

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras

Junia Paula Saraiva Silva

**A ESCRITA DE MULHERES EM GUERRAS:
MEMÓRIA, REMEMORAÇÃO E ELABORAÇÃO**

Belo Horizonte
2023

Junia Paula Saraiva Silva

**A ESCRITA DE MULHERES EM GUERRAS:
MEMÓRIA, REMEMORAÇÃO E ELABORAÇÃO**

Tese apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Área: Literaturas de Língua Portuguesa

Nível: Doutorado Linha de Pesquisa: Trânsitos Literários: Produção, Tradução, Recepção

Orientadora: Pro^{af} Dr^a. Terezinha Taborda Moreira

Apoio: CNPQ

Belo Horizonte

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S586e Silva, Junia Paula Saraiva
A escrita de mulheres em guerras: memória, rememoração e elaboração /
Junia Paula Saraiva Silva. Belo Horizonte, 2023.
139 f. : il.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Almeida, Deolinda Rodrigues Francisco de, 1939-1967 - Diário de um exílio sem regresso - Crítica e interpretação. 2. Mukasonga, Scholastique, 1956- - Baratas - Crítica e interpretação. 3. Memória na literatura. 4. Angola - História - Revolução, 1961-1975. 5. Ruanda - História - Guerra civil, 1994 - Atrocidades. 6. Genocídio - Ruanda - História - Séc. XX. 7. Mulheres - Escrita. 8. Luto - Aspectos psicológicos. 9. Guerra - Memórias. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(673).091

Junia Paula Saraiva Silva

**A ESCRITA DE MULHERES EM GUERRAS:
MEMÓRIA, REMEMORAÇÃO E ELABORAÇÃO**

Tese apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Profª Drª Terezinha Taborda Moreira (PUC Minas) – Orientadora;

Profª Drª Marcia Marques de Moraes (PUC Minas) – Avaliadora;

Profª Drª Cristina Maria da Silva (UFC) – Avaliadora;

Prof. Drª. Luciana Kind Nascimento(PUC Minas) – Avaliadora;

Profª Drª Roberta Guimarães Franco (UFMG) – Avaliadora;

Profª Drª Priscila Campolina de Sá Campello (PUC Minas) – Suplente;

Profª Drª Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (PUC Minas) – Suplente.

Belo Horizonte, 20 de setembro de 2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela graça de cada de dia e pela capacitação para alcançar meus objetivos. Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pela bolsa de estudos, que possibilitou minha dedicação e participação nessa jornada acadêmica. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC – Minas pela oportunidade de fazer parte do corpo discente e pelo agradável convívio nesses anos de estudo, assim como agradeço à secretária do Programa, sempre à disposição para atender às necessidades dos alunos a qualquer momento. Agradeço imensamente a minha orientadora, Terezinha Taborda Moreira, pela parceria e, principalmente, pelo apoio e acolhimento nos momentos difíceis.

Agradeço à minha família por sempre acreditar em mim e por todo apoio dispensado nesses últimos tempos de grande aflição. Ao meu pai, Jorge , pelo seu amor e carinho e por nunca desistir de mim, aos meus irmãos, Jorgiane, Luiz e Marcelo, pelo apoio incondicional. As minhas duas sobrinhas, Anabela e Elisa, pela alegria de cada dia. Aos meus tios Marlene e Paulo e aos meus primos Fernanda e Wesley, que sempre me apoiaram. Não poderia deixar de agradecer à minha mãe, Helena, que não está mais entre nós.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os mestres do Programa pelos ensinamentos passados com alegria, e por todo apoio nessa grande jornada. A todos, com carinho, meu muito obrigada!

RESUMO

O conteúdo desta pesquisa refere-se às obras *Diário de um exílio sem regresso*, de Deolinda Rodrigues e *Baratas*, de Scholastique Mukasonga. Rodrigues escreve sobre sua experiência como guerrilheira durante a Guerra de Independência em Angola. Mukasonga tece sua obra com as memórias de sua vida em Ruanda e do Genocídio, ocorrido em 1994. Ambas narram suas memórias traumáticas e suas vivências de luto em tempos e momentos diferentes. Enquanto Rodrigues escreve na urgência do presente, Mukasonga escreve com o auxílio do passado. Entretanto, as duas escritoras tecem na escrita a história de seus países, e isso faz com que os fatos ocorridos não sejam esquecidos. Além disso, a memória das autoras se entrelaça com as memórias de outras vítimas e sobreviventes da Guerra de Libertação de Angola e do Genocídio de Ruanda. Essa característica torna interessante pensar que as obras das autoras africanas auxiliam em suas próprias dores e traumas, assim como as de pessoas que vivenciaram algo parecido. A escrita de *Diário de um exílio sem regresso* e de *Baratas* seguem o fluxo de um processo terapêutico, assim como a estrutura dessa pesquisa: memória, rememoração e elaboração.

Palavras-Chave: Memória; Elaboração; Rememoração; Luto; Escrita;

ABSTRACT

The content of this research refers to the works *Diário de um exílio sem regresso*, by Deolinda Rodrigues and *Baratas*, by Scholastique Mukasonga. Rodrigues writes about her experience as a guerrilla during the War of Independence in Angola. Rodrigues writes about her experience as a guerrilla during the War of Independence in Angola. Mukasonga weaves her work with memories of her life in Rwanda and of the Genocide, which took place in 1994. Both narrate their traumatic memories and their experiences of mourning at different times and moments. While Rodrigues writes in the urgency of the present, Mukasonga writes with the help of the past, however, both writers weave the history of their countries into their writing, so that the facts that occurred are not forgotten. In addition, the authors' memories are intertwined with the memories of other victims and survivors of the Liberation War and Genocide. This makes it interesting to think that the works of African authors help with their own pain and trauma, as well as that of people who have experienced something similar. *Diary of an exile without return* and *Cockroaches* follow the flow of a therapeutic process, as well as the structure of this research: memory, remembrance and elaboration.

Keywords: Memory; Elaboration; Remembrance; Grief; Writing;

RESUMEN

El contenido de esta investigación se refiere a las obras *Diário de um exílio sem volta*, de Deolinda Rodrigues, y *Baratas*, de Scholastique Mukasonga. Rodrigues escribe sobre su experiencia como guerrillera durante la Guerra de Independencia de Angola. Mukasonga entrelaza su obra con recuerdos de su vida en Ruanda y del genocidio ocurrido en 1994. Ambas narran sus recuerdos traumáticos y sus vivencias de duelo en distintos momentos. Mientras Rodrigues escribe con la urgencia del presente, Mukasonga lo hace desde la perspectiva del pasado. Sin embargo, ambas autoras plasman en la escritura la historia de sus países, lo que contribuye a que los hechos no caigan en el olvido.

Además, la memoria de las autoras se entrelaza con la memoria de otras víctimas y sobrevivientes de la Guerra de Liberación de Angola y del Genocidio de Ruanda. Esta característica hace interesante pensar que las obras de las escritoras africanas no solo ayudan a procesar su propio dolor y trauma, sino que también pueden servir de apoyo para quienes han vivido experiencias similares.

La escritura de *Diário de um exílio sem volta* y *Baratas* sigue el flujo de un proceso terapéutico, al igual que la estructura de esta investigación: memoria, recuerdo y elaboración.

Palabras llave: Memoria; Elaboración; Remembranza; Dolor; Escribiendo;

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1 MEMÓRIA | 14 |
| 1.1 <i>(Bio) grafar vidas: quem são Deolinda e Scholastique?</i> | 14 |
| 1.2 <i>A escrita feminina como “um teto todo seu”</i> | 27 |
| 1.3 <i>A escrita de si como hypomnemata</i> | 49 |
| 1.4 <i>O dever da memória como escrita</i> | 58 |
| 2 REMEMORAÇÃO | 71 |
| 2.1 <i>A escrita literária como encenação do trauma e do luto</i> | 71 |
| 2.2 <i>A escrita e o luto</i> | 86 |
| 2.3 <i>Rememorar para narrar</i> | 97 |
| 3 ELABORAÇÃO | 104 |
| 3.1 <i>Narrar o trauma: o testemunho</i> | 104 |
| 3.2 <i>Elaborar: ecoar o trauma coletivo</i> | 117 |
| 4 CONCLUSÃO | 128 |
| REFERÊNCIAS | 133 |

INTRODUÇÃO

Escrever é uma tarefa árdua e solitária. Escrever sobre a escrita de mulheres com narrativas duras e pesadas sobre acontecimentos violentos e lamentáveis se torna uma tarefa ainda mais difícil, principalmente quando nos lembramos de que o cenário em que vivemos nos últimos tempos não foram propícios para leitura e escrita: o da pandemia de Covid-19, que trouxe insegurança e medo a todos nós. Algo que me afetou diretamente e particularmente.

As obras de Deolinda Rodrigues, *Diário de um exílio sem regresso* (2014), e Scholastique Mukasonga, *Baratas* (2019) são narrativas que envolvem o leitor até a última página. Esse envolvimento é de tal forma que é necessário parar em diversos momentos para respirar e refletir sobre os acontecimentos narrados.

As duas autoras possuem similaridades e diferenças em suas obras, o tempo de escrita é uma delas. Mukasonga escreve como memória do passado e Rodrigues com a memória e urgência do presente. No entanto, as obras se encontram no duplo silenciamento que expressam: o de serem mulheres e por serem negras, circunstâncias que as colocam em um lugar de invisibilidade.

Rodrigues, proveniente de Angola, enfrentou, como guerrilheira, uma das principais lutas de seu país, a Guerra de Independência. A escritora foi ativa no partido, o Movimento Pela Libertação de Angola – MPLA, até chegar ao ponto de se decepcionar com ele. Seus questionamentos eram diversos, sobre como o partido tratava as mulheres ou sobre a própria condução política do partido.

Mukasonga, de Ruanda, vivenciou e sobreviveu a um dos acontecimentos mais terríveis da história humana, o Genocídio de Ruanda, ocorrido em 1994. Para a escritora, pesa em sua memória o fato de ter sido escolhida para viver junto com seu irmão Antoine. Ambos tiveram a oportunidade de estudar e não estarem presentes na época dos terríveis acontecimentos.

São relatos duros, entretanto, extremamente necessários para que esses eventos não sejam esquecidos e que a memória das vítimas seja preservada. Além disso, a escrita das duas autoras auxilia na elaboração dos traumas coletivos, considerando que os sobreviventes não tiveram suporte psicológico para superar os

traumas vivenciados. Ao ler os relatos, o sujeito se depara com suas próprias lembranças e dores, revivendo experiências que, muitas vezes, permanecem silenciadas. Esse confronto com o passado não apenas reativa memórias individuais, mas também possibilita um processo de ressignificação do sofrimento. A escrita dessas vivências torna-se, assim, um instrumento terapêutico, permitindo que tanto os autores quanto os leitores elaborem o luto e a dor de maneira mais consciente.

Rodrigues, proveniente de Angola, enfrentou, como guerrilheira, uma das principais lutas de seu país, a Guerra de Independência. Ativa no Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), ela se dedicou à causa até se decepcionar com o partido. Seus questionamentos eram diversos, incluindo a forma como as mulheres eram tratadas e a condução política da organização. Mukasonga, por sua vez, vivenciou e sobreviveu a um dos episódios mais brutais da história recente, o Genocídio de Ruanda, ocorrido em 1994. Em sua memória pesa o fato de ter sido escolhida, junto com seu irmão Antoine, para estudar longe de sua família, o que os salvou dos horrores do massacre.

São relatos duros, mas fundamentais para que esses eventos não sejam esquecidos e para que a memória das vítimas seja preservada. Além disso, a escrita dessas autoras auxilia na elaboração dos traumas coletivos, especialmente porque muitos sobreviventes não tiveram acesso a suporte psicológico para lidar com as atrocidades vividas. Nesse sentido, a literatura não apenas documenta a dor, mas também se torna um espaço de acolhimento e reconstrução. Ao compartilhar suas histórias, Rodrigues e Mukasonga dão voz a muitas outras que foram silenciadas, permitindo que o passado seja reconhecido e que a memória coletiva se fortaleça.

Para esta pesquisa, decidimos por construí-la em três partes: MEMÓRIA, REMEMORAÇÃO e ELABORAÇÃO. Cada uma representa os estágios psíquicos que constituem a superação de um trauma: primeiro é necessário voltar à memória dos fatos ocorrido, depois é necessário rememorar e, por fim, elaborar o trauma.

No primeiro capítulo, “Memória”, dividido em quatro partes, falamos sobre a história e biografia das duas autoras. O capítulo se intitula “(Bio) grafar vidas: quem são Deolinda e Scholastique?”, considerando que é importante conhecer as pessoas que existem por trás das obras. Além disso, se desenvolve em diálogo com o conceito de “dever da memória” defendido por Mukasonga.

No tópico *A escrita feminina como “um teto todo seu”* discutimos o conceito da autora Virginia Woolf que diz que a escrita pode funcionar como um lugar seguro para as mulheres, ou seja, é necessário que, para escrever, se tenha um teto todo seu, e a escrita pode funcionar como esse lugar. Discutimos também a questão proposta na obra *A guerra não tem rosto de mulher* (2016), da autora Aleksievitch, que escreve sobre os relatos colhidos das mulheres que foram combatentes na guerra, mostrando como a perspectiva das mulheres sobre o tema é diferente da dos homens, já que elas produzem uma escrita marcada por suas próprias cores e brilho. Discutimos também acerca da condição da mulher negra e das diferenças de perspectiva de vida delas quando comparadas às das vidas de mulheres brancas.

Em *A escrita de si como hipomnemata* discutimos sobre o gênero diário, caracterizado como uma *life-writing*, perpassando pelo conceito de memória de Sigmund Freud, mostrando como a memória e o lembrar são importantes nas escritas de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga. Além disso, discutimos a questão da linguagem, considerando que ambas as autoras escrevem em línguas impostas pelo colonialismo. Para discutir essa questão, recorreremos ao autor Franz Fanon na obra *Peles negras, máscaras brancas* (2008).

