele que permanece para escutar aquilo que a maioria não quer ouvir<sup>91</sup>.

O segundo procedimento utilizado pelo autor para convocar a empatia do leitor, é o recorrente uso da segunda pessoa do singular para narrar os momentos mais traumáticos das experiências dos personagens, como neste fragmento do capítulo *Eres*:

[...] si te encerraran en un vagón de ganado en el que hay otras cuarenta y cinco personas y tuvieras que pasar en él cinco días enteros de viaje, y escucharas de día y de noche el llanto de un niño de pecho al que su madre no puede amamantar ni callar y tuvieras que lamer el hielo que se forma en los intersticios de los tablones del vagón, porque en los cinco días no se reparte alimento ni agua, y cuando por fin se abre la puerta en una noche helada ves a la luz de los reflectores el nombre de una estación que no has visto ni escuchado nunca antes y no te sugiere nada, sólo una forma aguda de terror, *Auschwitz*. (p. 455 - 456)

O uso da segunda pessoa do singular, atrelado ao emprego do conector condicional “si”, convidam o leitor a imaginar-se vivendo a experiência de um dos personagens. Nesse trecho, embora o personagem seja anônimo, é possível reconhecer o intertexto com *É isto um homem?* de Primo Levi. As situações nas quais o narrador convida o leitor a projetar-se são sempre as mais traumáticas, como nesse fragmento em que são destacados o desconforto, a fome, a sede, o frio e a insegurança sobre o futuro.

É claro que imaginar uma situação como a exemplificada no trecho anterior é infinitamente diferente de vivê-la. Para estudiosos do trauma na área dos estudos literários e culturais como Caruth e Kaplan, esse tipo de texto torna o leitor um traumatizado secundário

---

<sup>91</sup> Faço aqui uma referência a um pesadelo recorrente narrado por Primo Levi em sua trilogia: sempre que ele começava a narrar o que lhe havia acontecido no campo, observava que seus ouvintes começavam a se levantar e a deixá-lo só, porque não queriam ouvir o que ele tinha para contar. (LEVI, 1988, p. 60)

ou vicário. Ao propor essa expansão do conceito de trauma, essas pesquisadoras não estavam pensando em leitores portadores de traumas recalcados, silenciados. Mas Hartman é realmente mais feliz ao colocar o testemunho e a literatura que o incorpora, como a arte em um estado posterior ao do trauma como choque. O crítico avança na reflexão sobre a relação entre trauma e arte ao colocar a narrativa testemunhal como algo que vai além do trauma enquanto choque, concebendo-a como instrumento de perlaboração do trauma. O fato de que a literatura possa ser um espaço para a perlaboração dos traumas históricos não retira dela uma importante tarefa apontada por Caruth, que é a de transmitir o trauma a outras gerações, tornando-o coletivo.

Narrar o trauma na literatura é uma tarefa que vai além do entretenimento. Esse tipo de narrativa tem a função de retirar o leitor contemporâneo de sua confortável situação, incitando-o a conhecer a história, a sensibilizar-se e a refletir sobre o passado, mas sobretudo, sobre o presente. Um presente que, assim como no mecanismo psíquico do trauma, repete as mesmas atrocidades do passado.

#### **4. Memória coletiva**

Enquanto a maior parte dos estudiosos da memória se dedicaram a entender o fenômeno mnemônico como uma manifestação cujo ponto de partida é sempre a consciência individual, Maurice Halbwachs (2006, p. 30) desenvolveu uma teoria fundamentada no argumento de que a memória é sempre coletiva.

Segundo o sociólogo, mesmo a lembrança de uma experiência vivida individualmente, é experiência individual apenas na aparência. Para Halbwachs, ao longo da vida, o indivíduo vive os acontecimentos sempre na companhia de um ou mais grupos sociais nos quais está inserido, ainda que esses grupos participem dos eventos apenas virtualmente, isto é, na imaginação de quem os vive. Ao narrar uma memória coletiva, o indivíduo adota o ponto de vista do grupo do qual faz parte, e com o qual compartilha pensamentos em comum. Essa identificação com o coletivo faz com que o passado de uma pessoa se confunda com o passado dos demais membros do grupo. A memória coletiva tende a recuperar, não fatos individuais,

mas fatos que tiveram lugar na vida do grupo. Para Halbwachs (2006, p. 71), a memória individual não é estanque ou interdita, é impossível separá-la da memória coletiva. As lembranças que emergem da experiência individual não diferem das experiências vividas na coletividade. As duas memórias se interpenetram.

Experiência individual compartilhada com o coletivo, e a apropriação, pelo indivíduo, da experiência coletiva: em *Sefarad*, as narrativas memorialísticas de alguns personagens executam esse movimento pendular entre os polos da memória individual e da memória coletiva.

Se Halbwachs afirma que a memória individual é indissociável da coletiva, pode-se pensar então que, em *Sefarad*, ao narrar memórias individuais, o autor está propiciando ao leitor, conhecer o passado dos grupos sociais representados pelos personagens, no sentido de que, contar a história de um, equivale a contar as histórias do coletivo. Essa extrapolação incorre na capacidade de enxergar, através da narrativa de uma vida, as experiências de tantas outras vidas não narradas. Essa pode ter sido a intenção de Muñoz Molina no momento da escrita do romance, a representação do macro pelo micro, mas a percepção desse movimento depende, em contrapartida, da sensibilidade do leitor. Diante disso, pergunto quais seriam os procedimentos dos quais o autor poderia lançar mão para materializar, no romance, sua intenção de narrar a memória coletiva por meio da memória individual, além de tornar evidente, para o leitor, esse percurso metonímico. As marcas de enunciação coletiva parecem-me um vestígio inicial, o qual posso seguir na tentativa de encontrar, na materialidade do romance, a manifestação da memória coletiva.

No capítulo *Sacristán*, ao recordar-se dos primeiros tempos vividos em Madri, ao invés de narrar em primeira pessoa do singular sua experiência de migração, o protagonista enuncia na primeira pessoa do plural:

Llevábamos meses muy largos lejos de nuestra casa y de nuestra ciudad, pero el olfato y el paladar nos daban el mismo consuelo que una carta, la misma alegría honda y melancólica que nos quedaba después de hablar por teléfono con nuestra madre o nuestra novia. (p. 13)

Um dos principais temas de *Sefarad* é o exílio. Edward Said (2003) chega a estabelecer algumas distinções entre o exilado, o refugiado, o expatriado e o emigrado, mas acaba por admitir que “toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado”. (SAID, 2003, p. 54) Muñoz Molina concebe esse romance já sob uma perspectiva bastante alargada do conceito de exílio, pois o conceito é empregado como metáfora para uma ampla gama de experiências narradas na obra. Portanto, mesmo sendo um migrante dentro do próprio país, a

experiência de Sacristán em Madri é a de um exilado. A casa e a cidade às quais o personagem e seu grupo pertencem estão na Andaluzia e não na capital espanhola, um fenômeno comum entre os exilados, conforme observa Said: “Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. [...] o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar.” (SAID, 2003, p. 46, 55)

A pátria, a nação deixada para trás e à qual não se pode retornar não é um país, mas uma região, a Andaluzia. No testemunho do personagem, o nacionalismo que, de acordo com Said (2003, p. 49), é a expressão do pertencimento a um lugar, a um povo e a uma herança cultural, é trocado pelo regionalismo. Quando fala de uma casa, de uma cidade, de cheiros e sabores<sup>92</sup> em comum, compartilhados pelo grupo, o personagem faz com que o regionalismo cumpra a mesma função que o nacionalismo como elemento de identificação que agrupa sob a mesma língua, cultura e costumes. O regionalismo é exaltado como forma de negar o exílio, de proteger-se dele. O relato na primeira pessoa do plural é uma forma de declarar a pertença ao grupo, de se defender da solidão, conforme reflete Said:

Como, então, alguém supera a solidão do exílio sem cair na linguagem abrangente e latejante do orgulho nacional, dos sentimentos coletivos, das paixões grupais? [...] um sentimento exagerado de solidariedade de grupo e uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo, [...] (SAID, 2003, p. 50, 51)

Quase todo o relato memorial de Sacristán é estruturado na primeira pessoa do plural, nessa linguagem abrangente de que fala Said. O personagem faz de sua memória individual uma memória coletiva, como se sua experiência de andaluz emigrado fosse idêntica à de seus conterrâneos.

Em *Sherezade*, a protagonista Amaya Ibárruri rememora um dos dias mais marcantes de sua vida, o dia da morte de Stalin. Ao narrar essa memória, Amaya mistura a experiência individual à coletiva. Não fala apenas em seu nome, mas em nome de todos os russos:

[...] me veo perdida entre tanta gente, llorando yo también y abrazándome a alguien, a alguna desconocida, sintiendo en el vientre los movimientos de mi hijo, que iba a nacer huérfano, aunque tuviera un padre, porque nadie de nosotros podía imaginarse la vida sin Stalin, y llorábamos de pena pero también de miedo, de pánico, de encontrarnos indefensos después de tantos años en los que él había estado siempre velando por nosotros. (p. 374)

---

<sup>92</sup> Mais uma vez, Muñoz Molina recorre a procedimentos proustianos ao associar as sensações experimentadas no presente a lembranças do passado. Mas desta vez, as sensações recuperam recordações reconhecíveis por todo um grupo, e não apenas por um indivíduo.

Segundo Halbwachs (2006, p. 69), mesmo as lembranças mais íntimas de um indivíduo são vinculadas ao grupo. Ao lembrar-se de si, de momentos especiais de suas vidas, Sacristán e Amaya se lembram de eventos marcantes para os grupos sociais dos quais faziam parte. As sensações olfativas e gustativas que Sacristán descreve como sendo capazes de transportá-lo de volta à terra natal, a emoção de receber cartas ou telefonemas dos familiares, são experiências bastante íntimas, mas que o personagem estende aos demais membros do grupo, como tendo sido vividas também por eles. Já a cena narrada por Amaya, reproduz um quadro que ela divide com uma multidão de soviéticos. Ainda que sua lembrança contenha traços de uma experiência única para ela, a da gravidez, essa recordação íntima surge entremeada por um acontecimento marcante da memória nacional soviética. Assim como Sacristán, Amaya também atribui seus sentimentos pessoais ao grupo. Esses personagens narram colocando-se, como diria Halbwachs, no ponto de vista dos coletivos aos quais pertenciam. Nesse processo de identificação, os passados rememorados por eles se misturam ao passado de outros, a memória individual se torna coletiva.

Mas, em *Sefarad*, alguns personagens realizam o movimento contrário, apropriam-se de experiências coletivas das quais não participaram, e as narram como experiência individual.

Em *Oh tú que lo sabías*, o protagonista Isaac Salama, que nunca foi capturado e deportado pelos nazistas, rememora a deportação dos judeus húngaros usando a primeira pessoa do plural: “Preferían usar los trenes para mandarnos a nosotros a los campos antes que para llevar sus tropas al frente.” (p. 147) A indignação de Salama nesse trecho do relato diz respeito ao fato de que, às vésperas da entrada do exército russo em Budapeste, os alemães tinham mais urgência em enviar mais judeus para o extermínio, do que enviar tropas à fronteira para conter o avanço soviético.

Halbwachs (2006, p. 28) aponta como característica da memória coletiva, a transmissibilidade. É possível dar testemunho de uma experiência passada que não foi vivida, mas vivida e testemunhada por outros membros do grupo social. Uma imagem-lembrança é formada, não a partir da impressão deixada por uma experiência vivida, mas a partir de narrativas ouvidas sobre o acontecimento. O indivíduo acaba por atribuir a si lembranças de fatos vividos pelo grupo. Na esteira de Halbwachs, o sociólogo e historiador Michael Pollak, afirma que o primeiro elemento constitutivo da memória, tanto individual quanto coletiva, é o acontecimento, que pode ter sido vivido pessoalmente ou “vivido por tabela”:

[...] acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no

imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (POLLAK, 1992, p. 201)

Isaac Salama não foi detido e deportado, mas sua mãe e irmãs foram. Por isso o personagem enuncia na voz coletiva, afinal, é como se parte dele houvesse também partido nos trens da estação de Budapeste. E, para além do sentido familiar, há a questão da identificação com o grupo social. Halbwachs (2006, p. 33) esclarece que, fazer parte de um grupo, nutrir pensamentos em comum com outras pessoas, manter-se em contato, promove a identificação e funde os passados vividos e não vividos. As semelhanças são mais importantes que as diferenças, e o grupo tende a se conservar unido apesar da passagem do tempo.

Um dos acontecimentos mais marcantes da história do povo judeu foi a deportação aos campos de concentração e extermínio. Por isso, mesmo que não tenha sido deportado, ainda que não tenha sequer visto com seus próprios olhos os trens lotados que partiam da estação de Budapeste, Salama guarda o registro das narrativas que provavelmente ouviu, transformando-as em imagens-lembrança e narrando-as como experiência vivida. A identidade judaica de Salama o autoriza a declarar uma memória em nome de seu povo.

Salama foi contemporâneo dos que viveram a perseguição, mas por causa de sua identidade judaica, poderia possuir uma memória coletiva sobre esse acontecimento ainda que tivesse nascido muitos anos depois. Pollak amplia as dimensões dos acontecimentos aos quais chama de vividos por tabela, ao afirmar que a identificação de um indivíduo com um determinado grupo social ultrapassa os limites da duração média da vida humana:

Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. [...] podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação. (POLLAK, 1992, p. 201)

Em *Sefarad*, alguns personagens transmitem a memória coletiva de acontecimentos que se deram séculos antes de sua existência. Nesse romance, os personagens são sempre pessoas dotadas de uma tal consciência social, política e histórica, capaz de fazê-los se identificarem com o passado do grupo ao qual pertencem, e transmitir a memória desse coletivo como uma herança recebida que deve ser passada adiante. O que faz com que essa memória coletiva permaneça tão viva para esses personagens é seu caráter traumático. O trauma da migração, o trauma da perda do “pai” da nação, o trauma do extermínio dos judeus pelos nazistas, são experiências que atingiram coletivos, por isso passaram a compor memórias

coletivas, como é o caso também do trauma da expulsão de 1492, evento marcante para a memória judaico-sefardita.

Em *Oh tú que lo sabías*, Salama lembra do orgulho com que seu pai transmitia aos filhos a memória da identidade sefardita. O protagonista ressalta que, quando rememorava essa pátria há muito perdida, o pai usava a primeira pessoa do plural como se tivesse vivido a diáspora de 1492:

Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos. [...] como si me contara una sola vida que hubiera durado casi quinientos años. Hablaba siempre en primera persona del plural: habíamos emigrado al norte de África, y luego algunos de nosotros nos establecimos en Salónica, y otros en Estambul, adonde llevamos las primeras imprentas, y en el siglo XIX llegamos a Bulgaria, y a principios del XX uno de mis abuelos, el padre de mi padre, que se dedicaba a comerciar en grano a lo largo de los puertos del Danubio, se asentó en Budapest [...] Nosotros éramos españoles, decía mi padre en su plural orgulloso. (p. 167 - 168)

No discurso do pai, rememorado e endossado por Salama, evidenciam-se dois elementos: a importância da noção de pátria e o sentimento de pertencimento. Para um povo castigado por sucessivas diásporas, a vinculação a um território, a uma nação, torna-se uma obsessão. Para um judeu sefardita como o pai de Salama, a pátria era Sefarad e não a Hungria. Nesse momento do relato, o personagem ainda não sabia que essa identidade sefardita, da qual tanto se orgulhava, salvaria as vidas dele e de seu filho, e que a não comprovação dessa mesma identidade, significaria a pena de morte para sua esposa e filhas. A identidade, assim como o exílio, é um dos pujantes temas suscitados em *Sefarad*. Por meio desse episódio, o romance permite refletir sobre como, em alguns momentos da história da humanidade, uma determinada identidade podia separar vivos de mortos.

Pollak explica que a noção de memória herdada está intimamente relacionada a um conceito de identidade coletiva. A memória herdada auxilia no processo de construção do sentimento de identidade. O sociólogo esclarece que, a identidade coletiva se constitui da mesma maneira que a identidade individual. O indivíduo forma, ao longo da vida, uma imagem de si que o apresenta e representa para si mesmo e para os outros. O sujeito crê nessa imagem, que é a maneira como ele quer ser percebido pelos outros. Segundo Pollak, três elementos incorrem para essa construção: o estabelecimento de fronteiras físicas, a ideia de continuidade no tempo, e o sentimento de coerência. A memória coletiva herdada tem, portanto, essa função formadora da identidade coletiva:

Por identidades coletivas, estou aludindo a todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo

– quer se trate de família ou de nação – o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência. (POLLAK, 1992, p. 207)

E se existe na humanidade um grupo que fez, ao longo da história, um forte investimento em sua coesão, esse grupo foi o povo judeu. O indivíduo judeu, a não ser que deliberadamente não queira, tem um grupo coeso, uma identidade com a qual identificar-se, um coletivo do qual pode se sentir parte integrante. O indivíduo judeu sabe que é parte de uma história que começou muito antes dele e que continuará para muito além de sua existência. E a forma como os judeus conseguiram manter essa identidade ao longo dos tempos, foi por meio da preservação e transmissão da memória coletiva. A memória parece ser, para os judeus, mais significativa do que para outros povos, como diria Jacques Le Goff: “O povo hebreu é o povo da memória por excelência.” (2013, p. 406)

Em *Zakhor: história judaica e memória judaica*, o historiador Yosef H. Yerushalmi investiga o apreço do povo judeu pela preservação da memória coletiva em detrimento do registro historiográfico. Yerushalmi (1992, p. 18) reafirma a centralidade da memória na experiência judaica, e a reputação de povo da memória atribuída aos judeus. Em busca de razões que expliquem essa valorização da memória coletiva, Yerushalmi defende que a Bíblia hebraica é um texto repleto de injunções ao lembrar. Se comparada com outras religiões primevas e politeístas, a fé israelita apresenta uma natureza peculiar, porque ela compreende experiências históricas vivenciadas. As noções de Homem e Deus, que nas religiões primitivas eram ligadas à natureza e ao cosmos, no monoteísmo são noções localizadas historicamente. A escritura sagrada dos judeus não narra acontecimentos míticos, e sim acontecimentos históricos. Ao invés de ter uma religião calcada em um passado mítico, os judeus fundaram uma religião pautada pelo passado histórico. Segundo Yerushalmi, os judeus deram significado à história. A religião bíblica é impregnada de história, por isso a memória se fez primordial para a fé israelita. O historiador explica que, raras vezes na história do judaísmo, a historiografia foi o veículo de transmissão do conhecimento sobre o passado. Na idade média, a memória coletiva foi disseminada pela liturgia e pela ritualística: calendários, cânticos, orações de penitência, livros de memórias, datas alusivas a libertações ou perseguições, jejuns especiais. Um excepcional florescimento da narrativa histórica judaica se deu justamente no século XVI, período imediatamente posterior à expulsão dos judeus da Espanha. De acordo com Yerushalmi (1992, p. 79), esse cataclismo que provocou o deslocamento massivo da população judaica do oeste para o leste europeu, e exterminou a comunidade judaica mais orgulhosa da Europa, modificou o judaísmo e a histórica judaica. A escrita historiográfica surgiu como forma de compreender o ódio e a tragédia.