No tópico *O dever da memória como escrita* recorreremos ao termo usado por Scholastique Mukasonga e Jeanne Marie Gagnebin para mostrar a importância da memória nas obras das autoras africanas, considerando que os acontecimentos que vivenciaram não podem ser esquecidos. A escrita de Rodrigues e Mukasonga ~~am~~ como memorial. A memória, nesse tópico, é do passado e do presente, considerando que Deolinda Rodrigues escreve com a urgência do presente e Scholastique Mukasonga com a calma e o tempo de uma memória passada.

No capítulo “Rememoração”, trabalhamos *A escrita literária como encenação do trauma e do luto*. Rodrigues e Mukasonga compartilham em suas obras o trauma, o luto e a rememoração. Como respaldo teórico, utilizamos a obra *Repetir, recordar, elaborar* (1914/1980), de Sigmund Freud. Nesse texto, Freud fala sobre o *acting out* em uma perspectiva clínica. Consideramos que a escrita das autoras africanas funciona como uma espécie de *acting out*.

Em *A escrita e o luto* mostramos como a escrita de Rodrigues e Mukasonga encenam o luto, considerando que a segunda autora possui o seu próprio tempo de luto. Nesse contexto, a literatura se torna um espaço de elaboração, no qual a dor

ganha forma e significado. Assim como Freud aponta em *Repetir, recordar, elaborar*, a escrita pode ser compreendida como um meio de dar contorno ao sofrimento, permitindo que o sujeito se aproxime de suas perdas de maneira simbólica. No caso de Mukasonga, a distância temporal em relação ao Genocídio de Ruanda possibilita uma reconstrução mais refletida da ausência e da dor. Já Rodrigues, ao escrever durante a Guerra de Independência de Angola, lida com um luto imediato, marcado pela urgência e pelo compromisso político. Em ambos os casos, a palavra escrita não apenas testemunha o trauma, mas também se transforma em um instrumento essencial para sua ressignificação.

Em *Rememorar para narrar*, discutimos o conceito de rememoração e como é representado nas obras *Diário de um exílio sem regresso* e *Baratas*. Rememorar é importante para elaborar o trauma e o luto e a escrita é um ótimo fio condutor para essa rememoração. As escritas de Rodrigues e Mukasonga não são fáceis, tratam de eventos dolorosos e que fogem do campo simbólico, no entanto, servem como uma ferramenta de rememoração para os sobreviventes.

Por fim, no capítulo “Elaboração”, tratamos sobre o testemunho. No tópico *Narrar o trauma: o testemunho*, trabalhamos com o conceito de testemunhar e a importância de fazer isso para o sobrevivente de grandes tragédias. As autoras africanas realizam seu testemunho através da escrita.

No tópico final, *Elaborar o trauma coletivo*, discutimos sobre o conceito de elaboração a partir da perspectiva freudiana. Posteriormente, consideramos que as escritas de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga se tornaram obras que permitem a elaboração de traumas coletivos, tendo em conta que seus escritos representam um lugar de memória, rememoração e elaboração.

Ao longo do processo de escrita, os caminhos desta pesquisa foram se transformando, acompanhando a complexidade das obras analisadas. Inicialmente, nosso foco estava na rememoração e no testemunho, mas, conforme avançamos na leitura e no diálogo com a teoria freudiana, compreendemos que a escrita de Rodrigues e Mukasonga vai além do registro da memória. Seus textos se configuram como espaços de elaboração do trauma coletivo, nos quais a experiência individual se entrelaça à dor de um povo. Assim, esta investigação não apenas reafirma a importância da literatura como um lugar de memória e resistência, mas também evidencia seu papel na construção de narrativas que permitem reelaborar,

compreender e, de alguma forma, ressignificar o passado.

1 MEMÓRIA

1.1 (Bio) grafar vidas: quem são Deolinda e Scholastique?

Escrever é um ato solitário. Escrever sobre sua própria vida pode ser mais solitário ainda. Direcionar para um caderno ou computador as histórias que impactaram sua vida, dilaceraram suas esperanças de futuro e geraram traumas para uma vida inteira pode ser assustador, no entanto, é um ato de coragem. A escrita de mulheres que passaram por experiências de guerras requer essa coragem, seja por enfrentar as próprias memórias e escrever, ou por escrever diante de uma sociedade que, historicamente, silencia as mulheres e suas histórias.

Para essa pesquisa, duas autoras africanas com histórias traumáticas para contar são o foco de interesse: Deolinda Rodrigues, de Angola e Scholastique Mukasonga, de Ruanda. As obras *Diário de um exílio sem regresso* (2013), da primeira escritora e *Baratas* (2018), da segunda, contam as histórias da Guerra de Independência de Angola, ocorrida entre os anos de 1961 e 1974, e o genocídio de Ruanda, de 1994, respectivamente.

As autoras contam suas histórias de vida em suas obras e, para que possamos adentrar nas narrativas, precisamos antes conhecer sobre quem as escreve. Entretanto, o objetivo não é traçar uma biografia das autoras e, sim, grafar suas histórias, conforme definição da pesquisadora Cristina Maria Silva:

Grafia é aqui tomada como a possibilidade de se escrever sobre uma vida, sobretudo, quando a tomamos pelas imagens, uma escrita que contorna, mais do que recupera ou restitui uma existência. narrar é aqui entendido como contar, fazer conhecer ou fazer alguém conhecedor de algo. Quem narra conhece, fala de algo ou de alguém. Acompanhar uma trajetória é, aqui compreendido, como estar atento ao que atravessa uma vida, o que não quer dizer que reconstruamos uma vida, mas apenas reunimos experiências que nos permitem conhecer as relações nas quais essa vida esteve inserida. Acionamos enredos que nos permitem entender as tramas dessa vida, ainda que não totalmente a composição de seu enredo. (SILVA, 2016, p. 430)

Dessa forma, iniciamos a escrita sobre a vida da escritora angolana Deolinda Rodrigues, que registrou sua história no calor da guerra enquanto atuava como

guerrilheira no MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). Sua escrita, marcada pela urgência do presente, reflete a intensidade e a incerteza de quem luta diariamente pela sobrevivência. Rodrigues construiu um diário de memórias fragmentadas, com relatos curtos e acelerados, acompanhando o ritmo frenético de uma realidade violenta e imprevisível. Em um de seus registros, ela escreve: “TENHO DE VIVER PARA MUDAR TAL SITUAÇÃO. Temos de SERES HUMANOS de verdade.” (RODRIGUES, 2003, p. 55, grifos da autora). O uso de letras maiúsculas sugere não apenas um grito de resistência, mas também a necessidade de afirmar sua humanidade em meio ao caos da guerra.

Seu diário torna-se, assim, um espaço de confiança e refúgio, um território onde sua voz pode ecoar sem censura ou repressão. A escrita não é apenas um registro dos acontecimentos, mas também um meio de organizar o pensamento e suportar as adversidades do conflito. Nesse sentido, o diário assume um papel duplo: ao mesmo tempo em que serve como um testemunho histórico, também se transforma em um dispositivo de sobrevivência emocional. O papel, inerte e silencioso, converte-se no único ouvinte verdadeiramente confiável, capaz de acolher suas angústias e esperanças sem julgamento. Dessa forma, a escrita de Rodrigues não apenas documenta sua vivência, mas também se configura como um ato de resistência e preservação da memória.

A autora conhecia os riscos de participar de uma guerra. Em diversos momentos percebemos que o cansaço, a dor e a melancolia por não estar perto da família são sentimentos presentes em sua escrita. No entanto, a determinação e a vontade de ajudar seus compatriotas superavam qualquer dor, conforme trecho em que a autora relata que era preciso fazer algo pelas mulheres que se entregavam à prostituição e defende a necessidade de educá-las: “As moças entregam-se quase todas à prostituição aqui. A Fátima e a Lena são muito bonitas. É preciso salvá-las. Uma campanha de alfabetização pra adultos mudaria isso por completo.” (RODRIGUES, 2003, p. 46).

A educação sempre foi algo importante para Deolinda Rodrigues, que constantemente relatava sobre a necessidade de educar seus compatriotas negros. De acordo com Margarida Paredes (2010), Rodrigues tinha o sonho de estudar medicina. Nascida em Catete em 1939 e criada no seio da Igreja Metodista, a autora sempre foi incentivada a estudar, assim como outras mulheres da igreja, que consideravam os estudos como algo transformador. Através de bolsas da missão

Metodista a escritora consegue sair do país para estudar em São Paulo durante um ano e meio, em 1959.

Rodrigues pede exílio nos Estados Unidos temendo ser presa no Brasil considerando que, nesse período, Portugal e Brasil estabeleceram um tratado que permitia que Portugal extraditasse pessoas consideradas perigosas para o país e suas demais colônias. A escritora, que desde muito nova tinha fortes opiniões políticas, optou por sair do Brasil e continuar seus estudos na Drew University, no estado de Nova Jersey.

No ano de 1962 regressa ao seu país de origem associando-se ao MPLA, se tornando secretária do partido e a primeira mulher a assumir a presidência do comitê central da organização, no entanto, sempre invisibilizada por ser mulher, conforme ressalta Margarida Paredes:

Este MPLA do exterior, erudito e masculino como ela refere, sob a capa do paternalismo era androcêntrico e patriarcal. Deolinda Rodrigues não só pertencia à elite como era membro da Direcção, onde parece invisível.” (PAREDES, 2010, p. 14)

Deolinda Rodrigues foi aprisionada no ano de 1963, sofrendo diversos tipos de tortura em Kinkuzu. Em 1967, durante um ataque do FNLA (Frente de libertação da Angola), a escritora perde sua vida junto com outros compatriotas do partido. Ainda de acordo com a pesquisadora Margarida Paredes, Rodrigues trocou seus sonhos individuais pelo sonho coletivo de um “nacionalismo angolano” (PAREDES, 2010, p. 10). Podemos perceber isso, corroborando com Paredes, no seu forte envolvimento, com seriedade e paixão, à causa nacionalista, “pela consistência do seu exemplo que a levou à morte” (PAREDES, 2010, p. 10)

As obras deixadas por Deolinda Rodrigues foram publicadas anos após sua morte e, conforme apontado por Mateus Pedro Pimpão Antônio (2020), sua escrita instaurou uma verdadeira guerra intelectual. Para a autora, a caneta tornou-se uma arma na luta por um novo lar para os angolanos, um espaço livre da opressão colonial: “para tentar construir, com a palavra, um novo lar para os angolanos, diferente do lar opressivo do colonizador.” (ANTÔNIO, 2020, p. 91). O simbolismo desse ato se intensifica ao considerarmos que Rodrigues era uma mulher negra escrevendo em meio aos múltiplos conflitos da época. Em um cenário onde as

narrativas eram majoritariamente masculinas, sua escrita desafiava as estruturas de poder, reafirmando a presença e a resistência das mulheres na luta pela libertação de Angola.

O impacto de sua trajetória ultrapassou os limites de sua militância e de sua produção literária. O dia 2 de março, data de sua morte ao lado de outras cinco companheiras combatentes, foi instituído como o Dia Nacional da Mulher Angolana, reconhecendo sua importância na história do país. Suas obras tornaram-se um marco na luta das mulheres angolanas, resgatando experiências muitas vezes silenciadas. Como apontam Rodrigues e Sheldon (2008): “The social relationships experienced by women in liberation movements has been largely hidden, and the availability of Rodrigues’s diary helps fill that gap in the literature.” (RODRIGUES & SHELDON, 2008, p. 426).¹

O diário de Deolinda Rodrigues vai além de um simples testemunho individual; ele se configura como um poderoso instrumento de visibilidade para o papel fundamental das mulheres nos movimentos de libertação. Ao narrar sua experiência, Rodrigues não apenas compartilha sua trajetória pessoal, mas desafia a marginalização histórica das vozes femininas, que, muitas vezes, foram silenciadas ou deixadas à margem dos relatos oficiais sobre a luta pela independência de Angola. Sua escrita, em sua essência, atua como uma forma de resistência à história tradicionalmente dominada por narrativas masculinas, ao mesmo tempo em que resgata a força e a relevância das mulheres que participaram ativamente dessas batalhas, mas cujas histórias foram frequentemente apagadas ou minimizadas.

Além disso, o diário de Rodrigues adquire um caráter coletivo, pois ao descrever sua própria vivência, ela coloca em evidência a luta de inúmeras mulheres que, assim como ela, desempenharam papéis essenciais na resistência, mas que, na maioria das vezes, permaneceram invisíveis aos olhos da história. Ao ser publicado, seu diário torna-se um espaço de reivindicação, uma plataforma onde a memória coletiva e a identidade feminina angolana são reafirmadas e reconstituídas. Essa revalorização não se limita apenas ao passado; ela se projeta no presente, transformando a obra de Rodrigues em um legado contínuo, capaz de inspirar novas gerações a refletirem criticamente sobre o passado e a reivindicar narrativas mais inclusivas, justas e representativas.

Portanto, o diário de Rodrigues não apenas resiste ao tempo, mas também se

torna um instrumento de transformação social e cultural. Ele se desvia da lógica da perpetuação de histórias unilaterais, abrindo espaço para uma pluralidade de vozes que, finalmente, encontram no texto de Rodrigues a oportunidade de serem ouvidas. Sua obra, longe de ser apenas um registro do sofrimento, emerge como uma celebração da resistência feminina, um lembrete de que as histórias das mulheres não são apenas essenciais para a construção da memória histórica, mas também para a construção de uma sociedade mais equitativa e plural. Ao preservar e ampliar essas vozes, a escrita de Deolinda Rodrigues não só preserva o passado, mas também constrói um futuro mais consciente e inclusivo.