O pai de Salama havia herdado uma memória que ajudava a construir a identidade de um grupo, e levava a sério a missão de transmitir essa memória às gerações mais jovens. Antes de húngaros, Salama e sua família eram judeus, e judeus sefarditas. Antes do indivíduo, estava o grupo. Na narrativa de Salama, conta-se não apenas a história de um indivíduo, mas a história de um povo.

O testemunho de Salama ilustra a mágoa pela perda de Sefarad, essa pátria considerada autêntica e sobre a qual se nutria um profundo orgulho. Alusões a esse evento crucial para a história do judaísmo voltam a se apresentar no último capítulo do romance, em que o narrador relembra um encontro que teve com o escritor Emile Roman. Assim como Salama, Roman recupera a diáspora da família sefardita como se tivesse, ele mesmo, vivido a expulsão de 1492:

Emile Roman bebía con breves sorbos de una taza diminuta de espresso y hablaba apasionadamente de injusticias cometidas cinco siglos atrás, nunca olvidadas, no corregidas y ni siquiera amortiguadas por el paso del tiempo y el tránsito de las generaciones, el inapelable decreto de expulsión, los bienes y las casas vendidos apresuradamente para cumplir el plazo de dos meses que se concedía a los expulsados, dos meses para abandonar un país en el que habían vivido sus mayores durante más de mil años, casi desde el principio de la otra Diáspora, dijo Emile Roman, las sinagogas desiertas, las bibliotecas dispersadas, las tiendas vacías y los talleres clausurados, cien o doscientas mil personas forzadas a marcharse de un país [...] (p. 547)

Ao rememorar a expulsão dos sefarditas, o personagem Emile Roman recupera uma memória que conhece, mas que não viveu como experiência. No entanto, o personagem não se posiciona como se estivesse recordando datas e fatos históricos frios, externos às circunstâncias de sua vida. Embora não sejam lembranças diretas, não se trata de um saber aprendido de forma abstrata. O narrador destaca, no testemunho de Roman, uma memória ardorosa, por meio da qual o personagem revela sua indignação pela ofensa sofrida por seus antepassados. A memória expressa por Roman recusa o esquecimento, a reparação, o apaziguamento. Mais uma vez, o narrador evidencia a crueldade do mecanismo da expulsão. Nesse trecho do romance, portanto, a memória transmitida pelo personagem é a memória coletiva, uma memória que Halbwachs distingue da memória histórica.

Segundo Halbwachs (2006, p. 73), o indivíduo que não experienciou um acontecimento, porém detém sobre ele um conhecimento transmitido pelo coletivo, não se lembra, mas imagina. O personagem Emile Roman tenta imaginar os detalhes dos transtornos vividos por seus antepassados à época da expulsão, esforçando-se por capturar uma atmosfera psicológica e social. Não lhe interessam os fatos históricos pontuais, mas a história vivida, sentida, o que é para Halbwachs, a memória coletiva.

Ao contrapor os conceitos de memória histórica e memória coletiva, Halbwachs faz uma opção deliberada pela segunda. Para o sociólogo, a memória coletiva é capaz de apreender os pensamentos, a experiência, e proporcionar um autêntico encontro com o passado. A memória histórica estaria relacionada à escrita, enquanto que a memória coletiva seria a expressão de uma história viva: “Neste sentido é que a história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo o que é necessário para constituir um panorama vivo e natural sobre o qual se possa basear um pensamento para conservar e reencontrar a imagem de seu passado.” (HALBWACHS, 2006, p. 90)

Para Halbwachs, o homem é o repositório vivo do conhecimento sobre o passado. A memória coletiva compreende a tradição, e a necessidade da escrita historiográfica surge quando essa memória se desvanece. A favor da memória coletiva, além do argumento da vivacidade, Halbwachs apresenta o argumento da multiplicidade. A história é unívoca, ao passo que a memória coletiva é múltipla. O posicionamento aparentemente anti-histórico de Halbwachs, é sem dúvida polêmico se entendido fora do contexto revisionista do labor histórico tradicional e positivista. Ao fim e ao cabo, o que propunha o sociólogo era que a memória coletiva fosse acolhida no trabalho de reconstituição historiográfica.

Mas o que a oposição entre memória coletiva e memória histórica proposta por Halbwachs, diz a respeito de um romance como *Sefarad*? Bem, para escrever esse romance, Muñoz Molina lidou com conhecimentos oriundos tanto da memória coletiva como da memória histórica, mas basta realizar uma breve apreciação da Nota de leituras oferecida pelo autor ao final da obra, para perceber sua nítida preferência pelo que Halbwachs classificaria como fruto da memória coletiva. Dentre os títulos citados pelo autor como referências fundamentais na concepção e escrita do romance, apenas meia dúzia de títulos pertencem ao campo da historiografia. A maioria das obras a partir das quais o escritor espanhol produziu o romance, pertencem a gêneros que, assim como a memória coletiva, originam-se da experiência vivida, sentida e múltipla, da qual não se pode apartar a imaginação. Trata-se de biografias, autobiografias, cartas, memórias, diários e testemunhos. Além disso, a maioria dos testemunhos recuperados em *Sefarad* são oriundos da oralidade, um veículo de expressão da memória individual que, segundo Halbwachs, é inseparável da memória coletiva.

Mas, a memória coletiva e a memória histórica mantêm relações com a literatura, não apenas no plano da concepção dos textos. Macciuci observa que, os romances de memória cumprem uma função social com relação à memória no plano da recepção:

Es igualmente una entrada imprescindible para revelar los modos que el pasado encuentra para permanecer en la memoria colectiva, y como los sucesos conflictivos

no resueltos están impregnados de sentidos que la historia no es capaz de indagar o que llanamente desestima. (MACCIUCI, 2010, p. 18)

Um romance como *Sefarad*, que narra ao menos dois episódios marcantes da história da Espanha, a expulsão dos sefarditas e a Guerra Civil Espanhola, enriquece o quadro da memória coletiva de leitores espanhóis. Ao armar redes de conexão entre a história da Espanha e a história europeia, o romance permite a esse leitor nacional, ver-se inserido na corrente de uma memória coletiva europeia, do mesmo modo que, um leitor europeu, pode identificar no romance, uma memória compartilhada. Para os demais leitores, dentre os quais me insiro, esse romance poderá sempre funcionar como um arquivo de memória, uma memória que não é coletiva porque desses grupos sociais não compartilho, mas que ajuda na formação de uma memória histórica.

### **5. O imperativo de narrar a memória: a pulsão de ficção**

Esquecer é inerente ao lembrar. Assim como o *Em busca* de Proust, *Sefarad* é um romance de memória que não se furta a refletir sobre o esquecimento. Narrador e personagens vivem à sombra perscrutadora do esquecimento, que se materializa nas mais diversas ameaças: na distância temporal entre o vivido e o lembrado; nas distorções naturais do processo mnemônico; no esquecimento voluntário nietzschiano; no apagamento dos rastros do passado nos lugares de memória; na perda ou destruição de objetos e imagens; no desaparecimento gradual das testemunhas; e na manipulação ideológica da memória. Apesar dos obstáculos, em *Sefarad*, narrador e personagens abraçam com afinco o desafio de lembrar.

No entanto, proponho pensar agora, não no plano interno do romance e seus constituintes, mas no plano externo, na figura por trás desse narrador, dos personagens e das experiências narradas - o autor. O que faz com que um escritor contemporâneo escreva, no início do século XXI, uma obra mosaico na qual compila testemunhos das inúmeras catástrofes do século XX, vinculando-as a um cataclismo histórico que se deu na Espanha no final do século XV? A resposta para essa questão é o comprometimento de Muñoz Molina com a memória, com o esforço que impede o esquecimento, uma espécie de compulsão por lembrar.

Leitura e oralidade, os dois impulsos que desencadearam a escrita de *Sefarad*. Tornar-se o depositário de tantos testemunhos, lidos e ouvidos, fez com que o autor se sentisse impelido a eternizá-los na escrita literária.

O desejo de criar a partir da leitura está expresso em um comentário metaficcional no capítulo *Münzenberg*, no qual a voz do autor parece estar por trás da voz do narrador, que confessa que a leitura da biografia de Willi Münzenberg desperta nele(s) “[...] los mecanismos secretos y automáticos de una invención.” (p. 196)

O desejo de criar a partir dos testemunhos orais está expresso ao final do livro, na Nota de leituras, na qual o autor revela como, ao escrever *Sefarad*, estava dominado por um impulso narrativo que quase o impedia de colocar um ponto final no romance. Cada nova história ouvida, podia se transformar em um novo conto ou capítulo, como aconteceu com o testemunho de Tina Palomino, que o autor escutou quando já havia terminado o romance, e ainda assim, quis escrevê-lo e acrescentá-lo à obra.

A forma do romance, os dezessete capítulos que parecem e podem ser lidos de maneira independente, diz muito a respeito dessa escrita compulsiva. Ao explicar em entrevista a Luís Suñén a gênese da obra, Muñoz Molina (2013, p. 2) confessava a falta de pretensões ao iniciar a escrita de *Sefarad*, a falta de inspiração para a criação, e a decisão de começar a obra pela escrita de um conto em que narraria uma história que tinha ouvido anos antes<sup>93</sup>. Da escrita desse conto, surgiu a ideia de escrever outro, aparentemente sem relação com o primeiro, mas logo o autor deu-se conta de que se tratava de duas histórias de exílio, viagem e narrativa oral. Os demais capítulos foram surgindo desse mesmo modo, sucessivamente.

Absorto nas histórias que leu e ouviu, o autor assumiu o compromisso de narrar, transformando-se no que Agamben (2008) entende como *auctor* testemunha, alguém capaz de estabelecer com a *superstes* um vínculo indissolúvel, alguém que oferece o seu testemunho no lugar de quem não pode mais fazê-lo. Como *auctor* testemunha, Muñoz Molina ampliou os limites da recepção de testemunhos que, sem a sua obra, jamais alcançariam um público.

Quem conhece o mal, a catástrofe, sente-se na obrigação de transmiti-la. Segundo Ricœur (2007), na noção de dever de memória estão contidos os desejos de fazer justiça, reparar uma dívida herdada, colocando a vítima no centro da questão. O sentido de dever de memória que atinge os personagens de *Sefarad*, atinge também o autor, sob a forma do imperativo de contar.

---

<sup>93</sup> A história à qual referia-se Muñoz Molina na entrevista era o relato da personagem Camille Pedersen-Safra, narrado no capítulo *Copenhague*.

As reflexões sobre o papel da culpa no romance, levaram-me a imaginar um autor acometido pelo que Jaspers (1998) chamou de culpa metafísica, um sentimento que se manifesta naquele que sente, pela vítima, uma solidariedade absoluta, inextinguível.

Com estudiosos do trauma no campo dos estudos literários e culturais, como Cathy Caruth (1996) e E. Ann Kaplan (2005), pode-se falar de Muñoz Molina como um escritor traumatizado metaforicamente pelos traumas por ele narrados. A narrativa do trauma é tarefa terapêutica, não deixa de ser um processo de perlaboração que, conforme lembra Hartman (2000), tem como resultado a luta contra a indiferença, contra a falta de sensibilidade.

Ao concluir esta segunda parte da tese, minha hipótese é a de que a compulsão pela memória, a resistência ao esquecimento, a necessidade de dizer ou de amplificar o que (não) foi dito pela testemunha, o sentido de dever de memória, a culpa e o trauma solidários são, para Muñoz Molina, impulsos para a escrita. Ao falar em impulsos para a escrita, penso no conceito de pulsão de ficção elaborado por Suzi Frankl Sperber (2006).

Em *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*<sup>94</sup>, para chegar à noção de que todos os seres humanos nascem dotados de uma pulsão, de um instinto que os faz criar ficções a todo instante, Sperber (2006, p. 53) parte do princípio de que existem universais. Os universais compreenderiam um conjunto comum de símbolos, cuja compreensão é acessível a qualquer indivíduo, independente do lugar que ele ocupa no mundo, e independente do tempo em que vive. Esses universais seriam os responsáveis por permitir, por exemplo, que textos produzidos ao longo da história da humanidade, sejam constantemente lidos e compreendidos sem limites espaço-temporais.

Além de atribuir à humanidade esse arcabouço simbólico comum, outra hipótese inatista na qual o argumento da autora se apoia, é o de que todo ser humano tem a necessidade de estruturar as experiências vividas, tanto por meio da palavra, quanto por meio dos recursos expressivos do corpo.

Ao analisar o jogo *fort-da*, descrito e investigado por Freud no *Além do princípio do prazer*, Sperber (2006, p. 65) interpreta a cena inventada pela criança como um jogo cênico constituído por duas palavras que se repetem, associadas aos movimentos de atirar e resgatar um carretel atado a uma corda. Nessa criação infantil, a autora vê a manifestação da capacidade humana de imaginar. Sperber defende que, antes mesmo de adquirir o completo domínio da linguagem verbal, a criança aciona o imaginário para criar uma forma lúdica de elaborar e aceitar uma situação que lhe causa desconforto. Partindo desse exemplo, a autora define o

---

<sup>94</sup> O livro foi publicado em 2009 pela Hucitec, São Paulo. No entanto, as referências à obra aludem ao manuscrito original do livro cedido pela própria autora.

imaginário como uma faculdade inata do ser humano, uma capacidade de criar narrativas únicas e completas para representar experiências vividas.

A autora estabelece então, uma dinâmica entre a primeira e a segunda ação, entre o externo e o interno do sujeito, entre o real e a representação. A partida da mãe é uma ação primeira, um acontecimento real externo à criança. Pela intervenção da simbolização e do imaginário, o evento primeiro interiormente elaborado, transforma-se em ação segunda, uma representação do real vivido. A criança se torna então um efabulador, isto é, alguém capaz de efabular, de mobilizar o simbólico e o imaginário para atribuir sentido a uma experiência: “O sentido do segundo evento não era conhecido nem dado *a priori* e passa a ser maior do que o evento primeiro. Ultrapassa os limites do sentido que transcende esta história, ainda que parta dela e a inclua.” (SPERBER, 2006, p. 69)

Essa dinâmica elaborada por Sperber, leva-me a pensar a literatura como evento segundo, que amplia os sentidos do evento primeiro, ou seja, da experiência. Nesse aspecto, o raciocínio de Sperber se aproxima das considerações de Hartman (2000) sobre o papel da arte na ressignificação da experiência, em especial, do trauma.

Tendo estabelecido o simbólico como um universal comum à humanidade, e o caráter inato do imaginário, a autora se dedica a analisar a questão da repetição, fundamental no texto de Freud, porque é a partir desse fenômeno que o psicanalista chega aos conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte. Para a autora, a repetição não é mera reprodução:

[...] o processo se refaz e precisa refazer-se. Parece que não basta a primeira significação do evento; é preciso ressignificá-lo e ressignificá-lo... O uso da repetição revela-se como sistema organizador de um evento. É o mecanismo capaz de reunir aspectos internos a aspectos externos. (SPERBER, 2006, p. 70)

*Sefarad* é um romance estruturado pela repetição, não a repetição obsessiva do repetir pelo repetir, mas uma repetição prenhe de novos sentidos. Muñoz Molina repete histórias que leu e ouviu. Na primeira parte desta tese, ao analisar a intertextualidade no romance, viu-se com Samoyault (2008) que a reescrita é a manifestação da memória da literatura. E sobre a escrita que se origina da oralidade, Benjamin (1987) defende o recontar como garantia da transmissão da experiência.

Segundo Sperber, no plano da recepção, a narrativa é uma ficção criada, a princípio, para a compreensão do próprio sujeito:

O relato exteriorizado passa a ter certa autonomia. Poderá ser ouvido e contemplado de modo a extrair o episódio do âmbito do outro para inseri-lo no âmbito do próprio, do eu. Do âmbito de um incognoscível para um sentido; e de um eu para outro eu. A ficcionalização é, pois, instrumento de transferência. Não se trata de deslocamento de

sentido, mas de deslocamento de sujeito. O sujeito primeiro é objetualizado (até fisicamente, através do carretel), enquanto o objeto, receptor, sofrente do evento primeiro, é convertido em enunciador, em narrador privilegiado, que se distancia do evento e de si mesmo, ainda que minimamente, para transformar a dor em sentido – repito, através da ficção. (SPERBER, 2006, p. 71)

Pensando nesses termos, pode-se dizer que Muñoz Molina institui, em *Sefarad*, uma performance *outro – eu – outro*. As histórias dos *outros* e de si mesmo como *outro*, são apropriadas pelo *eu*, autor e narrador para, ressignificadas, alcançarem um segundo *outro*, o leitor. Esse jogo *outro – eu – outro*, em cada uma das três etapas, divide-se em duas instâncias, uma externa que corresponde ao real, e uma interna que corresponde ao ficcional. Há o *outro* externo, as testemunhas da experiência, transformadas em *outro* interno, personagens da ficção. Há o *eu* externo, o autor, correlato do *eu* interno, o narrador. E finalmente, há o *outro* externo, o leitor, que antes foi *outro* interno, o leitor presumido pelo autor no momento da escrita. Aí estaria estruturada a cadeia da transmissibilidade ressignificada.

Para Sperber, o ser humano cria as ficções impelido pela necessidade de compreender a experiência, de mediar a relação entre si mesmo e o mundo. Essa necessidade, fundamental para a existência, é uma das pulsões de vida de que falava Freud:

Na medida em que a efabulação corresponde a um movimento interno, imperioso, atribuidor de sentido à vida – ao evento intenso vivido – independentemente de ser o indivíduo criança, ou adulto, letrado ou não, de a efabulação se dar sob forma narrativa, poética ou dramática, coesa ou não, através de palavras ou de outros recursos de expressão, merece o nome de pulsão de ficção.

A pulsão de ficção explica a necessidade de comunicação entre os seres humanos, seres gregários. Explica a própria criação ficcional como decorrente de uma pulsão de ficção mais intensa em certos indivíduos. (SPERBER, 2006, p. 86)

Declarações feitas por Muñoz Molina, corroboram a hipótese de que se está diante de um autor consciente da existência da pulsão de ficção, que se confessa dominado por esse impulso. Na conferência *El argumento y la historia*, o autor revelava que ler e escrever, ouvir e contar, eram para ele paixões arrebatadoras, e que a decisão de se tornar escritor ou o início da carreira não têm um marco localizável no tempo porque, para ele, criar sempre foi um instinto inconsciente, um ímpeto interior:

Si no supiéramos que existen los libros y que hay hombres extravagantes que se dedican a escribirlos puede que no se nos ocurriera ser escritores, pero es seguro que esa ignorancia no sería un obstáculo para que cultiváramos el gusto por la ficción.

La mayor parte de las personas no leen ni escriben, pero salvo unos pocos imbéciles definitivos casi nadie carece del instinto de saber y de las ganas de contar. Y no es casualidad que la época de nuestra vida en que esas dos aficiones alientan más poderosamente en nosotros sea la primera infancia, cuando los libros aún no han tenido tiempo de tocarnos, pero cuando tenemos una necesidad más apremiante de explicarnos o de que nos expliquen el mundo. (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 21 – 22)

Nessa declaração, a opinião de Muñoz Molina vai ao encontro da teoria de Sperber de que a pulsão por criar ficções é algo que independe da existência dos livros. Qualquer um pode criar ficções e é isso que o autor mostra em *Sefarad*, ao construir o romance, não apenas a partir de textos escritos, mas sobretudo, a partir de relatos orais, por meio dos quais evidencia a necessidade humana de criar ficções (no sentido de que toda narrativa é uma ficção) sobre a própria experiência e contá-las como forma de elaborá-la para si mesmo, muito antes do que para o outro.