A imagem de Deolinda Rodrigues é rara, mas seu legado deveria ser amplamente reconhecido. Em um mundo onde rostos e narrativas femininas, especialmente de mulheres negras envolvidas em lutas de libertação, muitas vezes são apagados da história, a ausência de registros fotográficos da autora simboliza a invisibilidade imposta a tantas combatentes e intelectuais africanas. Entretanto, sua escrita transcende essa ausência visual, pois suas palavras registram com força e sensibilidade a trajetória de uma mulher que não apenas empunhou armas no campo de batalha, mas também brandiu a caneta como um instrumento de resistência.

Retratar a vida de Deolinda Rodrigues exige recorrer não apenas às imagens físicas, mas também às imagens simbólicas que sua escrita constrói. Seus diários não apenas descrevem os horrores da guerra, mas também capturam sentimentos, tensões e esperanças de uma geração que lutava por um futuro livre da colonização. Cada palavra escrita por Rodrigues é uma tentativa de esculpir sua própria imagem na memória coletiva, garantindo que sua história não seja esquecida.

¹ As relações sociais vivenciadas pelas mulheres nos movimentos de libertação têm sido amplamente escondidas, e a disponibilidade do diário de Rodrigues ajuda a preencher essa lacuna na literatura. (Tradução livre)

A fotografia que se segue é uma das poucas existentes da guerrilheira que se tornou escritora. Seu olhar firme e sua postura determinada refletem a coragem de quem, mesmo diante da adversidade, nunca deixou de acreditar na força transformadora da palavra e na necessidade de preservar a memória de sua luta. Se as imagens são ferramentas essenciais para grafar uma vida, que esta, por mais rara que seja, sirva como um símbolo da resiliência e da luta incansável de Deolinda Rodrigues.



Fonte da imagem: O país. Feitos da nacionalista Deolinda Rodrigues recordados em palestra. Disponível em <https://opais.co.ao/feitos-da-nacionalista-deolinda-rodrigues-recordados-em-palestra/>. Acesso 04 de março de 2022.

Escrever para Deolinda Rodrigues era uma urgência imposta pela violência do presente, um reflexo do caos gerado pela guerra. Sua caneta, silenciosa e potente, era muitas vezes deixada de lado em momentos de emergência, sendo substituída por ações imediatas e mais urgentes, características de quem está imersa na luta pela sobrevivência. Essa tensão entre a necessidade de registrar e o imperativo da ação é perceptível nas lacunas temporais em sua escrita, como se o

fluxo da guerra fosse interrompido por períodos nos quais a luta diária tomava precedência sobre o testemunho.

De maneira similar, no diário romanceado da autora ruandesa Scholastique Mukasonga, *Baratas* (2019), a escrita emerge como uma necessidade de compreender e elaborar o passado. Em um contexto também marcado por tragédias, a narrativa de Mukasonga não se limita a relatar os eventos, mas busca, sobretudo, dar sentido ao que foi vivido e ao sofrimento causado pela violência. O diário de Mukasonga é um esforço consciente de reconstituir a memória, como podemos observar no trecho em que a autora se depara com a necessidade de rememorar os eventos do genocídio de Ruanda. Para ela, a escrita não é apenas um exercício literário, mas um processo terapêutico, uma tentativa de entender e dar voz ao que foi devastado pelo trauma. Ao contrário de Rodrigues, que escreve no calor da batalha, Mukasonga escreve com a serenidade da distância temporal, mas ambas compartilham a necessidade de que a escrita funcione como uma forma de elaborar e preservar o que foi vivido.

Sou tomada pela angústia, quando penso na primavera de 1994. Ainda me pergunto como pude me ocupar da minha casa, dos meus filhos, continuar o curso para conseguir o diploma de francês de assistente social, olhar as árvores floridas dessa primavera na França. (MUKASONGA, 2019, p. 131)

Mukasonga sobreviveu ao genocídio de Ruanda, ocorrido em 1994, que dizimou grande parte da sua família: sua mãe e seu pai Stefania e Cosma, seus irmãos Antoine, Alexia, Julienne, Judith e Jeanne, assim como sobrinhos, cunhados e cunhadas. O questionamento de como continuar vivendo após a tragédia é algo latente em sua obra, que faz uma imersão no passado e em memórias longínquas de violência, conforme trecho:

Eu tinha três anos, e foi então que as primeiras imagens de terror ficaram gravadas na minha memória. Eu me lembro. Meus irmãos e minha irmã estavam na escola. Eu estava em casa com minha mãe. De repente, vimos fumaça subindo de todos os lados, sobre as encostas do monte Makwaza, do vale da Rusua [...] depois escutamos os barulhos, os gritos, um rumor como um enxame de abelhas monstruosas, um bramido que invadia tudo. Esse barulho, eu ainda o escuto hoje, como uma ameaça vinda em minha direção [...]

Escrever, para Mukasonga, é uma tentativa de responder à pergunta: “Como continuar vivendo depois de tudo isso?”. (MUKASONGA, 2019, p.20.). Outros autores que vivenciaram grandes traumas como Primo Levi e Paul Celan também se questionaram da mesma forma. Levi e Celan sobreviveram aos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial e escreveram sobre suas experiências traumáticas. Mukasonga segue o caminho dos autores ao escrever suas dolorosas memórias.

A escritora nasceu no ano de 1956 na cidade de Guikunguro, em Ruanda. Desde criança Mukasonga presenciou a violência e o ódio contra sua etnia; sua família, assim como diversas outras, foram expulsas e exiladas em Nyamata, um lugar que proporcionava pouco ou nenhum conforto para viver: “O calor surpreendeu-nos”. (MUKASONGA, 2019, p. 19).

As famílias em Nyamata viviam sob o governo e vigilância dos hutus, que se encarregavam de distribuir água e comida. No entanto, Mukasonga relata como era difícil conseguir os alimentos para garantir a sobrevivência, conforme podemos perceber no trecho: “Os alimentos distribuídos pareciam-nos bem estranhos. Havia um pó branco para ser diluído na água. E esse líquido, que não tinha nome, nos era dado para beber. Aquilo não poderia ser leite...” (MUKASONGA, 2019, p. 22)

Apesar de toda dificuldade era preciso continuar vivendo. A esperança de retornar para suas casas diminuía a cada dia e as famílias exiladas começaram a se adaptar ao local ermo e deserto em que foram obrigados a viver. Mukasonga relata a dificuldade que existia para estudar, as escolas eram precárias e o caminho era perigoso, as crianças estavam sujeitas a sofrer violências de diversas naturezas dos soldados hutus no percurso para a escola. Entretanto, estudar era a única esperança para a garantia de sobrevivência.

No ano de 1968, a escritora passa no Exame Nacional para continuar seus estudos no Liceu Notre Dame de Cîteaux. Em decorrência, nascia, naquele momento, uma esperança de sobrevivência. Posteriormente, Mukasonga se forma no curso de Assistente Social, em Butare, e traça um caminho que a levaria para longe de Ruanda. Após a formatura a autora se estabelece no Burundi, onde consegue emprego para trabalhar para a UNICEF (Fundo das nações unidas para a infância). Através dessa experiência, Mukasonga conhece seu marido, proveniente da França, o que garantiria sua sobrevivência.

Dois anos antes do grande massacre, a autora já morava na França com seu marido e filhos. Mukasonga acompanhou à distância o assassinado de sua família e amigos, sem que nada pudesse fazer. Depois de 1994, a memória se tornou um fardo para a autora, assim como relata em entrevista concedida para a Feira do Livro de Porto Alegre em 2018:

Eu escrevi sem pensar em publicar, era para salvar a memória, porque eu não tinha nada além disso. A ideia de escrever foi quando tive força de ir para casa, para Ruanda. Dez anos foi o tempo necessário para que eu pudesse ir para lá sem enlouquecer. (MUKASONGA, 2018)

Na mesma entrevista, Mukasonga alega que escreve por um “dever de memória” (MUKASONGA, 2018). Percebemos que em sua obra existe um comprometimento em manter viva a lembrança dos seus e dos mais de oitocentos mil mortos no genocídio de Ruanda. Nas fotos e entrevistas concedidas, sua expressão é quase sempre séria, talvez de alguém que compreendeu que possui uma difícil missão, conforme podemos perceber a seguir:



Fonte da imagem: Nonada. Entrevista Scholastique Mukasonga. Disponível em <https://www.nonada.com.br/2018/11/scholastique-mukasonga-a-mulher-africana-se-livrou-dos-tabus-tradicionais-que-a-impediam-de-se-expressar/> Acesso em 04 de Março de 2022.

A expressão “dever da memória”, usada por Mukasonga, nos faz pensar em Deolinda Rodrigues, que escrevia para aliviar a tensão da guerrilha. No entanto, podemos considerar que ela escrevia, também, para que suas experiências não caíssem no esquecimento, talvez de forma inconsciente. Além disso, grafar a vida das duas autoras nos faz perceber como as narrativas de ambas são testemunhais, o que as torna narradoras-testemunhas em suas obras, conforme as definições do escritor Norman Friedman:

O narrador–testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. A sequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176).

De acordo com Theodor Adorno (2003), o narrador que deseja escrever sobre suas experiências traumáticas enfrenta uma dificuldade intrínseca: ele não pode contar sua história como uma narrativa de aventura, no formato heroico das epopeias, mas deve enfrentar a tarefa de descrever algo que parece impossível de acontecer. O trauma, nesse sentido, desafia a estrutura convencional da narrativa, pois a dor e o sofrimento vividos não se encaixam facilmente em uma linearidade ou em uma conclusão redentora, como se espera em histórias de superação.

No entanto, na linha de raciocínio do pesquisador Márcio Selligmann-Silva (2003), o testemunho ocupa um "entre-lugar", um espaço intermediário entre a necessidade e a impossibilidade de contar. Este lugar liminar é onde o narrador se encontra diante da urgência de compartilhar sua vivência, mas ao mesmo tempo se depara com a impossibilidade de articular adequadamente o que foi experienciado. O testemunho, portanto, é não apenas um ato de registro, mas uma tentativa de transpor as fronteiras do indecifrável, do irrepresentável. Nesse processo, o narrador tenta, mesmo sabendo da impossibilidade de traduzir completamente o trauma, afirmar sua experiência, sua dor e sua resistência. Esse "entre-lugar" torna-se um campo fértil para a construção de uma nova narrativa, onde o ato de contar se torna também um ato de resistência e de reconstrução da memória. Podemos perceber

essa questão no trecho a seguir:

.... de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua conseqüente inverossimilhança. Essa linguagem enturada [...] só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46-47, grifos do autor)

Essa impossibilidade de narrar, de falar sobre o trauma ocorrido, é exatamente o que vai constituir o testemunho, de acordo com Selligmann-Silva (2008). Ler as narrativas de Rodrigues e Mukasonga como resultado de um ato de memória de quem escreve para sobreviver, rememorar e elaborar é o foco dessa pesquisa, que se apoia em uma importante afirmação da pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin: “quão inseparáveis são memória, escrita e morte.” (GAGNEBIN, 2006, p. 45)

Escrever nos parece uma necessidade fundamental de sobrevivência, como apontava Clarice Lispector na obra *Um sopro de vida* (1999): “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém, provavelmente a minha própria vida.” (LISPECTOR, 1999, p. 13). A frase da autora brasileira, embora não tenha sido produzida num contexto de experiência de guerra, representa as obras das escritoras Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga.

Em teoria, cada escritor possui sua motivação de escrita; o autor Philip Roth na obra *Por que escrever? - conversas e ensaios sobre literatura*, publicado em 1960 e relançado em 2013 pela Editora Companhia das Letras, fala, nas mais de 500 páginas do romance, sobre seus devaneios, entrevistas, suas obras e paixões e literárias, mas pouco responde à pergunta que é título da obra. Já o autor Stephen King na obra *Sobre a escrita: a arte em memória* (2015) no traz um importante pensamento sobre escrita de ficção:

Este livro é curto porque a maioria das obras sobre a escrita está cheia de baboseiras. Os escritores de ficção, incluindo este que vos fala, não têm um entendimento muito claro sobre o que fazem — por que funciona quando é bom, por que não funciona quando é ruim. Imaginei que, quanto mais curto o livro, menos baboseira teria. (KING, 2015, p.12)

Na trilha do pensamento de King, George Orwell também escreveu uma obra sobre os seus motivos de escrita intitulado *Porque escrevo* (2004), e, com uma opinião mais polêmica do que Stephen King acerca do processo de escrita, Orwell polemiza ainda mais o trabalho do escritor de ficção, ao dizer:

Todos os escritores são presunçosos, egoístas e preguiçosos, e no muito fundo dos seus motivos reside um mistério. Escrever um livro é uma luta horrível e exaustante como um longo ataque de uma doença dolorosa. Ninguém jamais empreenderia tal coisa se não fosse conduzida por algum demônio que não se pode resistir nem entender. Todos sabemos que o demônio é simplesmente o mesmo instinto que faz o bebê berrar por atenção. No entanto, também é verdade que ninguém consegue escrever alguma coisa legível a menos que lute constantemente para apagar a sua própria personalidade: boa prosa é como um vidro de uma janela. (ORWELL, 2004, p.7)

É intrigante que autores como Stephen King, renomado escritor de obras de suspense e terror com diversas adaptações cinematográficas, e George Orwell, reconhecido até os dias atuais por seus clássicos *1984* e *A revolução dos bichos*, nos digam que o autor de ficção pouco sabe sobre o que está fazendo ao escrever ou que todos eles possuem motivos medíocres. No entanto, suas reflexões provocam um questionamento crucial: as obras biográficas, de diário, de testemunho, de vida, possuem uma intencionalidade distinta da ficção?

Essa dúvida nos leva a refletir sobre as diferentes formas de escrita e a finalidade de cada uma delas. A escrita de Deolinda Rodrigues, por exemplo, é mais do que um simples relato; ela se configura como um desabafo íntimo, como se a autora estivesse conversando com um amigo ou, mais especificamente, com um terapeuta, em busca de ajuda para lidar com as adversidades de seu presente. A urgência de suas palavras reflete a necessidade de exorcizar suas vivências, de dar voz ao trauma, ao sofrimento e às perdas que marcaram sua trajetória como guerrilheira. Sua escrita, então, transcende o simples registro de fatos; ela se torna um processo de autoterapia, de busca por uma compreensão mais profunda de si mesma em meio ao caos da guerra.