Em um artigo de 2011, o escritor espanhol reitera sua crença na pulsão de ficção:

Contamos y escuchamos historias de ficción no para escapar del tedio de la vida real sino por la necesidad instintiva de comprenderla y ordenarla. La placentera evasión que nos procura una buena historia tiene siempre un camino de vuelta, aunque no siempre seamos conscientes de haberlo recorrido. La ficción es muy anterior a la literatura y mucho más universal y más importante que ella. Narradores extraordinarios no han escrito nunca. A lo largo de la mayor parte de la historia humana, ni siquiera han sabido que existía la escritura, ni la han necesitado. (MUÑOZ MOLINA, 2011, p. 1)

Com essa citação retorno a uma das questões com a qual introduzi esta segunda parte da tese, a concepção moliniana da literatura como arte que ajuda na tarefa de compreensão e organização da realidade, muito antes de apenas servir como mero entretenimento. E a realidade que um romance como *Sefarad* ajuda a compreender e a organizar é a realidade do passado, porque se trata de uma obra em que a recuperação do passado por meio da memória, ocupa a centralidade. Ao estabelecer um diálogo entre o presente do leitor e o passado narrado, o romance alcança uma utilidade prática, a de oferecer conhecimento sobre o passado buscando afetar a forma como esse leitor contemporâneo entende o presente no qual está inserido.

À ideia de pulsão de ficção, relaciono a concepção de memória como função vital, expressa por Muñoz Molina em uma citação apresentada na introdução desta segunda parte da tese. Ímpeto de lembrar, de criar ficção para ressignificar a experiência narrada pela memória, necessidade de driblar o esquecimento, de transmitir o testemunho, de cumprir com o dever de memória, tentativa de aliviar a culpa e elaborar os traumas, essas parecem ser as pulsões que levaram Muñoz Molina à escrita de *Sefarad*.

### **Considerações finais**

Ao concluir este percurso sobre a memória em *Sefarad*, quero apresentar algumas reflexões sobre o que este estudo levou-me a conhecer sobre a escrita e o papel social do romance de memória na contemporaneidade.

A metaficcionalidade é um dos procedimentos mais recorrentes na escrita do romance contemporâneo. Os autores utilizam esses comentários metaliterários para discutir questões vigentes na teoria literária atual, e uma dessas questões é a expressão de certas desconfianças (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 244). Em um romance de memória como *Sefarad*, a primeira suspeita a ser levantada seria sobre a própria memória, e sua eficiência em recuperar a verdade do passado, uma vez que ela sofre inegável intervenção da imaginação. A problemática da irremediável dialética entre o lembrar e o imaginar é proposta no romance de maneira sutil, pois, ao invés de desconfiar, Muñoz Molina prefere mesmo declarar uma crença na capacidade da memória de resgatar o passado. Trata-se de uma estratégia do escritor para estabelecer com o leitor um pacto de veracidade, e demonstrar respeito pelos testemunhos,

quase sempre traumáticos, dos quais se apropria para escrever o romance, e sobre os quais não quer admitir suspeitas.

A desconfiança sobre os limites entre a realidade e a ficção já está posta na própria forma do romance, que narra histórias reais ao lado de histórias inventadas. No entanto, considerei ingênua e pouco enriquecedora a insistência do autor na afirmação da possibilidade de distinguir o que é realidade do que é ficção no romance. Se com essa estratégia, por um lado, o autor preserva o pacto de veracidade estabelecido com o leitor e expressa seu respeito às testemunhas, por outro, deixa à margem do romance toda uma pujante discussão da teoria literária sobre a representação da realidade no romance. Da mesma maneira, considerei infrutíferas as declarações, do autor e do narrador, de crença na possibilidade de distinguir personagens reais de personagens fictícios, e na possibilidade de impor limites ao imaginário criador nos momentos em que a obra reproduzia testemunhos. Subintitular *Sefarad* como *novela de novelas* coloca a obra na categoria ficção. Assumir a ficcionalização da memória e, portanto, da realidade, de maneira nenhuma compromete a verossimilhança do romance.

Entretanto, se a ênfase na distinção entre realidade e ficção não funciona como estratégia para garantir a verossimilhança, pode funcionar no tocante à valorização da narrativa da experiência em detrimento da invenção. Confesso que sou desses leitores ou espectadores a quem um romance ou um filme “baseado em fatos reais”, atrai mais que as histórias mais fantásticas. Considero que subintitular *Sefarad* como *novela de novelas*, uma expressão inspirada na citação galdosiana que desloca o sentido da palavra romance, retirando-a um pouco do campo da teoria literária e trazendo-a para o campo da experiência, compreendendo romance como sinônimo de história de vida, foi um arranjo perspicaz e poético para justificar a gênese da obra e explicar sua concepção e estrutura.

Seguir as pistas deixadas pelos comentários metaficcionalis, permitiu-me ainda conhecer algumas das formas como o imaginário do narrador, escritor fictício do romance, intervém sobre o referente real para transformá-lo em ficção, e entender a gênese das histórias narradas e dos personagens. Uma das principais marcas da intervenção do imaginário do narrador/escritor sobre o referente real são as descrições abundantes e pormenorizadas, construídas principalmente por sinestésias, que distinguem a escrita dos textos de referência da escrita romanesca, e contribuem para transportar o leitor à cena narrada, garantindo assim o efeito de real (BARTHES, 1972).

Ainda que Muñoz Molina afirme a distinção entre personagens reais e fictícios, o autor demonstra ser eficiente na criação de personagens, mesmo dos que não foram por ele

“inventados”. Em *Sefarad* os personagens nascem, ou da transposição da vida real para a ficção, ou são inventados a partir de referentes reais e da própria experiência do autor.

Os personagens dos romances de memória contemporâneos encarnam a precariedade dos que sobreviveram às catástrofes da história. Muñoz Molina os apresenta, por vezes, anonimamente, carentes de descrições físicas e psicológicas, mas os enfoca de bem perto, procurando apreendê-los na intensidade e profundidade das passagens efêmeras, porém fortes, das experiências que viveram.

Ao escolher o elenco para compor o romance, o autor fez uma opção por personagens cuja existência foi historicamente privilegiada. Por isso esses personagens são capazes de, com sua memória individual, familiar ou coletiva, preencher de sentido os lugares de memória já esvaziados, e de contar a história a partir de objetos, imagens e fotografias. Os personagens que não são testemunhas privilegiadas representam o ideal moliniano do sujeito historicamente consciente: contam com a memória histórica para também reconhecer a história nos lugares e objetos.

A literatura de teor testemunhal que avultou ao longo do século XX, influenciou a escrita do romance contemporâneo: as testemunhas foram convertidas em personagens de ficção. Aliás, esse foi um critério de Muñoz Molina na escolha dos personagens: essas figuras tornaram-se personagens da ficção apenas porque tinham um testemunho a dar. Desse modo, o romance demonstra o reconhecimento da testemunha como ente capaz de resgatar o passado, e a valorização do testemunho. Com relação ao testemunho, a atitude do autor é sempre de legitimação e nunca de suspeita. Em *Sefarad*, a testemunha conta mais como *superstes* que como *testis*, ou seja, seu testemunho vale mais como narrativa da experiência do sobrevivente, do que pela veracidade histórica que pode atestar. E a experiência do sobrevivente é, em geral, traumática, por isso o trauma, muitas vezes, ocupa o centro dos testemunhos.

Muñoz Molina delinea os personagens de *Sefarad*, tanto os que são testemunhas da história, quanto os que são por ele criados, como o narrador por exemplo, a partir do já mencionado ideal do sujeito historicamente consciente, portador de uma sensibilidade escassa na contemporaneidade. Por isso, os personagens-testemunha expressam um dever de memória para com os que, ao contrário deles, não sobreviveram para contar, e expressam culpas metafóricas (moral e metafísica), porque sobreviveram e nada puderam fazer pelos que morreram. É claro que esses personagens também tem um lado polêmico, porque sua consciência e experiência da história os faz apontar a culpa coletiva.

Outro procedimento bastante assíduo no romance contemporâneo é a intertextualidade. Nos capítulos de *Sefarad* em que esse é o procedimento básico de escrita,

tem-se como resultado textos mais ensaísticos que narrativos, nos quais a intertextualidade é utilizada para ilustrar um tema central. *Sefarad* estabelece relações de intertextualidade com, basicamente, dois tipos de textos: obras de teor testemunhal e obras de ficção.

Os fragmentos extraídos de obras de teor testemunhal demonstram a preferência do autor por recorrer a textos puros de experiência, porque recuperam memórias individuais e coletivas, do que a textos historiográficos desprovidos dessa experiência. Esses textos adentram o romance por meio de alusões, citações e transposições, e têm as funções de: exemplificar o tipo de experiência sobre a qual o autor propõe refletir; contribuir para construir o efeito de real; convocar discursos de autoridade; e armar um texto discursivamente fragmentado e heterogêneo. A intertextualidade estabelecida com a literatura de teor testemunhal faz com que a realidade, a história e a memória adentrem a ficção, borrando esses limites.

A profusão de referências a obras de ficção e de não ficção, não apenas demonstra o eruditismo do autor, como diz algo a respeito da condição do escritor na contemporaneidade: um intelectual assombrado por uma herança literária vasta, significativa, um legado de outras épocas de alta literatura que dificilmente voltarão a se repetir. Em *Sefarad*, as inúmeras referências têm as funções de: exemplificar e corroborar as reflexões e emoções íntimas do narrador; delinear a constituição psicológica desse personagem; colaborar na construção de metáforas comparativas; e servir de inspiração para os títulos de alguns capítulos. O procedimento da intratextualidade conecta os capítulos aparentemente desconexos.