Já a escrita de Scholastique Mukasonga é construída sob o "dever da memória". A autora, ao relatar as tragédias do genocídio de Ruanda, parece sentir a responsabilidade de não deixar que os horrores do passado se percam no

esquecimento. A memória, para Mukasonga, não é apenas uma lembrança pessoal, mas um testemunho que visa preservar a história de um povo e das vítimas de um genocídio. Sua escrita, mais distante da urgência de Rodrigues, carrega a serenidade e a reflexão de quem busca reconstruir o passado, honrando as memórias daqueles que não puderam contar suas próprias histórias.

Ambas as formas de escrita, embora diferentes em estilo e abordagem, compartilham um propósito comum: a busca pela verdade e a tentativa de lidar com experiências traumáticas, seja por meio do desabafo ou pela preservação da memória coletiva. Isso nos leva a questionar como a intencionalidade da escrita – seja ela terapêutica, memorialista ou de testemunho – molda não apenas o conteúdo, mas também a forma como a narrativa se constrói, refletindo as necessidades e os contextos dos autores que a produzem.

Assim, ao refletirmos sobre as diferentes abordagens de escrita de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, somos levados a perceber que, embora a ficção e o testemunho possam ter finalidades distintas, ambos compartilham o poder de transformar o sofrimento em narrativa, de dar voz ao que foi silenciado. A escrita, seja como uma forma de desabafo ou como um dever de memória, torna-se um mecanismo de resistência, uma maneira de reconstruir o que foi devastado pelo trauma. Através dessas obras, as autoras não apenas preservam suas histórias pessoais, mas também contribuem para a formação de uma memória coletiva, essencial para a compreensão e superação das tragédias que marcaram suas nações. Nesse sentido, a escrita não é apenas uma representação do passado, mas uma ferramenta de cura e de reconfiguração da identidade, que permite aos autores, e aos leitores, lidar com os vestígios de um tempo de dor e violência, abrindo caminhos para a reflexão e, quem sabe, para a reconciliação.

1.2 A escrita feminina como “um teto todo seu”

A escrita estrutura a vida e as ideias,
ela organiza o caos da existência.
Guillaume Musso (2020, p. 129)

Escrever, produzir conhecimento científico, lutar, guerrilhar ou mesmo fazer parte da história sempre foi um desafio para as mulheres. Historicamente, o caminho para que suas vozes fossem ouvidas e reconhecidas foi árduo e repleto de obstáculos. Como afirma Michelle Perrot (1995), escrever uma história unicamente sobre as mulheres é algo recente e reflete uma transformação profunda. A autora destaca que, para contar a história das mulheres, é fundamental reconhecer que elas têm uma trajetória própria, não são meras figuras passivas ou destinadas apenas à reprodução. As mulheres são agentes históricas, responsáveis por gerar e produzir a própria historicidade. É, portanto, necessário um olhar atento e sério para as suas contribuições, não mais aceitando o argumento comum de que "não se sabe nada das mulheres" (PERROT, 1995, p. 9), um raciocínio que, durante muito tempo, impediu o reconhecimento de seu papel nas narrativas históricas.

No entanto, escrever a história das mulheres exige mais do que apenas ouvi-las; requer também uma reflexão crítica sobre as próprias estruturas narrativas que dominaram o discurso histórico até então. Perrot (1995) sugere que, para construir uma história das mulheres, é preciso se distanciar das convenções tradicionais e perceber que há outras leituras possíveis para os eventos e as experiências vividas. Isso envolve, entre outras coisas, "criticar a própria estrutura de um relato considerado universal" (PERROT, 1995, p. 9), reconhecendo que a história, como tradicionalmente contada, é, em grande parte, uma construção masculina.

Por muitos séculos, a narrativa histórica foi elaborada quase exclusivamente a partir da perspectiva masculina, e a voz das mulheres foi silenciada, ignorada ou subjugada a um papel secundário, de pouca ou nenhuma importância. A escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch se dedicou a reverter essa invisibilidade, ao se propor a contar a ótica feminina da Segunda Guerra Mundial, na qual quase um milhão de mulheres lutaram na linha de frente do Exército Vermelho. Ao escrever A guerra não

tem rosto de mulher (2016), Aleksiévitich constatou que, mesmo entre as próprias mulheres, muitas vezes se repetia a narrativa histórica construída sob a ótica masculina, como se as suas experiências e vivências estivessem sempre à margem daquilo que é considerado o "centro" da história. No entanto, ao dar voz a essas mulheres, a autora revela o quanto suas perspectivas e seus relatos são fundamentais para reescrever a história de um modo mais plural, mais justo e mais representativo das diversas experiências humanas, conforme podemos perceber no trecho da sua obra mais conhecida:

Já as mulheres estão caladas. Ninguém além de mim fazia perguntas para a minha avó. Para a minha mãe. Até as que estavam no front estão caladas. Se de repente começam a se lembrar, contam não a guerra "feminina", mas a "masculina". Seguem o cânone. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12, grifos da autora).

A reflexão de Perrot e o trabalho de Aleksiévitich abrem um importante campo de questionamentos sobre o que consideramos "história" e "memória". Ao longo de séculos, a história foi construída a partir de uma ótica que privilegiou a experiência masculina, em que as mulheres, quando presentes, eram muitas vezes representadas de forma estereotipada ou marginalizada. O grande desafio, então, reside em desconstruir essa narrativa e reconhecer que a história, para ser verdadeiramente inclusiva, deve abranger todos os sujeitos, seus feitos e vivências, independentemente de gênero. Para isso, é preciso considerar que a experiência das mulheres não é apenas uma parte isolada da história, mas, sim, um componente essencial para entender as complexas dinâmicas sociais, políticas e culturais que moldaram o mundo.

A construção de uma nova história, que dê voz às mulheres, exige também uma revisão crítica dos próprios métodos historiográficos. O fato de as mulheres terem sido silenciadas por tanto tempo não significa que suas histórias não existam, mas sim que foram sistematicamente invisibilizadas. Isso implica, portanto, em um esforço ativo para reescrever as narrativas históricas e lembrar os episódios e acontecimentos que, muitas vezes, foram apagados. Essa reescrita não se limita apenas à simples recuperação de fatos, mas passa também pela reinterpretação das experiências de vida das mulheres, de suas resistências, lutas e conquistas, que muitas vezes se entrelaçam com as histórias que foram previamente marginalizadas ou esquecidas.

O trabalho das autoras como Deolinda Rodrigues, Scholastique Mukasonga e Svetlana Aleksievitch exemplifica esse movimento de reescrita da história, ao dar voz e visibilidade à experiência feminina dentro de contextos de grande sofrimento, como as guerras e os conflitos. Elas não apenas relatam os horrores desses eventos, mas trazem à tona as subjetividades, as emoções, as memórias e as narrativas individuais que compõem o tecido humano da história. Essa abordagem é fundamental para uma compreensão mais abrangente e completa dos eventos, pois reconhece que a história não é feita apenas pelos grandes feitos ou pelos heróis tradicionais, mas também pela resistência silenciosa e pela força cotidiana das mulheres, que muitas vezes, mesmo sem querer, moldaram os rumos de sua nação. Assim, a construção de uma história verdadeiramente plural não está apenas em resgatar os momentos históricos, mas em repensar as vozes e as perspectivas que, até agora, foram excluídas do palco central.

A partir de suas conversas com sua avó, com sua mãe e com as diversas mulheres que vivenciaram e lutaram na Segunda Guerra Mundial, a escritora percebeu o quanto a história oficial possui apenas um único gênero: o masculino.

A obra da autora, em busca de um relato feminino da guerra, aponta para uma história diferente da masculina. Na história das mulheres não existem heróis ou grandes feitos, existem “apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana”. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 13). Além disso, a história contada pelas mulheres possui “suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras”. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 13).

O que a obra de Aleksievitch nos mostra é que contar a partir da perspectiva feminina desvela uma narrativa de quem sempre viveu na margem da história, assim como as nuances e reticências de um ponto de vista, muitas vezes, ignorado. O feminino é o elemento principal da obra de Aleksievitch, que apresenta as mulheres como rosto ofuscado da guerra através de testemunhos, memórias e da rememoração, recursos importantes para a leitura e análise das obras de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga.

Em uma perspectiva semelhante à obra de Aleksievitch, a escritora Virginia Woolf que, além de escrever livros de ficção, escrevia ensaios críticos e acadêmicos, também abordou o tema da guerra em uma perspectiva feminina no texto *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra*, publicado originalmente na obra *Três guinéus*

em 1938. No ensaio, a autora expõe sua opinião incisa acerca da Primeira Guerra Mundial e da Segunda Guerra Mundial, além de expor a relação intrínseca entre as guerras e o patriarcalismo.

A escritora expõe os diversos conhecimentos que ajudam a compreender as causas que motivam uma guerra, tais como a economia, a política, as relações internacionais e até mesmo a filosofia. Em sua obra, Woolf cria um cenário fictício em que uma missivista responde a uma interrogação de um advogado sobre como as mulheres poderiam colaborar na prevenção à guerra. A autora simula mais duas cartas da missivista ao seu interlocutor nas quais diz sobre a necessidade de auxílio financeiro para reconstruir uma universidade para as mulheres e solicita a criação de um grupo de apoio para que as mulheres pudessem se inserir no mercado de trabalho. Esses tópicos, lançados pela narradora, servem para mostrar a diferença entre os recursos financeiros investidos nas guerras, como compra de munições entre outros, e o recurso investido na qualidade de vida das mulheres.

Nesse contexto, Woolf aponta sua principal tese no ensaio quando diz “guerrear tem sido, desde sempre, hábito do homem, não da mulher” (WOOLF, 2019, p. 73) e que “raramente, no curso da história, um ser humano foi abatido pelo rifle de uma mulher” (WOOLF, 2019, p. 73). Ainda no ensaio, a autora aponta que é negada a participação ativa das mulheres nas guerras, elas servem somente como cuidadoras, por exemplo, como enfermeiras. No entanto, a parte mais estratégica e ativa dos embates ficaria ao encargo dos homens. Em outro ensaio, intitulado *Pensamentos sobre a paz durante um ataque aéreo* (2014), a autora continua pontuando essa questão ao dizer:

As mulheres não têm nenhum direito à palavra na política! Não há nenhuma mulher no ministério; nem em qualquer posição de responsabilidade. Todas as pessoas produtoras de ideias que estão em posição de fazer com que as ideias sejam eficazes são os homens. (WOOLF, 2019, p. 124).

A escritora demonstra essa questão em sua obra mais célebre, *Mrs. Dalloway*, em que a personagem principal, Clarissa, assim como outras personagens femininas, aceitam a posição de coadjuvantes que são impostas a elas sem emitirem opiniões acerca da guerra, de questões políticas ou econômicas, para não ferirem o ideal de feminilidade imposto às personagens. O interessante na obra de Woolf é que as

personagens femininas que ousavam falar sobre a guerra, a economia ou a política eram descritas com características comumente associadas aos homens, como é o caso da personagem Doris Kilman.

A Sra. Kilman era descendente de alemães e foi contratada como tutora de Elizabeth, filha da protagonista Clarissa. Sua descendência alemã levantava suspeitas na sociedade inglesa da época e, por essas razões, a Sra. Kilman acaba aceitando trabalhar para a família Dalloway em condições não tão favoráveis para ela. Torna-se interessante acompanhar a dinâmica entre as personagens Clarissa e Doris Kilman acerca de suas opiniões sobre a guerra. Enquanto a primeira, proveniente de uma família abastada e conformada com seu papel de mulher subserviente, não emitia opiniões ou se interessava pelos assuntos da guerra, políticos ou econômicos, a segunda, com uma descendência mais humilde, expõe suas opiniões sobre todos os assuntos considerados masculinos, assim como as insatisfações do lugar feminino na época.

De acordo com a pesquisadora Maria Aparecida Oliveira (2013), Doris Kilman “representa a mulher oprimida pela guerra, uma *Quaker* radical e pacifista” (OLIVEIRA, 2013, p. 211). Percebemos que a Sra. Kilman possuía uma semelhança considerável com a autora Virgínia Woolf.

As duas personagens são opostas, tudo o que interessava a Sra. Kilman como discussões sociais, história e as mazelas da sociedade, aborrecia completamente Clarissa, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

Mas a Srta. Kilman não odiava a Sra. Dalloway. Voltando os seus grandes olhos cor de groselha para Clarissa, observando o seu rosto pequeno e rosado, o seu corpo delicado, o seu ar fresco e elegante, a Srta. Kilman sentia: Tola! Simplória! A senhora que não conheceu sofrimento nem prazer; que desperdiçou a sua vida! (WOOLF, 2013, p. 126).

Segundo Maria Aparecida Oliveira, a Sra. Kilman fazia parte do grupo “cuja voz representa a voz feminista da época, odiada não só por homens, mas por outras mulheres” (OLIVEIRA, 2013, p. 211), por exemplo, Clarissa. A leitura de *Mrs. Dalloway* entrelaçada ao ensaio *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra*, mostra a importância do posicionamento das mulheres em assuntos importantes como guerras, economia e política, já que as mulheres tendem a ser pacifistas e coerentes

nesses casos. No entanto, conforme as leituras mostram, a opinião feminina nunca foi relevante.

Ainda no ensaio *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra*, Woolf aponta que os homens possuem certa satisfação na guerra, embora isso não possa ser generalizado. Como embasamento da sua argumentação, a autora utiliza trechos de biografias de dois soldados: um piloto e um poeta, ambos irmãos. Suas biografias expõem a felicidade e satisfação no trabalho, conforme mostra os trechos a seguir, primeiro do poeta e depois do piloto:

Tive a mais feliz das vidas que se pode ter, e sempre trabalhei em prol da guerra, e agora entrei a maior de todas, na flor da idade, para um soldado... Graças a Deus, partimos dentro de uma hora. Que regimento magnífico! Que homens, que cavalos! Dentro de dez dias, espero, Francis e eu estaremos cavalgando lado a lado em direção aos alemães (WOOLF, 2019, p. 74).