O estudo da intertextualidade estabelecida com obras de ficção em *Sefarad*, em especial com as obras de Kafka e Proust, comprova a relação de filiação do romancista contemporâneo com o romance moderno escrito na primeira metade do século XX. A Kafka, Muñoz Molina reverencia por seu espírito visionário, inspirando-se tanto na pessoa como no escritor. Pela vida que viveu, Kafka é tornado personagem do romance, e a intertextualidade com sua obra é estabelecida porque os personagens criados pelo escritor tcheco foram submetidos a experiências semelhantes às vividas pelos personagens molinianos. O absurdo da culpa imputada sem crime é um tema kafkiano que Muñoz Molina toma emprestado. A intertextualidade estabelecida com textos de ficção evidencia a capacidade que a literatura tem de contar o real.

Ao fazer uso abundante da intertextualidade no romance, os escritores contemporâneos assumem o caráter reiterativo da literatura, à qual estão sempre revisitando em busca de novos sentidos. Não acredito que a opção por uma escrita marcada muito mais pela reescrita do que pela invenção constitua um prejuízo para *Sefarad*, ou que comprometa a autoria e a originalidade da obra. A intertextualidade vem bem a calhar com esse projeto de romance,

no qual interessa menos a novidade da intriga, do que a retomada de experiências que, muito embora sejam presumivelmente conhecidas, permanecem desconhecidas para boa parte do público ou podem ainda ser contadas a partir de outras perspectivas. A retomada de determinadas narrativas, em determinados contextos, não é assim tão desnecessária. A intertextualidade em *Sefarad* faz com que a literatura estrangeira adentre a literatura espanhola, mostrando aos leitores espanhóis que sua memória histórica está, sim, inserida em um quadro continental mais amplo. A intertextualidade em *Sefarad* retoma, rearranja e reconta experiências, não em função da narrativa em si, mas, sobretudo em função da reflexão ensaística. O autor que, ao invés de criar, comporta-se como um curador dos textos de outros, usa a intertextualidade para tornar tangíveis as experiências sobre as quais quer pensar. Os fragmentos deslocados do texto originário e colados em outro texto, certamente serão lidos de maneiras diferentes. O romance intertextual mostra que a literatura se constitui a partir da memória que o escritor tem da literatura, e ajuda o leitor a constituir a memória histórica e literária que eventualmente lhe falta.

Obras literárias derivam de outras obras literárias, às vezes, por um processo de imitação. Ao escrever *Sefarad*, Muñoz Molina se apropria de procedimentos proustianos como: considerações sobre o vínculo entre memória e imaginação; o conceito de memória involuntária; a proposição de elementos desencadeadores da memória involuntária; e a descrição sinestésica como forma de capturar o instante em que a lembrança involuntária conecta passado e presente. No entanto, Muñoz Molina não debate, como Proust, a eficácia dos dois tipos de memória (a voluntária e a involuntária) em sua função de recobrar o passado. As referências à memória involuntária parecem ser apenas a demonstração de um diálogo entre um romancista contemporâneo e a tradição literária da qual se sente herdeiro. Na tentativa de recriar suas próprias versões da *madeleine* proustiana, o escritor espanhol malogra por não conseguir reproduzir um efeito chave na estética do escritor francês, a casualidade. Dentre as influências proustianas identificadas em *Sefarad*, a mais relevante é a inspiração para o foco narrativo. Microscópico, o olhar do narrador desse romance busca captar os personagens e as experiências por eles vividas em profundidade, por isso a ruptura das temporalidades narrativa e cronológica, da espacialidade, e da lógica causal em um romance que não narra um enredo, mas fragmentos de histórias de vida. Desse modo, Muñoz Molina demonstra estar filiado também ao projeto moderno de representação da realidade no romance.

Ao acolher o testemunho, o romance contemporâneo se vê desafiado a incorporar a oralidade à escrita romanesca. A memória oral converte-se em fonte para a escrita, e é mais uma forma de fazer a realidade adentrar a ficção. Em *Sefarad*, a oralidade é um paradigma tanto

para a concepção do romance, quanto para a organização de sua estrutura. Os capítulos são estruturados como reproduções das conversas entre o narrador e o personagem-testemunha, e a malha discursiva dos textos é tecida de acordo com o mesmo princípio: há um assunto central sobre o qual cada participante da enunciação tem uma experiência a ser compartilhada. Esse procedimento cria o efeito de que o leitor partilha, como ouvinte, da cena da conversa. O discurso fragmentado pela variedade de vozes narradoras, pelo discurso indireto livre, e pelo uso diversificado que a voz narradora principal faz das pessoas do discurso, são procedimentos utilizados pelo autor na tentativa de reproduzir a oralidade na escrita do romance.

Além de determinar a forma, a oralidade é discutida em *Sefarad* como temática. Vivemos em uma sociedade na qual a maioria das pessoas não se interessa mais por ouvir as experiências das testemunhas vivas da história. Na contracorrente dessa tendência contemporânea, o romance *Sefarad*: exalta o contador de histórias e o prazer de se ouvir contar; revela o cuidado na apropriação e recriação do testemunho do outro; destaca a potência terapêutica de contar e de ser ouvido; e evidencia a capacidade da memória oral de presentificar o passado.

Um romance dedicado ao resgate da memória como *Sefarad*, pode suscitar uma série de reflexões interdisciplinares sobre os mais diversos temas, e o primeiro tema por mim levantando foi o do esquecimento. Por um lado, o romance discute as ameaças à memória: o desejo consciente ou inconsciente de esquecer para tornar a vida possível; o apagamento da memória nos lugares; o desaparecimento da testemunha; a manipulação da memória; e a impossibilidade de conservar elementos que auxiliem na recordação. Por outro lado, o romance apresenta o dever de memória, a culpa metafórica, a narrativa do trauma e a transmissão da memória coletiva como instrumentos de luta contra o esquecimento.

A abordagem da memória manipulada em *Sefarad* possibilitou-me entender que Muñoz Molina, assim como muitos romancistas contemporâneos, expressam em seus romances a desconfiança com relação aos partidarismos e ideologias, e como resultado dessa desconfiança, produzem romances dissonantes, discursivamente heterogêneos, que relativizam vertentes políticas e ideológicas. Ao contrário do que ocorria com o romance engajado, por exemplo, o romance contemporâneo parece não mais vincular-se a um ou outro projeto político, permitindo-se a liberdade de pensamento e crítica, sendo capaz de apontar o positivo e o negativo desses projetos, denunciando o radicalismo e propondo o diálogo. No entanto, o relativismo ideológico não deve ser confundido com ausência de posicionamento político. Perante a dicotomia republicanos *versus* nacionalistas, por exemplo, questão incontornável para os escritores espanhóis, Muñoz Molina sempre defendeu o ideal republicano, ainda que nunca

tenha deixado de acusar as falhas desse programa político. Em *Sefarad*, a postura do escritor é de denúncia dos extremismos autoritários, tanto da direita quanto da esquerda. Um exemplo do posicionamento, inclusive polêmico, do autor no romance, foi observado na análise da noção de culpa coletiva.

O estudo da memória em *Sefarad* levou-me a concluir que o romance contemporâneo pode assumir alguns papéis sociais. O romance dedicado ao resgate da memória pode constituir-se como um objeto ou como um lugar de memória (NORA, 1993), isto é, numa sociedade em que prevalece o esquecimento, o romance pode funcionar como um museu, um arquivo, um artifício que preserva e transmite a memória histórica nos contextos em que sua conservação falhou.

O romance dedicado ao resgate da memória histórica torna-se, necessariamente, uma narrativa do trauma, porque a história é traumática. Narrar o trauma no romance não significa apenas transmiti-lo enquanto choque a outras gerações, mas significa ir além, e abrir espaço para discutir os traumas, perlaborá-los.

Ao narrar memórias individuais, o romance narra, por extensão, as memórias coletivas dos grupos sociais representados pelos personagens, ajudando a construir a memória coletiva entre as comunidades de leitores que pertencem a esses grupos sociais, ou contribuindo para a construção da memória histórica de leitores alheios a esses grupos.

A opção pela escrita de romances que recuperam a memória traz novos papéis também para o escritor. O autor transforma-se em *auctor* testemunha (AGAMBEN, 2005), aquele que não viveu a experiência traumática, mas se predispõe a acessar os testemunhos dos outros e registrá-los na escrita literária. O dever de memória, a memória culpada e traumática do sobrevivente das catástrofes, acometem metaforicamente o escritor contemporâneo, que escreve esse tipo de romance impelido por essas injunções.

Abri a segunda parte desta tese perguntando se a leitura de um romance como *Sefarad* poderia conter alguma utilidade prática, ensinamentos a serem transmitidos. Quando iniciei este estudo não imaginei que, infelizmente, encontraria tantas correspondências entre os contextos sociais e históricos apresentados no romance, e o contexto brasileiro atual. Para uma leitora brasileira, diante desse complexo e desesperançoso momento político que vivemos, esse romance europeu ensina algumas coisas.

Considero os procedimentos que levam à empatia, uma marca da poética moliniana em *Sefarad*, um dos maiores acertos estilísticos do romance. O narrador se imagina vivendo a experiência dos personagens e convida o leitor a fazer o mesmo por meio do uso reiterado da narração em segunda pessoa do singular, sobretudo nas passagens em que narra as situações

mais traumáticas. Desse modo, o autor tenta implicar o leitor nas experiências dos personagens. Portanto, o romance ensina, ensina a nos colocarmos no lugar do outro, sobretudo de um outro que sofre, uma habilidade da qual a humanidade carece, um exercício a ser cada vez mais praticado. Quem ao menos tenta ver o mundo pelos olhos dos outros, sensibiliza-se, compreende mais e julga menos. Se praticássemos mais esse exercício, não cairíamos tão facilmente nos discursos extremistas, individualistas, violentos, autoritários e hierárquicos que vem ganhando renovadas forças na atualidade. Um dos vetores que alimenta o ressentimento que as vítimas de regimes totalitários revelam nutrir para com as sociedades que toleraram esses governos, é a negação da culpabilidade, ou melhor, da responsabilidade política. Vivemos novamente tempos em que o mal é banalizado (ARENDETT, 1999), por uma sociedade que o autoriza, incapaz de reconhecer a própria responsabilidade, incapaz de identificar os verdadeiros criminosos.