Em outra citação:

se a paz permanente fosse alguma vez alcançada, os exércitos e as marinhas deixariam de existir, não haveria nenhum meio de vazão para as características viris que as batalhas desenvolveram, e a constituição humana e o caráter humano, acabariam por se deteriorar (BUCHAN In WOOLF, 2019, p. 73-74).

O que se pode observar, com base nas reflexões de Virginia Woolf, é que, para os homens, guerrear é visto não apenas como uma profissão, mas também como uma fonte de prazer e de emoções intensas, funcionando como um meio de expressão das características masculinas, sem as quais, segundo a autora, os homens se deteriorariam (WOOLF, 2019, p. 74). Essa perspectiva, profundamente marcada pela construção tradicional de masculinidade, contrasta de forma significativa com a visão apresentada por Svetlana Aleksievitch em *A guerra não tem rosto de mulher*. Enquanto os homens encontram beleza e glória nas batalhas, as mulheres, ao contrário, sentem vergonha de seus feitos durante a guerra, reconhecendo que não há honra nem glamour em tais eventos de magnitude destrutiva. A dor e o sofrimento impregnados nessas experiências fazem com que as mulheres se distanciem da heroificação comum das guerras, uma vez que seus papéis, muitas vezes, não incluem as conquistas heroicas que tanto são celebradas no imaginário masculino.

A diferença fundamental entre as abordagens de Woolf e Aleksievitch está na

forma como a autora bielorrussa resgata as experiências das mulheres que, longe de se limitar a papéis secundários, como o de enfermeiras ou apoio logístico, desempenharam funções cruciais durante o conflito. Aleksievitch se empenha em dar voz a essas mulheres, que atuaram como francoatiradoras, comandantes de canhão aéreo, atiradoras de metralhadoras e em diversas outras funções de combate direto.

Nesse processo, ela quebra os estereótipos de gênero que costumam reduzir as mulheres a figuras de apoio ou subordinação, ao mesmo tempo em que destaca o peso da experiência de guerreira feminina. Contudo, o que se revela de maneira pungente na obra de Aleksievitch, e que ecoa o pensamento de Woolf, é a insatisfação dessas mulheres com seus papéis na guerra. Apesar de desempenharem funções militares com coragem e determinação, a autora observa uma clara angústia nas suas narrativas.

A aflição dessas mulheres se torna evidente no grande volume de cartas que Aleksievitch recebe, lotadas de relatos de dor, arrependimento e trauma, bem como nos telefonemas constantes de mulheres que ainda lutam para expressar as cicatrizes psicológicas e emocionais deixadas pela guerra.

Esse contraste entre o orgulho militar masculino e o desconforto das mulheres com sua participação na guerra abre uma reflexão profunda sobre as construções de gênero na sociedade e sobre a forma como a história da guerra é contada. As mulheres, ao contrário dos homens, não se apropriaram da guerra como uma forma de exaltação da virilidade ou da coragem, mas a viveram como uma imposição, uma experiência que desafiou suas identidades e as forçou a confrontar aspectos de si mesmas que não estavam preparadas para enfrentar. O trabalho de Aleksievitch, assim, não apenas revela a complexidade dessas vivências, mas também traz à tona a importância de reconhecer as diversas formas de heroísmo e sofrimento, desafiando as narrativas unidimensionais que, tradicionalmente, excluem ou minimizam a presença e a contribuição das mulheres em eventos históricos como a guerra. Essa questão pode ser percebida no trecho da sua obra a seguir:

Comecei a receber dezenas de cartas todos os dias, minhas pastas iam engordando. As pessoas queriam falar... Dizer tudo... Ficaram mais livres e mais sinceras. Não me restava dúvida de que eu estava condenada a completar eternamente meu livro. Não reescrever, mas completar. Você põe o ponto final, e ali mesmo ele se transforma em reticências... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 27).

Por esses motivos, Woolf (2019) também destaca o caráter diferencial da escrita feminina, que se distancia da escrita masculina, frequentemente moldada pela tradição e pelo poder estabelecido. Ela argumenta que a mulher escritora, ao adentrar no campo literário, precisa confrontar não apenas a sociedade patriarcal, mas também sua própria identidade, que foi historicamente subjugada e silenciada. Woolf observa que a escrita feminina carrega uma sensibilidade única, uma perspectiva que, muitas vezes, é forjada pela experiência da opressão e da luta pela afirmação de voz. Nesse contexto, a mulher não escreve apenas para contar histórias, mas para reivindicar um espaço que lhe foi negado e para dar visibilidade àquilo que lhe foi invisibilizado pela narrativa dominante.

Em seu ensaio *Uma sala própria*, publicado em 1929, Woolf argumenta que, para que as mulheres possam escrever de maneira autêntica, é preciso que tenham, além de condições materiais, liberdade interior para explorar suas próprias emoções e subjetividades sem a constante vigilância e imposição das normas masculinas. A escrita feminina, segundo ela, não se limita ao ato de criar, mas também se torna um exercício de resistência. Ao se expressarem através da palavra, as mulheres não apenas criam obras literárias, mas, de maneira mais profunda, buscam estabelecer um espaço onde suas vivências, suas dores e suas vitórias possam ser compartilhadas e reconhecidas.

Assim, a escrita feminina vai além do simples ato de narrar, sendo, para Woolf, um meio de reconfigurar o mundo e reivindicar uma nova forma de ser e existir. Esse olhar feminino se configura como uma alternativa à construção histórica de um mundo centrado exclusivamente na perspectiva masculina, oferecendo ao leitor uma nova lente através da qual a história e a realidade podem ser reinterpretadas. Podemos perceber essa questão no trecho a seguir:

Se tentássemos então sintetizar as características da ficção das mulheres no atual momento, diríamos que ela é corajosa; é sincera; não se afasta do que as mulheres sentem. Não contém amargura. Não insiste em sua feminilidade. Porém, ao mesmo tempo, um livro de mulher não é escrito como seria se o autor fosse homem. Essas características, sendo bem mais comuns do que já foram, dão até mesmo a livros medíocres um valor de verdade interesse por sua sinceridade. (WOOLF, 2019, p. 15; 16-17).

Deolinda Rodrigues e da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga. Ao relatar suas experiências, em forma de diário e romance, as escritoras também contam a história de seus países, Angola e Ruanda, na perspectiva feminina, com suas próprias palavras e cores. A guerrilheira Deolinda Rodrigues escreveu suas memórias, angústias e aflições em um *Diário de um exílio sem regresso* (2003), tornando-o o ouvinte mudo e inanimado de suas histórias. Scholastique Mukasonga transformou suas memórias de infância e do genocídio de Ruanda em um diário em forma de romance na obra *Baratas* (2019).

Para Deolinda Rodrigues, a condição feminina atrapalhava na guerrilha e gerava desconfortos, conforme podemos perceber no trecho: “Essa discriminação só por causa do meu sexo, revolta-me. Se me apanho fora deste MPLA erudito e masculino, não volto em breve.” (RODRIGUES, 2003, p. 57). Nos relatos da escritora, o partido, embora defendesse a igualdade entre os gêneros, considerava as mulheres como fracas e incapazes. De acordo com a pesquisadora Margarida Paredes, relatos como os de Deolinda Rodrigues são extremamente importantes, considerando que:

Como margem também é sentido o papel das mulheres nas lutas de libertação, dado que os sujeitos históricos destas meta narrativas são quase sempre homens, líderes históricos investidos de um discurso libertador, ficando as mulheres invisíveis como actores da história ou como sujeitos que lutaram, se interrogaram, analisaram e produziram ideias. (PAREDES, 2010, p. 9)

A perspectiva de Mukasonga acerca da condição feminina não é tão marcada em sua obra como nos diários de Deolinda Rodrigues. Percebemos que o genocídio, de uma certa forma, iguala homens e mulheres tutsi na condição de *inyenzi*, baratas, seres inferiores aos humanos. No entanto, o relato da autora ruandesa, tanto em *Baratas* como na obra posterior, em que narra as histórias da sua mãe, *A mulher de pés descalços* (2017), as decisões importantes sempre foram designadas aos homens, enquanto as mulheres permaneciam responsáveis pelas tarefas do lar, que sofriam por não conseguirem cuidar dos seus filhos antes do exílio, conforme trecho:

De todos os sofrimentos vividos com a deportação e o exílio, um dos piores para as mulheres era não poder cuidar dos filhos como antigamente, como elas sempre viram as próprias mães fazerem. Em Nyamata, no pátio empoeirado da escola, era impossível encontrar as folhas benfazejas do *umubirizi*, e o mato seco de Bugesera só tinha plantas desconhecidas, cujos

poderes e perigos eram ignorados. (MUKASONGA, 2017, p. 65)

Na obra de Mukasonga, percebemos que se a esperança de sobrevivência dos homens tutsi era pequena, para as mulheres essa esperança diminuía ainda mais. No entanto, Mukasonga e Rodrigues encontraram refúgio em um lugar comum para aliviar as angústias, dores e perdas: a escrita.

A escrita, para Deolinda Rodrigues, funcionava como um pilar para que ela continuasse na luta pela libertação de seu país. De forma semelhante, a escritora ruandesa Scholastique Mukasonga, cuja obra literária também é atravessada pela guerra em seu país, usa da escrita como um espaço para que consiga suportar o peso dos traumas decorrentes do genocídio, ocorrido em 1994, em Ruanda, dizimando milhares de vidas, entre elas grande parte da família da autora. Em um trecho no início de sua obra mais conhecida, *Baratas*, Mukasonga narra seu ato de escrever, repetidamente, os nomes dos seus familiares mortos no genocídio de Ruanda em um caderno de capa azul: “Copio inúmeras vezes o nome deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram, pronuncio seus nomes um a um na noite silenciosa.” (MUKASONGA, 2015, p. 8). A escrita, para a autora ruandesa, também funcionou como um pilar para que pudesse continuar vivendo com suas próprias memórias.

Para as mulheres, a escrita foi um direito conquistado e adquirido, assim como outros, por exemplo, o direito ao voto. De acordo com a escritora e pesquisadora Virginia Woolf, em sua obra *Mulheres e ficção* (2019), a escrita literária era exclusivamente praticada por homens, assim como a participação na política, a pesquisa científica e a construção da história.

Segundo a escritora, trilhar um caminho rumo à escrita literária feminina não foi nada fácil, considerando que as leis estavam contra as mulheres, concedendo aos homens o direito ao corpo e à vida feminina. No entanto, Woolf relata que algumas escritoras conseguiram produzir, mesmo diante de condições desfavoráveis, como é o caso de Jane Austen, Charlotte Brontë e Emily Brontë. Entretanto, impossibilitadas de vivenciar o mundo na mesma medida que os homens, as mulheres escreviam, quase que exclusivamente, sobre o universo doméstico, o que, por outro lado, possibilitou que a escrita feminina se desenvolvesse de forma mais sensível e apurada.

Ao descrever sua época, por volta de 1920, Virgínia Woolf oferece uma reflexão mais complexa a respeito da escrita de mulheres, a qual encontra pode ser estendida, inclusive, aos tempos mais modernos. Para a escritora, as mulheres nunca encontraram um estado favorável para escreverem devido à condição feminina de subalternidade. Para exemplificar essa questão, Woolf usa da “alegoria do espelho” para dizer como a mulher, ao longo da história, serviu como um espelho para a imagem engrandecida do homem, se diminuindo em relação a ele, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando o contorno de gamos em restos de ossos ovinos e trocando sílex por pele de cordeiro ou qualquer ornamento simples que despertasse nosso gosto sem sofisticação. (WOOLF, 2014, p. 54).

A autora, de forma irônica, aponta para a importância das mulheres ao longo da história e acrescenta como os “espelhos”, alusão ao reflexo feminino que engrandece os homens, são importantes em todas as civilizações. Por essa razão, figuras como Mussolini e Napoleão insistiam na inferioridade feminina: “[...] pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer.” (WOOLF, 2014, p. 55).

Por esses motivos, grandes escritoras como Jane Austen e Emily Brontë publicaram suas obras através de pseudônimos. Jane Austen publicou seu primeiro livro, *Orgulho e preconceito* (1911), anonimamente. As primeiras edições da obra foram publicadas apenas com os escritos “Um romance. Em três partes. Escrito por uma dama.”. Os outros livros eram creditados à “mesma autora” dos outros livros. Emily Brontë, a autora da obra *O morro dos ventos uivantes* (1847), publicava suas obras com o pseudônimo de Ellis Bell. O romance *Middlemarch: um estudo da vida na província* (1871), considerado um dos melhores em literatura inglesa, foi escrito por George Eliot, pseudônimo da escritora Mary Ann Evans.

Virgínia Woolf continua abordando essa questão da escrita literária feminina em outra obra intitulada *Um teto todo seu* (1928), na qual aponta para os motivos que levaram a escrita feita por mulheres a parar ou a continuar em determinadas épocas. A respeito da falta de independência e liberdade que as mulheres experimentavam, a escritora dizia: “[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um lugar

próprio, se quiser escrever ficção”. (WOOLF, 2014, p. 15).

O contexto em que a autora e pesquisadora escrevia era do começo do século XX na Inglaterra. Woolf exemplifica o vivido por mulheres, geralmente brancas, da alta sociedade, como percebemos nos exemplos de escritoras citadas pela autora. No entanto, de acordo com a pesquisadora bell hooks, em sua obra *Luta de classe feminista* (2018), as mulheres das classes abastadas faziam de suas reclamações a questão chave para o movimento feminista, por exemplo, o confinamento em suas casas, enquanto para as mulheres das classes trabalhadoras, em sua grande maioria mulheres negras, a força de trabalho e o aprisionamento no lar não representavam um perigo. A reflexão de hooks aponta para um outro lado do universo feminino que deve ser considerado.

A autora discute como o movimento feminista cresceu nos Estados Unidos através das reivindicações de mulheres brancas e ricas, que transformaram o movimento em uma expressão de suas insatisfações, quando a maioria das mulheres que eram vítimas da opressão patriarcal permaneciam silenciadas, como é próprio da condição de vida de uma vítima: aceitar calada seu destino. (hooks, 2015). Além disso, o movimento feminista norte-americano amparou-se nas obras da ativista Betty Friedan, escritora do livro *Mística feminina* (1971), considerado a obra que inspirou a segunda onda do movimento feminista, no início dos anos 60. O problema da obra de Friedan, de acordo com hooks, é o mesmo que ronda os escritos de Virgínia Woolf, ou seja, diz respeito às reivindicações de um seleto grupo de mulheres: as de classe alta ou média, brancas, casadas e com formação universitária, conforme aponta o trecho de hooks:

[...] donas de casa entediadas com o lazer, a casa, os filhos, as compras, que queriam mais da vida. Friedan conclui seu primeiro capítulo afirmando: “Não podemos continuar a ignorar essa voz íntima da mulher, que diz: Quero algo mais que meu marido, meus filhos e minha casa”. A autora definiu esse “mais” como profissões, sem discutir quem seria chamado para cuidar dos filhos e manter a casa se mais mulheres como ela própria fossem libertadas do trabalho doméstico e tivessem o mesmo acesso a profissões que têm os homens brancos. Ela não falou das necessidades das mulheres sem homem, sem filhos, sem lar, ignorou a existência de todas as mulheres não brancas e das brancas pobres, e não disse aos leitores se era mais gratificante ser empregada, babá, operária, secretária ou uma prostituta do que ser dona de casa da classe abastada. (hooks, 2015, grifos da autora).

Embora o livro de Friedan já tenha sido debatido e largamente criticado, hooks

aponta que não devemos esquecer que o movimento feminista não enxergava todas as mulheres de todas as raças e cores, colocando no centro da discussão apenas mulheres privilegiadas, esquecendo-se da grande massa de mulheres que lutavam pela sobrevivência vendendo suas forças de trabalho.

A reflexão de hooks nos ajuda a compreender como a questão da escrita de autoria feminina se torna mais complexa quando consideramos a produção literária feita por mulheres negras no continente africano, no qual grande parte das nações foram assoladas pelo colonialismo e por constantes guerras civis internas. Ao lermos a escrita dessas mulheres nos deparamos com um duplo silenciamento: de gênero e de cor. Nesses cenários de guerras e violências várias são construídas as narrativas das autoras Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga. Além dos contextos conturbados que perpassam suas obras, as escritoras narram suas histórias de vida, o que torna suas obras mais complexas e significativas, considerando que, se para escrever ficção é necessário um “teto todo seu”, o que seria necessário para narrar uma escrita de si para a mulher negra? E para a mulher negra africana?

A singularidade faz parte da vida das mulheres negras africanas considerando que os termos usados em prol das mulheres ocidentais não se encaixam no movimento das mulheres negras, por exemplo, o termo feminismo usado por mulheres brancas da classe média europeia, conforme aponta o pesquisador Mateus Pedro Pimpão Antônio (2020). De acordo com Antônio, as mulheres africanas optaram pelo termo mulherismo proposto pela autora Alice Walker no ano de 1983 e com o objetivo de representar melhor as angústias e ansiedades das mulheres negras africanas.

No entanto, Antônio aponta para o fato da proposta do termo de mulherismo de Walker ainda ser muito próxima ao clássico feminismo das mulheres brancas, mostrando um termo mais específico para as mulheres negras africanas: o mulherismo africana, cunhado pela professora Clenora Hudson-Weems. De acordo com Antônio, o conceito mulherismo africana se propõe :

a fazer uma abordagem que visa cruzar as injustiças sofridas por grupos minoritários. De acordo com esse pensamento, não se pode falar das opressões de forma isolada, pois elas se entrecruzam. Assim, raça e gênero, por exemplo, são colocados no mesmo nível. (ANTÔNIO, 2020, p. 80)

Considerando o exposto, podemos pensar que, mais que um teto, uma situação singular que leva mulheres como Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga a usarem a escrita está na busca por constituírem-na como espaço terapêutico, que lhes permite irem de encontro com seus traumas e medos.

Confeccionar suas próprias histórias, através de signos validados como a escrita, proporcionou que as autoras controlassem o rumo de narrativas construídas sobre elas e sobre seus países, já que, conforme aponta Franz Fanon: “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.” (FANON, 2008, p. 33). Esse peso da língua do colonizador e da violência que ela carrega perpassa as obras das autoras africanas, considerando que a forma como Rodrigues e Mukasonga rememoram é através da língua e da ferramenta daquele que foi gerador de violências e traumas pessoais e coletivos.

No entanto, não podemos nos restringir apenas a uma língua. Estamos nos referindo a algo mais amplo e abrangente: a linguagem, uma forma de comunicação maior que a língua. Retorno para Franz Fanon quando diz da necessidade de o negro assumir a linguagem, pois esta possui uma extraordinária potência. Além disso, Fanon observa que “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito.” (FANON, 2008, p. 34). A escrita é, portanto, uma forma de comunicação ampla que ultrapassa as fronteiras da língua. Além disso, Fanon aponta que “...falar é existir absolutamente para o outro.” (FANON, 2008, p. 34)

A trajetória da guerrilheira Deolinda Rodrigues se confunde com a história da construção de seu país e, dessa forma, com a história de vida de vários angolanos. Rodrigues nasceu em 10 de fevereiro de 1939 na cidade de Catete, em Angola. Filha de pastor, a escritora cresceu sobre a doutrina da igreja Metodista, desvencilhando-se da religião à medida que se envolvia com a guerrilha. Sua participação no Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e em questões políticas dominavam, frequentemente, seus pensamentos, conforme podemos perceber no trecho: “Até nas reuniões de oração, nossos olhos falam política, mas a D. Doroteia pensa que estamos a meditar na ‘palavra do Senhor’.” (RODRIGUES, 2003, p. 31, grifos da autora). A escrita de Rodrigues permitiu que ela existisse completamente para os outros angolanos, partidários da mesma luta e que compartilhavam a mesma

história. Esse existir para os outros se tornou eterno com a divulgação de seus diários; agora Deolinda existe não só para sua geração, mas também para a atual e continuará existindo para as próximas, causando uma transformação no mundo que foi destinado às mulheres. (GISCARD D'ESTAING apud PERROT, 2017)

O MPLA foi criado por volta dos anos 50, para junção de forças na luta de libertação de Angola, se transformando, posteriormente, em um partido político que opera no país até os dias atuais. No seu início, o MPLA foi presidido por Agostinho Neto, primo de Deolinda Rodrigues, que se tornaria primeiro presidente de Angola, e Viriato da Cruz, que teve grande participação na Sociedade Cultural Angolana.

A atuação da guerrilheira no movimento começou por volta de 1956, quando assumiu o papel de tradutora de documentos em inglês. Posteriormente, foi colocada como responsável pela Área Social no Comité Director, área comumente atribuída às mulheres. (PAREDES, 2010).

Para Deolinda Rodrigues, a questão de ser mulher e guerrilheira era um assunto problematizado por ela em toda a escritura do seu diário. Rodrigues questionava o tratamento de seus colegas homens em relação às mulheres do movimento, conforme trecho:

Escândalo Ferro-e-Aço no bureau: que eu não sabia nada. Durante estes dois anos fingi que sabia muita coisa, mas quando vier quem sabe mais, vou ser descoberta de que não sei nada. Que sou mulher e que não valho nada fisicamente, etc. (RODRIGUES, 2003, p. 64).

Em outra passagem, a guerrilheira escreve:

... os patrícios menos instruídos para quem a mulher é só sexo, é parlapateira, é criança que não amadurece nunca, uma criança com eterna sede de carinhos, de apalpadelas, de beijos e abraços. Ainda bem que a vida para uma mulher não depende do casamento e este não é só carinhos e beijos. A vida, o casamento é uma luta constante com momentos de fogo e de repouso. (RODRIGUES, 2003, p. 65)

Nessa passagem, Rodrigues descreve a condição da mulher no interior do movimento que pregava igualdade de gênero e no qual, paradoxalmente, as combatentes solteiras eram encorajadas a se casarem, mesmo contra a vontade, e acompanhar o marido na revolução. Deolinda se sentia inferiorizada no centro do

movimento, pois mesmo ocupando papéis importantes, era percebida como inexistente. A angústia de viver de forma oprimida dentro de um movimento que deveria compreendê-la aparece na sua escrita, na qual a própria autora recrimina seu comportamento, conforme trecho:

Um das companheiras tem receio de mim e evita-me por eu ser mandona, ter a mania de dar ordens e não saber cozinhar. Consciente de espantar as companheiras nesses pontos, vou esforçar-me por não ser nada disso. (RODRIGUES, 2003, p. 70)

Dessa forma, conforme aponta o pesquisador Mateus Pedro Pimpão Antônio, “A escrita do diário [de Deolinda Rodrigues] é uma forma de digerir as experiências vividas na guerra; é uma forma de elaborar a dor, os traumas e os ressentimentos provocados pelo conflito colonial.” (ANTÔNIO, 2020, p. 44).

O interessante é que Rodrigues buscava, a todo momento, igualdade entre os pares, entre seus colegas de guerrilha, algo que era vendido apenas na teoria do seu partido, enquanto para Perrot (2017), o poder pode ser definido como algo que é intrinsecamente feminino, conforme aponta:

As relações das mulheres com o poder inscrevem-se primeiramente no jogo de palavras. “Poder”, como muitos outros, é um termo polissêmico. No singular, ele tem uma conotação política e designa basicamente a figura central, cardeal do Estado, que comumente se supõe masculina. No plural, ele se estilhaça em fragmentos múltiplos, equivalente a “influências” difusas e periféricas, em que as mulheres te sua grande parcela. Se elas não têm o poder, as mulheres têm, diz-se, poderes. (PERROT, 2017, p. 177, grifos do autor)

As mulheres têm o poder de guerrear, sobreviver, serem mães, cuidarem, lutarem por seus direitos e, o que mais nos interessa nessa pesquisa, de escrever, produzir conhecimento e influenciar vidas.

Nesse mesmo caminho, a ruandense Scolastique Mukasonga expõe, em sua obra, as dificuldades enfrentadas por viver em um país dividido por guerras internas. Sua escrita se torna o ambiente em que pode se reconciliar com suas memórias e com sua terra, conforme aponta no trecho a seguir: “A vida parecia me afastar de Ruanda. Para mim, Ruanda já não era nada mais do que uma ferida incurável.” (MUKASONGA, 2019, p. 121). Ruanda, para a escritora, representava algo

semelhante a uma ferida pulsante e aberta marcada na sua memória. Por isso, em sua escrita Mukasonga procura uma forma de resgatar suas raízes, que foram arrancadas diversas vezes, buscando uma reconciliação com a sua história e com o seu país.

Scholastique Mukasonga, da etnia Tutsi, narra, na obra *Baratas*, a história da sua vida, marcada pelo genocídio em Ruanda. A família da autora, assim como toda a população Tutsi, foi expulsa de Ruanda e deportada para Nyamata, em Bugesera, “...uma savana quase desabitada, moradia de grandes animais selvagens, infestada pela mosca tsé-tsé”. (MUKASONGA, 2019, p. 19). Para Mukasonga, a falta do lugar de pertencimento e nascença foi marcada pela mãe da autora, que relembra, de forma nostálgica, a terra da qual foram expulsos, conforme podemos perceber no trecho:

Não tenho outras lembranças do meu lugar de nascença, a não ser por nostalgias da minha mãe que, em nosso exílio em Nyamata, sentia falta do trigo que a altitude permitia cultivar, e com o qual ela preparava mingaus. Ela nos contava dos problemas que tinham com os grandes macacos briguentos, que devastavam as plantações que ela cultivava com enxada. (MUKASONGA, 2019, p. 9).

A etnia do seu povo determinou a forma como deveriam viver. Os tutsis passaram a ser subjugados e tratados como párias, devendo renunciar aos seus pertences e à dignidade, conforme relata a autora: “o desespero tomou conta dos que ficaram. Eles entenderam: jamais voltariam a suas casas. Por serem tutsis estavam condenados a viver como párias, pestilentos, em uma reserva da qual não poderiam escapar.” (MUKASONGA, 2019, p. 23). Os tutsis “desterrados” esperavam voltar para suas casas, algo que nunca aconteceu.

Os tutsis e os hutus dividiam o poder em Ruanda e possuíam diferenças consideráveis, agravadas pelo colonialismo belga, cujos valores pautados no determinismo ideológico deteriorou a relação, já estremecida, entre os dois povos. No período pré-colonial os tutsis eram a etnia dominante e privilegiada, formada por pastores. Nesse período os pastores pertencentes aos estratos mais baixos dos tutsis pouco se diferenciavam, no que diz respeito à riqueza, dos agricultores hutus. Os hutus eram desprivilegiados em termos políticos, o que os levou, no início do séc. XIX, a um regime de trabalho forçado, situação que contribuiu para que o povo hutu ficasse

vulnerável a catástrofes biológicas, assim como as causadas pelo homem. Dessa forma, com a entrada do povo europeu na região de Ruanda no final do séc. XIX, as diferenças políticas e sociais foram agravadas, e muitos hutus encontravam-se em situação de extrema pobreza. (VANSINA, 2000).

A história dos povos ruandeses contém nuances complexas e delicadas. O genocídio contra os Tutsi, ocorrido no ano de 1994, foi arquitetado durante anos pelo governo, ocasionando sofrimento na população durante décadas, numa disputa política que dizimou milhares de vidas. A acentuação da disputa entre os povos Hutu e Tutsi teria ocorrido por volta de 1860, quando o rei Tutsi Rwabugiri subiu ao trono. Sua ascensão deu início a campanhas políticas e militares com o objetivo de expandir seu domínio sobre todo o país, privilegiando o povo Tutsi com altos cargos e terras. Os Tutsi foram favorecidos, tornando os Hutu seus vassalos.