O romance *Sefarad* ajuda a tornar compreensível, para o sujeito contemporâneo, um passado não tão longínquo e catastrófico. Mostra que conhecer o passado é útil não a título de mero eruditismo, mas no sentido de quem tem consciência histórica, entende melhor o presente e tem mais ferramentas para se posicionar diante do mundo em que vive. Falar sobre as catástrofes do passado, sobretudo as do século XX, não é redundante quando ainda há muita gente que vive em ignorância histórica, e essa ignorância é terrivelmente perniciosa, porque leva à insensibilidade e ao negacionismo. Negar ou minimizar os episódios históricos em que a violência foi perpetrada pelo próprio estado, impede de perceber que os argumentos que sustentaram, no passado, discursos de exclusão, perseguição e extermínio, são os mesmos que agora sustentam os discursos de determinadas vertentes políticas que vem angariando cada vez mais adeptos, haja vista ascensão de partidos de extrema direita na Europa, contexto em que surgiu *Sefarad*, e até mesmo aqui, no Brasil.

A arte do romance possui, portanto, um significativo papel na resistência contra o esquecimento que leva à ignorância histórica, que por sua vez, torna o cidadão incapaz de ver que o presente pode, sim, repetir as atrocidades do passado. E o mais entristecedor é que não é mais necessária a instituição de regimes totalitários para que essas atrocidades se repitam, porque elas desvirtuam e brotam dentro de sistemas aparentemente democráticos.

## Referências

### Textos do sítio de Antonio Muñoz Molina

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Autorretrato*. Disponível em: <<http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/biografia/>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Publicaciones*. Disponível em: <<http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/publicaciones>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

### Obras de Antonio Muñoz Molina

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Beatus Ille*. (1986) Barcelona: Seix Barral, 1994.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El invierno en Lisboa*. (1987) Barcelona: Seix Barral, 2010.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Beltenebros*. (1989) Barcelona: Seix Barral, 1989.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El jinete polaco*. (1991) Barcelona: Bibliotex, 2001a.

- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Los Misterios de Madrid*. (1992) Barcelona: Seix Barral, 2010. E-book.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El Robinson urbano*. (1993) Barcelona: Seix Barral, 2009.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El dueño del secreto*. (1994) Barcelona: Espasa Calpe, 1999.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. La disciplina de la imaginación. In: GARCÍA MONTERO, Luis; MUÑOZ MOLINA, Antonio. *¿Por qué no es útil la literatura*. (1994) Madri: Hiperión, 1994a, p. 43 – 60.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Ardor guerreiro*. (1995) Tradução Maria Isabel Barreno. Lisboa: Caminho, 1997.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Plenilunio*. (1997) Madri: Alfaguara, 1997.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Pura alegría*. (1998) 2 ed. Madri: Alfaguara, 1999.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Carlota Fainberg*. (1999) Madri: Alfaguara, 1999.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. (2001) Madri: Alfaguara, 2001b.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *En ausencia de Blanca*. (2001) Barcelona: Seix Barral, 2012. E-book.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Ventanas de Manhattan*. (2004) Barcelona: Seix Barral, 2013.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Vento da lua*. (2006) Tradução Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *La noche de los tiempos*. (2009) Barcelona: Seix Barral, 2011.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Nada del otro mundo*. (2011) Barcelona: Seix Barral, 2011. E-book.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Como la sombra que se va*. (2014) Barcelona: Planeta, 2014. E-book.

### **Artigos de Antonio Muñoz Molina**

- MUÑOZ MOLINA, Antonio. El caso Hackl: el autor de Sefarad responde. *Lateral, revista de cultura*, Barcelona, n. 79-80, jul./agosto 2001. Disponível em: <[http://circulolateral.com/revista/articulos/079\\_080ammolina.htm](http://circulolateral.com/revista/articulos/079_080ammolina.htm)>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. El miedo de los niños. *El país*, Madri, 30 jul. 2011. Ida y vuelta, Babelia. Disponível em: <<https://elpais.com/diario/2011/07/30/babelia/>>. Acesso em: 06 set. 2018.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. La nacionalidad del infortunio. *El país*, Madri, 29 nov. 1995. Tribuna: travesías, Cultura. Disponível em: < <http://elpais.com/diario/1995/11/29/cultura>>. Acesso em: 25 out. 2016.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. Otra diáspora. *El país*, Madri, 24 abr. 1996. Tribuna: travesías, Cultura. Disponível em: < <https://elpais.com/diario/1995/11/29/cultura/>>. Acesso em: 11 maio 2018.

### **Entrevistas de Antonio Muñoz Molina**

MUÑOZ MOLINA, Antonio. Antonio Muñoz Molina: “Me dan horror las abstracciones”: entrevista [jul./agosto 2017]. Madri: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 805 – 806, p. 76 - 83. Entrevista concedida a Beatriz García Ríos. Disponível em: <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/antonio-munoz-molina/>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. Antonio Muñoz Molina: “No preveía disfrutar tanto de la vida”: entrevista. [24 de diciembre, 2002]. Madri: *ABC*. Entrevista concedida a Alfonso Armada. Disponível em: <[https://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-12-2002/abc/Cultura/antonio-mu%C3%B1oz-molina-no-preveia-disfrutar-tanto-de-la-vida\\_151895.html](https://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-12-2002/abc/Cultura/antonio-mu%C3%B1oz-molina-no-preveia-disfrutar-tanto-de-la-vida_151895.html)>. Acesso em: 29 jul. 2017.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. Conversación con Antonio Muñoz Molina: entrevista. [1993]. Zaragoza: *España contemporánea, revista de literatura y cultura*, v. 7, n. 1, p. 69 – 82, 1994b. Entrevista concedida a Elizabeth A. Scarlett. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=120700>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. Antonio Muñoz Molina: ‘Las novelas sirven para escaparse y comprender el mundo’: entrevista. [31 de julio, 2013]. Barcelona: *El ciervo, revista de pensamiento y cultura*, n. 743. Entrevista concedida a LuíS Suñén. Disponível em: <<http://www.elciervo.es/page/sumario-el-ciervo-743/>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

### **Estudos sobre Antonio Muñoz Molina**

ANDRES-SUÁREZ, Irene. Ética y estética de Antonio Muñoz Molina. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Eds.). *Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina*. Madri: ARCO/LIBROS, 2009, p. 11 – 22.

- BEGINES HORMIGO, José Manuel. La última novelística de Antonio Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la luna*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Eds.). *Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina*. Madri: ARCO/LIBROS, 2009, p. 83 – 105.
- CASTILLA, Amelia. Muñoz Molina considera que el escritor debe romper los códigos de la ficción. *El país*, Madri, 21 marzo 2001. Cultura. Disponível em: <[https://elpais.com/diario/2001/03/21/cultura/985129201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/03/21/cultura/985129201_850215.html)>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- CORBELLINI, Natalia. *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina*. 2010. 224 f. Tese (Doutorado) – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2010. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.>>. Acesso em: 19 fev. 2014.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto. Las escrituras de la historia: en torno a *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina. *Ínsula*, Barcelona, n. 688, p. 19 - 21, abr. 2004. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-escrituras-de-la-historia--en-torno-a-sefarad-de-antonio-muoz-molina-0/>>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- GROHMANN, Alexis. *Literatura y errabundía: Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero*. Amsterdã: Rodopi, 2011. E-book.
- HACKL, Erich. El caso “Sefarad”: industrias y errores del santo de su señora. *Lateral, revista de cultura*, Barcelona, n. 78, jun. 2001. Disponível em: <<http://www.circulolateral.com/tema/078ehackl.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- HACKL, Erich. El caso “Sefarad”: la responsabilidad de escribir sobre personas reales. *Lateral, revista de cultura*, Barcelona, n. 81, sept. 2001. Disponível em: <<http://www.circulolateral.com/revista/articulos/081sefarad.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- HRISTOVA-DIJKSTRA, Marije. *Memoria prestada: el holocausto en la novela española contemporánea, los casos de “Sefarad” de Muñoz Molina y “El comprador de aniversarios” de García Ortega*. 2011. 72 f. Dissertação (Mestrado) – Filologia Hispânica, Universidade de Amsterdã, Amsterdã, 2011.
- LAHOZ ROZAS, Eusebio. Sefarad, cambalache judío. *Lateral, revista de cultura*, Barcelona, n. 78, jun. 2001. Disponível em: <<http://www.circulolateral.com/tema/078elahoz.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- NAVAJAS, Gonzalo. La historia como paradigma introspectivo: el modelo ético de Antonio Muñoz Molina. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Eds.). *Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina*. Madri: ARCO/LIBROS, 2009, p. 49 – 66.

- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina: la historia convertida en mito. In: ROMERO, Elena. (Ed.). *Judaísmo hispano: estudios en memoria de José Luis Lacave Riaño*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, p. 363 – 373. Disponível em: <<http://digital.csic.es/handle/10261/73532>>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- OROPESA, Salvador A. *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. De *El jinete polaco* a *Ventanas de Manhattan*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Eds.) . *Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina*. Madri: ARCO/LIBROS, 2009, p. 23 - 47.
- SERNA, Justo. *Antonio Muñoz Molina: el tiempo en nuestras manos*. Madri: Fórcola, 2014. E-book.
- SERNA, Justo. El problema de los mundos posibles. *Lateral, revista de cultura*, Barcelona, n. 79, jul./agosto 2001. Disponível em: <[http://www.circulolateral.com/revista/articulos/079\\_080jserna.htm](http://www.circulolateral.com/revista/articulos/079_080jserna.htm)>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- SOUZA, Ana Paula de. História e ficção na narrativa de Antonio Muñoz Molina. *Recorte*, Três Corações, v. 14, n. 1, p. 1 – 17, jan./jun. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/3913> >. Acesso em: 19 out. 2018.
- STEENMEIJER, Maarten. Traducción y difusión de la obra de Antonio Muñoz Molina. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madri, n. 805 – 806, p. 61 - 75, jul./agosto 2017. Disponível em: <<https://cuadernohispanoamericanos.com/traduccion-y-difusion-de-la-obra-de-antonio-munoz-molina/>>. Acesso em: 17 ago. 2017.
- VALDIVIA, Pablo. Introducción. In: MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. Madri: Cátedra, 2013, p. 9 – 151.
- VALDIVIA, Pablo. Poliacroasis, memoria e identidad en la articulación de los discursos de poder: el caso de *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina. In: RÍO SANZ, Emilio del; RUÍZ DE LA CIERVA, M<sup>a</sup> del Carmen; ALBALADEJO; Tomás (Eds.). *Retórica y política: los discursos de la construcción de la sociedad*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2012, p. 591- 601.

### Referências Gerais

- ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29 – 49.

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos; NAVARRO, Rosa. *Breve historia de la literatura española*. Madri: Alianza, 2007.
- AMÉRY, Jean. *Além do crime e castigo: tentativas de superação*. Tradução Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARENDT, Hannah. Responsabilidade coletiva. In: ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARISTÓTELES. A memória e a reminiscência. In: TOMÁS DE AQUINO. *Comentário sobre "A memória e a reminiscência" de Aristóteles*. Tradução Paulo Faitanin e Bernardo Veiga. São Paulo: Edipro, 2016.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soethe (Coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- AZEVEDO, Luciene. Romances não criativos. *Grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 50, p. 157 – 171, jan./abr. 2017. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/24138> >. Acesso em: 10 jan. 2018.
- BARBOSA, Caroline de A. A função da propaganda antissemita no periódico alemão *Der Stürmer*. *Boletim Historiar*, São Cristóvão, n. 18, p. 89 – 97, jan./mar. 2017. Disponível em: < <https://seer.ufs.br/index.php/historiar/article/view/6408> >. Acesso em: 30 jul. 2018.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland et. al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35 – 44.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Disponível em: < <http://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf> >. Acesso em: 14 mar. 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. A ruína. In: *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 198 – 204.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114 - 119. v. 1.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221. v. 1.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 103 – 149. v. 3.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BIRMAN, Joel. O sujeito desejante na contemporaneidade. In: Seminário de Estudos em Análise do Discurso, 2, 2005, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre, 2005, p. 1 – 18. Disponível em: <<http://anaisdosead.com.br/2SEAD/CONFERENCIA/JoelBirman.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BLASCO MARTÍNEZ, Asunción. Razones y consecuencias de una decisión controvertida: la expulsión de los judíos de España en 1492. *Kalakorikos*, Calahorra, n. 10, p. 9 – 36, 2005. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1356206>>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- BLINKHORN, Martin. *A Guerra Civil Espanhola*. Tradução Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1994.
- BOBBIO, Norberto. Três textos sobre a violência. Tradução Giacomina Faldini. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 3 – 8, 30 maio 1991. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25541>>. Acesso em: 27 set. 2018.
- BUBER-NEUMANN, Margarete. *Milena*. Tradução Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 51 – 80.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo (1924 – 1962)*. Madri: Alianza, 2000.
- CERVERA, César. “Spain is different!”, el eslogan que cambió para siempre la imagen de España. *ABC*, Madri, 27 marzo 2015. Historia. Disponível em: < <https://www.abc.es/espana/20141221/abci-spain-diferent-201412181821.html>>. Acesso em 17 out. 2018.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA, Antonio Luiz M. C. O nacionalismo de direita e a era da desglobalização. *Carta Capital*, São Paulo, 21 out. 2016. Internacional, Economia. Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/revista/923/o-nacionalismo-de-direita-e-a-era-da-desglobalizacao>>. Acesso em: 21 set. 2018.
- DALMÁS, Carine. O Partido Comunista do Chile e o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética: pela “via pacífica” e contra o “realismo socialista”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, n. 11, p. 141 - 159, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1284>>. Acesso em 01 mar. 2018.
- DICCIONARIO de la lengua española. Madri: Real Academia Española, 2017. Disponível em: < <http://dle.rae.es>>. Acesso em: 14 mar. 2018.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção. *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, v. 7, n. 1, p. 55 – 70, 2007. Disponível em: < <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/6938>>. Acesso em 01 mar. 2018.
- FOCHESATTO, Waleska P. F. A cura pela fala. *Estudos de psicanálise*, Belo Horizonte, n. 36, p. 156 – 172, 2011. Disponível em: < <http://pepsic.bvsalud.org/scielo>>. Acesso em: 07 jun. 2018.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Obras completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 161 – 239. v. 14.

- FREUD, Sigmund. Moisés e o monoteísmo. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13 - 150. v. 23.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 65 - 148. v. 21.
- FREUD, Sigmund. O recalque. Tradução Luiz Alberto Hanns. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004. v. 1.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. *Remate de males*, Campinas, v. 22, p. 111 – 128, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga et. al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.
- GIMÉNEZ MARTÍNEZ, Miguel Ángel. El ejército de Franco: un gigante con pies de barro. *Passagens, revista internacional de história política e cultura jurídica*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 439 – 479, set./dez. 2014. Disponível em: < <http://www.revistapassagens.uff.br/index>>. Acesso em: 27 set. 2018.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo. *Historia de la literatura española: derrota y restitución de la modernidad 1939 – 2010*. Madri: Crítica, 2011. v. 7.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. Tradução Cláudia Valladão de Mattos. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 207 – 235.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução Heidrun K. Olinto e Luiz C. Lima. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955 – 985.
- JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: JAKOBSON, Roman et. al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 119 – 127.
- JASPERS, Karl. *El problema de la culpa: sobre la responsabilidad política de Alemania*. Tradução Román Gutiérrez Cuartago. Barcelona: Paidós Ibérica; I.C.E./U.A.B., 1998.

- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2006.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- KAPLAN, E. Ann. *Trauma culture: the politics of terror and loss in media and literature*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 10, n. 12, p. 11 – 30, 2008. Disponível em: < <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- LAVEZO, Juliana A. *A linguagem revela: Victor Klemperer e a vara de equilibrista*. 2015. 205 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-17092015-123313>>. 10 set. 2018.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7 ed. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MACCIUCI, Raquel. La memoria traumática en la novela del siglo XXI: esbozo de un itinerario. In: MACCIUCI, Raquel; POCHAT, María Teresa (Dir.); ENNIS, Juan Antonio (Coord.). *Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual*. 1 ed. La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010, p. 17 – 49.
- MANRIQUE, Jorge. *Coplas pela morte de seu pai; coplas póstumas*. (Edição bilíngue) Introdução, tradução e notas: Rubem Amaral Jr. Montevideu: Oltaver, 1993.
- MATTE BON, Francisco. *Gramática comunicativa del español: de la idea a la lengua*. Madri: Edelsa, 2001. t. 2.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara A. Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7 - 28, dez. 1993. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- PECES-BARBA MARTÍNEZ, Gregorio. Los nacionalismos en España. *El país*, Madri, 23 nov. 2010. Opinión, Tribuna. Disponível em:< <https://elpais.com/diario/2010/11/23/opinion/>>. Acesso em: 11 maio 2018.

- PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 297 – 350.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Disponível em: <<http://es.feedbooks.com/book/3450/fortunata-y-jacinta>>. Acesso em: 17 out. 2016.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PLATÃO. *Teeteto*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <[www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br)>. Acesso em: 01 fev. 2017.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Tradução Monique Augras. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200 - 212, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276>>. Acesso em 15 jun. 2014.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: LE GOFF, Jacques et. al. *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984, p. 51 - 86. v. 1.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. 3 ed. São Paulo: Globo, 2006.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: o tempo recuperado*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et.al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75 – 97. v. 1.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46 – 60.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
- SCLIAR, Moacyr. A culpa do sobrevivente. *Arquivo Maaravi: revista digital de estudos judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 1 – 2, out. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/993>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras*, Santa Maria, n. 16, p. 9 – 37, jun. 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11482/6948>>. Acesso em: 23 abr. 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65 – 82, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05>>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 371 – 385.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, São Paulo, v. 30, p. 71 – 98, jun. 2005. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>>. Acesso em: 08 jun. 2017.
- SOBEJANO, Gonzalo. Narrativa espanhola 1950 – 2000: la novela, los géneros y las generaciones. *Arbor*, Madri, v. 176, n. 693, p. 99 – 114, sept. 2003. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/55>>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- SONTAG, Susan. Ao mesmo tempo: o romancista e a discussão moral. In: SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 146 – 159.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia: ensaios*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. Campinas: UNICAMP, Instituto de Linguagens, Departamento de Teoria Literária, 2006. v. 1. Arquivo original do livro.
- SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Prosa. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind>>. Acesso em: 23 nov. 2017.
- THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. *Projeto História*, São Paulo, v. 15, p. 51 – 84, abr. 1997. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11216/8224>>. Acesso em: 12 abr. 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Tradução Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.
- YERUSHALMI, Yosef H. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Tradução Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117 – 132, set. 2006.