Além do exposto, a intervenção belga, após a Primeira Guerra Mundial, enfatizou a disputa ao inferir uma superioridade aristocrática do povo Tutsi, atribuída às suas características físicas, usando, como pretexto, o mito hamítico, e com apoio da Igreja católica, que se alastrou pelo país. Dessa forma, a sociedade foi reorganizada em supostas linhas étnicas. (MENDONÇA, 2013).

No ano de 1961, Ruanda foi declarada como república. No entanto, sua independência não trouxe a paz entre os povos, agravando ainda mais a relação entre os Hutus e os Tutsi com um golpe de Estado no qual grande parte das lideranças Tutsi foram substituídas por líderes Hutu. A partir disso, os hutus esquematizaram um plano para manter sua hegemonia: expulsar e dizimar os *inyenza*, ou as baratas, como eram chamados os homens e mulheres da etnia Tutsi: “Eles nos chamavam de inyenzis, as baratas. A partir de então em Nyamata, seríamos todos baratas. Eu era uma inyenzis.” (MUKASONGA, 2018, p. 47).

À luz das reflexões anteriores, podemos perceber que a escrita de Scholastique Mukasonga surge como uma resposta ao peso do passado que ainda paira sobre sua memória. Sua escrita não se limita a relatar os eventos de um genocídio, mas se transforma em um processo de elaboração dos traumas e das angústias causadas por esse acontecimento devastador. Da mesma forma, a escrita de Deolinda Rodrigues assume um papel terapêutico ao buscar compreender a violência extrema vivida durante a guerrilha em Angola. Ambos os textos se configuram como espaços de alívio, permitindo que suas autoras compreendam e externalizem as dificuldades, medos e

sofrimentos que carregam consigo. Essas obras não são apenas testemunhos individuais, mas também legados que oferecem um ponto de refúgio e acolhimento para outras vítimas de situações semelhantes. Elas se tornam um lembrete coletivo, uma forma de garantir que os horrores do passado não sejam esquecidos e que o sofrimento não se repita em outras gerações.

A escrita de Mukasonga, por exemplo, oferece uma forma de se fazer visível para outros sobreviventes do genocídio, como bem apontado por Frantz Fanon (1952), que destaca a necessidade de se falar para ser visto. Assim como Rodrigues, Mukasonga constrói um legado que não apenas serve às vítimas e sobreviventes, mas também às futuras gerações, garantindo que o genocídio de Ruanda e outras tragédias não caiam no esquecimento. Nesse contexto, a escrita das autoras africanas adquire uma dimensão de resistência, não só às forças que tentaram destruir suas comunidades, mas também ao silenciamento imposto pelo tempo e pela história oficial.

E aqui, surge uma questão fundamental: como escrever em meio a contextos de extremo caos e violência, como o vivido durante a guerra de libertação de Angola e o genocídio de Ruanda? Como escrever quando não se tem um "teto todo seu", a premissa básica que, segundo Virginia Woolf (1929), seria necessária para que as mulheres pudessem criar livremente e com autonomia? Ao refletirmos sobre as obras de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, podemos perceber que, apesar das condições adversas, a escrita dessas autoras funcionou como uma espécie de "teto" simbólico. Embora estejam imersas em contextos violentos e deslocadas de seus espaços de pertencimento, suas palavras criam um abrigo de memória, de identidade e de reflexão.

A obra de Deolinda Rodrigues e a de Scholastique Mukasonga não são apenas formas de narrar histórias, mas expressões de uma busca incessante por um lugar de pertencimento. São "escritas de si", que buscam um espaço para a memória, onde os traumas possam ser lembrados e as dores, elaboradas. Além disso, ambas as autoras, em seus respectivos contextos de deslocamento e violência, compartilham o desejo de encontrar um espaço ao qual possam chamar de seu. As palavras de Shoshana Felman ressoam nesse contexto, quando afirma: "Eu poderia dizer que minha escrita é meu país" (FELMAN, In CARUTH, 2014, p. 350). Para Mukasonga e

Rodrigues, suas escritas tornam-se, de fato, os "países" que elas perderam, um refúgio onde, através das palavras, reconquistam a soberania sobre suas próprias histórias.

Diante dessa perspectiva, a escrita de Mukasonga e Rodrigues também pode ser vista como uma resposta ao apagamento histórico das mulheres nas narrativas oficiais. Ambas as autoras, ao relatar suas experiências traumáticas, não apenas revisitam o passado, mas também reafirmam suas presenças e subjetividades em uma história que, muitas vezes, as exclui ou as coloca em um lugar secundário. A escrita se torna, assim, um ato de resistência, um modo de subverter as estruturas tradicionais que tendem a marginalizar ou distorcer a experiência feminina, especialmente em contextos de guerra e genocídio. Ao escreverem sobre suas vivências, elas não estão apenas dando voz a suas histórias individuais, mas também criando um espaço para que outras mulheres, cujas experiências permanecem à margem da história oficial, possam ser ouvidas.

Essa recuperação de memória e a construção de um legado feminino é ainda mais potente quando pensamos na importância da escrita como forma de reafirmação da identidade. No caso das escritoras africanas, esse processo de ressignificação torna-se especialmente urgente e necessário, dado o histórico de colonização e violência que ainda marca muitos países do continente. As palavras, ao se tornarem um "teto todo seu", são também um espaço de autonomia em que as autoras não apenas se protegem, mas também constroem a possibilidade de um novo olhar sobre suas realidades e suas histórias. Ao descreverem suas vivências em cenários de extrema violência, elas não se limitam a um simples registro do sofrimento, mas criam uma nova narrativa, capaz de transformar a dor em força e resistência.

Assim, a escrita de Rodrigues e Mukasonga assume um caráter profundamente político, na medida em que desafia as narrativas dominantes e oferece uma alternativa viável à construção de uma história mais plural e inclusiva. Ao escrever, essas autoras não apenas preservam a memória do sofrimento vivido, mas também abrem caminhos para que outras mulheres possam contar suas próprias histórias, tornando visíveis as diversas experiências que, por tanto tempo, foram silenciadas ou minimizadas. Em última instância, a escrita dessas mulheres é um movimento de restituição: um retorno às suas próprias histórias e uma construção ativa de futuros mais justos, onde a história das mulheres possa finalmente ser escrita de acordo com suas próprias vozes.

De acordo com as pesquisadoras Castelo Branco e Debs, o pensamento de Woolf pode ser estendido para o campo da “hospitalidade pura e incondicional” de Jacques Derrida, no qual se pode pensar “...que um ‘teto todo seu’ é condição para qualquer escritor...” (CASTELO BRANCO, DEBS, 2015, p. 57, grifos das autoras)

A escrita, para as autoras africanas, preenche o vazio ocasionado pelas violências sofridas durante a guerra. Enquanto Deolinda Rodrigues elabora seus traumas no presente, escrevendo um diário ao mesmo tempo em que vivencia as dores e traumas, Mukasonga escava o passado em busca de redenção. O que aproxima as autoras é o fato de construírem, na escrita, um espaço terapêutico para elaboração de seus traumas.

O cenário terapêutico das obras pode ser encontrado através do espaço que a escrita fornece, favorecendo um “cuidado de si” como resultado do ato de escrever narrativas de vida. O termo foi desenvolvido por Michel Foucault em sua obra *Hermenêutica do sujeito*. O autor pontua que “é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidado contigo mesmo”. (FOUCAULT, 2010, p. 6)

Para desenvolver o conceito de “cuidado de si”, Foucault explana sobre o texto de Platão, *O primeiro Alcibíades* (2007). No texto, Alcibíades é um jovem belo e afortunado que perde seus pais, ficando sob a tutela de Péricles, alguém com pouco discernimento para orientá-lo a respeito da vida. Além disso, Alcibíades tinha o desejo de desfrutar dos poderes políticos da cidade de Atenas, usando sua fortuna e descendência aristocrática para alcançar seus objetivos. O que se segue, na obra, é um diálogo de Alcibíades com Sócrates, que se dizia ordenado pelos deuses para orientar os homens acerca do exercício do cuidado de si.

De acordo com Marcel Maia de Oliveira Gomes (2003), Sócrates também renuncia a sua carreira na política. Esse fato configuraria o cuidado de si como algo similar a um despertar e Sócrates seria como uma espécie de tavão, um inseto que persegue os animais fazendo com que eles corram e se movam. Nesse sentido, o cuidado de si seria algo como um princípio de inquietação em relação à própria existência. (GOMES, 2003)

O encontro entre os dois personagens acontece na etapa madura de Alcibiades, quando este já está velho e sozinho. Em sua juventude a personagem atraía as pessoas devido a sua fortuna e beleza. No entanto, quando a beleza diminui, com o passar tempo acontece o mesmo com as pessoas ao seu redor. Os ensinamentos de Sócrates para Alcibiades, que se dizia interessado em governar a alma deste, são no sentido de o ensinar a cuidar de si, ou seja, a ocupar-se consigo mesmo no sentido de construir uma relação “singular, transcendente, do sujeito em relação ao que o rodeia, aos objetos que dispõe, como também aos outros com os quais se relaciona, ao seu próprio corpo e, enfim, a ele mesmo”. (FOUCAULT, 2010, p. 50)

No texto platônico o cuidado de si relaciona-se principalmente com o teor político. Para o filósofo, antes de governar uma cidade é preciso aprender a se preocupar consigo mesmo. Foucault amplia a concepção de cuidado de si nas suas quase seiscentas páginas da obra *Hermenêutica do sujeito*, na qual vai da concepção greco-romana até a cristã para, posteriormente, elaborar uma percepção própria do conceito, por meio do qual designa que o sujeito deve “voltar a si mesmo”, “consagrar-se a si” ou, além disso, realizar um movimento real para si mesmo. No entanto, o próprio autor questiona-se “o que significa retornar a si?” (FOUCAULT, 2010, p. 222)

Para explicar seu ponto de vista, Foucault utiliza-se de uma ideia odisseica de ponto de partida e de chegada ao desenvolver a “metáfora da navegação” considerando que “deslocamento” e “retorno” são termos preciosos no desenvolvimento do cuidado de si, construídos à imagem e semelhança da personagem Ulisses de *Odisseia* (1978). A metáfora da navegação de Foucault se constituiria como a jornada do herói de Homero, que se desloca e percorre um tempestuoso trajeto de retorno ao porto de partida, ao local de segurança, à terra firme.

A metáfora da navegação é um trajeto, um deslocamento de um lugar ao outro objetivando chegar a um lugar seguro que seria o porto de partida. No entanto, essa jornada não seria sem dificuldades e obstáculos, uma vez que, segundo Foucault, para retornar a si mesmo é preciso enfrentar perigos e percalços. O autor ainda ressalta:

[...] é preciso ir em direção ao eu como quem vai em direção a uma meta. E esse não é mais um movimento apenas dos olhos, mas do ser inteiro que deve dirigir-se ao eu como único objetivo. Ir em direção ao eu é ao mesmo tempo retornar a si: como quem volve ao porto ou como um exército que recobra a cidade e a fortaleza que a protege (FOUCAULT, 2010, p.192).

Além disso, a trajetória de retorno ao eu seria incerta e circular, como “é a perigosa trajetória da vida.” (FOUCAULT, 2023). Um dos exercícios apontados por Foucault para esse retorno a si mesmo era o de manter um “livro de vida” ou “livro de conduta” para notas sobre a vida, chamado por ele de hypomnemata. O autor definia o ato de escrever como um “cuidado de si”, distinguindo dois tipos de técnica com essa finalidade: as anotações pessoais (hypomnemata) sobre coisa lidas ou ouvidas e que serviriam como auxílio para a memória ou guia de conduta; e as correspondências, nas quais um emissário se narrava ao outro em busca de conselhos ou os oferecendo.

Para essa pesquisa, nos interessa a definição do autor para os hypomnemata, apontado por Foucault como uma ferramenta para anotações de quaisquer vicissitudes da vida, tais como “um luto, um exílio, uma ruína, a desgraça” de um lado; e de outro, para combater “este ou aquele defeito como cólera, a inveja, a tagarelice, a bajulação”, dentre outras formas de vícios constantes na condição humana. (FOUCAULT, 2009, p.106)

1.3 A escrita de si como hypomnemata

Deolinda Rodrigues direcionou para um diário suas angústias do presente enquanto Scholastique Mukasonga escreve a partir das memórias e lembranças. A obra de Mukasonga também pode ser considerada um diário, se observarmos sua estrutura estética e caráter. De acordo com a pesquisadora Denise Borille de Abreu (2016), o diário pode ser considerado como um gênero concebido em uma zona fronteira, no qual os limites oscilariam entre o “eu privado” e o “eu público”. Segundo a pesquisadora “Os diários funcionariam como locais transformadores, onde opera uma espécie de negociação entre a persona pública e os desejos privados de quem os escreve.” (ABREU, 2019, p. 65).

O diário é uma das formas e expressões das *life-writing*, ou, conforme traduzido por Denise Borille de Abreu (2019), narrativas de vida. Além dos diários, caberiam nessa definição as biografias, autobiografias, testemunhos, cartas, escritas memorialísticas, autoficção entre outros. As narrativas de vida são escritas que se centram no lugar de fala de quem as produz e se aproximam das “tramas maleáveis da linguagem oral” ainda que de forma encenada. (ABREU, 2019). Ainda de acordo com Denise Borille de Abreu em seu artigo “Tecendo as tramas da teoria: as narrativas do trauma e as narrativas de vida” (2018), as narrativas de vida (*life-writing*) se ocupam de entender como situar a escrita do *self* entre as realidades e ficções que habitam as diferentes formas de relato escrito do “eu” que busca um ouvinte (“tu”)” (ABREU, 2018, p. 35).

A pesquisadora segue a trilha de Max Saunders ao associar a narrativa de vida com o ato de tecer, no qual sugere que as narrativas de vida são um “eterno tecer e destecer de si”. (ABREU, 2018, p. 36). Segundo o pesquisador Mateus Pedro Pimpão Antônio (2020), as narrativas de vida destacam as diferentes formas de relato do eu, visto que apresentam uma proposta de “reconstrução do sujeito fragmentado”. (ANTÔNIO, 2020, p. 18)

A narrativa de vida diz respeito à apropriação que cada indivíduo faz da sua história pessoal e coletiva e de suas possibilidades de enunciação. De acordo com o sociólogo Vicent de Gaulejac (2005), os relatos de vida expressam histórias pessoais da mesma forma que histórias de família, classes sociais, de cidades e povos. A partir de Gaulejac, podemos compreender que, ao narrar sua história pessoal, assim como sobre sua história familiar e coletiva, o sujeito se reposiciona sobre ela, organizando os sentidos anteriores existentes sobre essas mesmas narrativas. Para o sociólogo, ao contar seu relato o sujeito se (re)descobre. Dessa forma, a narrativa de vida se transforma em um trabalho sobre si mesmo que modifica a relação do sujeito com sua própria história.

À vista disso, a narrativa de vida pode ser compreendida como um trabalho que ultrapassa o conceito de simples memorização. Seria melhor pensá-la como uma reconstrução ativa, considerando o trabalho dinâmico da memória. (FREUD, 1914/2010).

A narrativa de vida, como propõe Gaulejac, vai além de uma simples reconstrução do passado; ela implica uma reorganização ativa do sujeito em relação a

sua própria história e ao seu contexto social. Ao compartilhar suas vivências, o indivíduo não está apenas revisitando os eventos passados, mas também ressignificando-os, inserindo novos sentidos e compreensões. Nesse processo, o sujeito se reconstrói, reorganizando o que antes poderia ter sido vivido de forma passiva ou apenas como um reflexo das circunstâncias exteriores. Através da narrativa, ele se torna o agente ativo de sua própria história, um processo que envolve não só o resgate de memórias, mas também a capacidade de projetar novas interpretações e significados para essas vivências.

Ao considerar que a narrativa de vida não se restringe a um simples recordar, mas sim a uma reinterpretação dinâmica da memória, podemos relacioná-la ao conceito freudiano de elaboração do trauma. Segundo Freud, a memória não é estática, mas constantemente reconfigurada à medida que a pessoa tenta dar sentido ao que foi vivido, especialmente no caso de eventos traumáticos. A narrativa de vida, então, se torna uma ferramenta de elaboração, pois permite que o indivíduo trabalhe com as experiências passadas de maneira ativa, transformando-as de algo que pode ser doloroso e silenciado em algo que pode ser verbalizado e processado.

Além disso, essa reconstrução não ocorre apenas no plano individual, mas também no coletivo. A narrativa de vida também é uma forma de (re)criar a memória de grupos, comunidades ou até nações. Ao contar sua história pessoal, o sujeito também traz à tona as histórias de sua família, classe social, cidade ou povo, e com isso, participa da construção de uma memória coletiva. Isso é particularmente relevante quando se pensa em contextos de opressão e violência, como os das escritoras mencionadas anteriormente, onde as vozes individuais, especialmente as das mulheres, foram frequentemente silenciadas. Nesses casos, a narrativa de vida se torna uma forma de resistência, permitindo que o sujeito não apenas (re)construa sua própria história, mas também reescreva a história coletiva de sua comunidade.

Portanto, entender a narrativa de vida como um processo dinâmico, de elaboração e reconstrução, amplia a visão sobre a função da escrita autobiográfica e testemunhal. Ela deixa de ser apenas uma recordação do passado para se tornar uma ação de transformação, onde o sujeito, ao narrar, se posiciona diante de sua história e do mundo, oferecendo uma nova perspectiva sobre o que foi vivido e, ao fazer isso,

transforma não só a sua relação com o passado, mas também com o presente e com as possibilidades futuras.

A memória é essencial no escopo psicanalítico de Freud e pensar sobre o conceito, dentro de suas teorias, é conceber uma série de sistemas, com propriedades distintas, signos perceptuais, inconscientes e pré-conscientes (Gabbi Junior, 1993). No texto *A Carta 52* de 1896, em que o psicanalista se corresponde com seu melhor amigo Fliess, Freud começa a esboçar a construção daquilo que ele chamou de um modelo de memória.

Segundo Freud, o aparelho psíquico ocorreria através de um processo de estratificação, ou seja, aconteceriam sucessivas transcrições como forma de funcionamento e em sucessivas fases, conforme aponta:

[...] nosso mecanismo psíquico se forma por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços de memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias - a uma retranscrição. (FREUD, 1896, p. 281).

O interessante da teoria freudiana é a memória postulada como algo que não preexiste de maneira simples, mas múltipla, se registrando em diversas variedades de signos. Essa é uma das primeiras teorias de Freud sobre a memória. O autor realiza diversas revisões acerca do assunto. O interessante da teoria da memória desenvolvida na *A carta 52* são os três registros que compõem a memória apontados pelo autor.

Segundo Freud, os registros são separados por neurônios que funcionam como seus veículos. Podemos perceber que o autor, influenciado por sua formação médica, busca elaborar uma teoria relacionada ao campo biológico do cérebro. No entanto, essa não é a parte que nos interessa.

Para as autoras africanas Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, a rememoração acontece através da palavra escrita, o que, para o/a homem/mulher negro/a africano/a, significa usar a ferramenta do colonizador: Rodrigues escreve em português e Mukasonga em francês, ambas as línguas europeias foram adotadas como a língua oficial dos países africanos. Essa aquisição da língua acontece por meio da violência do colonialismo.

O ponto central da teoria freudiana sobre a memória é sua concepção como um fenômeno dinâmico e multifacetado, ao contrário da ideia simplista de que a memória é algo fixo e preexistente. Em sua teoria, Freud introduz a ideia de que a memória se constrói a partir de registros complexos e variados, armazenados por meio de múltiplos signos, e com isso ele ressignifica a própria maneira de pensar o funcionamento mental. A proposta de que a memória não é uma simples reprodução do passado, mas sim uma reconstrução contínua e ativa, reflete o dinamismo de nossa psique. Nesse sentido, Freud, ao elaborar suas revisões sobre a memória, vai além da perspectiva biológica, com seus primeiros modelos de registros neuronais, e aprofunda-se nas implicações subjetivas da memória, especialmente quando se trata do trauma e da elaboração de experiências intensas.

Essa concepção freudiana de memória é interessante não só pela sua relação com a biologia do cérebro, mas também porque oferece uma estrutura interpretativa para entendermos como experiências dolorosas, como aquelas vividas no contexto de colonialismo e guerras, podem ser armazenadas e reconstituídas. Ao trazer à tona a ideia de registros que se multiplicam, Freud abre a porta para uma reflexão sobre como as vivências de um indivíduo ou de um grupo são apreendidas e processadas, não de maneira linear, mas de forma segmentada, fragmentada e muitas vezes deslocada.

No contexto das autoras africanas, Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, a rememoração de suas experiências de vida e de seus traumas é feita por meio da palavra escrita, uma ferramenta que, para muitos africanos, carrega o peso da violência do colonialismo. Como você apontou, ambas escrevem em línguas europeias, o português e o francês, respectivamente, línguas impostas pelos colonizadores, que se tornaram instrumentos de poder e domínio. Esse fato revela uma contradição profunda: ao utilizarem a língua do colonizador para contar suas histórias, essas autoras estão ao mesmo tempo subvertendo essa ferramenta, fazendo-a um meio de resistência e ressignificação de suas vivências. Ao escreverem em português e francês, não estão apenas reproduzindo uma linguagem imposta, mas utilizando-a para reivindicar a própria narrativa, tornando-a sua, ao mesmo tempo que a descolonizam, infundindo-lhe um significado pessoal, cultural e histórico.

O ato de escrever, então, assume um caráter de apropriação e transgressão. Através da escrita, Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga não só evocam

suas memórias pessoais e coletivas, mas também criam novos espaços para a história africana, ocupando um lugar de fala que, muitas vezes, foi negado a seus povos. Esse processo de ressignificação da língua do colonizador é uma forma de reconstituir a memória, reconstruindo-a de modo que as experiências africanas, em sua complexidade e sofrimento, possam ser finalmente ouvidas e compreendidas sob uma nova perspectiva. A memória, portanto, se torna um campo de resistência, onde o sujeito, ao escrever sobre suas experiências, também ressignifica a história que lhe foi imposta, mostrando como a escrita pode ser uma ferramenta poderosa de libertação e transformação.

A rememoração, no contexto das autoras Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, assume uma complexidade que transcende o simples resgatar de eventos passados. Para essas autoras, o ato de lembrar não se limita a uma evocação do que já foi vivido, mas envolve uma reinterpretação crítica e uma reinvenção das narrativas de suas experiências. Quando escrevem sobre os horrores da guerra e do genocídio, elas não apenas registram o trauma vivido, mas reconstroem suas memórias de forma a se apropriar da narrativa histórica que lhes foi negada. O que antes era imposto, seja pela violência do colonialismo ou pelas estruturas de poder que marginalizam suas vozes, agora é reconfigurado, tornando-se uma poderosa forma de resistência e afirmação da identidade africana.

A rememoração, portanto, se configura como um processo ativo e não passivo. Ao escreverem, Rodrigues e Mukasonga não estão apenas buscando aliviar a dor do passado, mas também tentando dar significado a esse passado dentro de uma estrutura narrativa que foi historicamente deslegitimada. Elas utilizam as palavras como instrumentos de reconstrução, não só da memória pessoal, mas também da memória coletiva de seus povos. A memória de uma guerra, de um genocídio ou de um processo colonial é, em grande parte, moldada pelas narrativas oficiais, que tendem a silenciar ou distorcer as experiências daqueles que não fazem parte das classes dominantes ou das perspectivas eurocêntricas. A escrita, nesse sentido, torna-se uma ferramenta para reverter esse processo de apagamento, permitindo que as experiências das mulheres africanas, muitas vezes reduzidas a papéis secundários e marginalizados, sejam finalmente ouvidas.

Esse trabalho de rememoração, que envolve tanto o esforço de revisitar o passado quanto a capacidade de reconstruí-lo de maneira crítica, é profundamente interligado com a noção freudiana de memória. Para Freud, a memória não é um simples armazém de eventos, mas um espaço dinâmico onde o passado é constantemente reconfigurado, reinterpretado e ressignificado à medida que o sujeito se transforma. Da mesma forma, a escrita de Rodrigues e Mukasonga não se limita a uma simples tentativa de reviver o passado, mas sim de entender e reconstruir esse passado, confrontando as distorções e as omissões impostas pela história oficial. Elas transformam suas experiências de sofrimento em atos de resistência, permitindo que suas memórias, e as de tantas outras mulheres, se tornem parte de uma narrativa que reivindica não só a visibilidade, mas também a legitimidade das histórias africanas.

Dessa forma, a rememoração, no caso dessas autoras, é uma prática que vai além da recuperação do passado. Ela se torna uma forma de reconstruir a identidade e a história, ao mesmo tempo em que se ressignifica a memória coletiva de um continente e de um povo que, por muito tempo, foi deixado à margem das grandes narrativas históricas. O ato de escrever, nesse contexto, transforma-se em um movimento de resistência que oferece um espaço para a reparação do que foi perdido e uma tentativa de corrigir as distorções que a história impôs. A rememoração, ao ser reinterpretada através da escrita, torna-se um caminho para a reconstrução não só da história pessoal, mas também de uma história mais justa, plural e representativa.

Nesse sentido, Franz Fanon, em sua obra *Peles negras, máscaras brancas* (2008), traz uma importante reflexão acerca da linguagem – o autor não parece diferir entre linguagem e língua – em sua obra, ao dizer: “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.” (FANON, 2008, p. 33). Esse peso da língua do colonizador, da violência que ela carrega, perpassa as obras das autoras africanas, considerando que a forma pela qual Rodrigues e Mukasonga rememoram é através das línguas e das ferramentas daqueles que foram os geradores de violências e traumas pessoais e coletivos, ainda que essas línguas tenham sido apropriadas pelas autoras africanas.

Franz Fanon fundamenta sua reflexão a partir dos negros antilhanos, que prezavam pelo domínio da língua francesa como forma de legitimação diante dos franceses e da comunidade negra na França. Os negros colonizados fluentes na

língua do colonizador eram “bem vistos” perante os franceses, assim como diante dos seus pares.

Diante disso, o autor pontua duas questões: “de onde provém esta alteração da personalidade? De onde provém este novo modo de ser?” (FANON, 2008, p. 39). Tais questionamentos nos levam a refletir sobre a produção do sujeito em meio aos fatores históricos decorrentes dos discursos e da linguagem.

A autora indiana Gayatri Chakravorty Spivak escreve em sua obra *Pode o subalterno falar?* (2010) sobre as representações do sujeito que vive dominado, especialmente os de Terceiro mundo. Spivack define como sujeito subalterno aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”(SPIVACK, 2010, p.12)

A autora continua seu pensamento tendo como ponto de partida a história de uma mulher viúva que é impedida de se auto representar duas vezes: no primeiro caso por ser viúva e no segundo por ser mulher. Diante disso, Spivack reflete que a condição de marginalidade da subalternidade é imposta de forma mais árdua ao gênero feminino, considerando que “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir”(SPIVACK, 2010, p.15).

Nesse sentido, pensar as narrativas de vida no contexto do negro africano, especialmente da mulher negra, se torna mais complexo, considerando que a linguagem e a ferramenta usada pelas autoras – a escrita – se constituem como um paradoxo, pois representam a violência ao mesmo tempo que simbolizam a forma pela qual podem registrar e elaborar os traumas pessoais e coletivos.

A reflexão proposta por Gayatri Spivak, ao abordar a subalternidade e as dificuldades do sujeito marginalizado de se representar, adquire uma profundidade ainda maior quando inserida no contexto das escritoras africanas, como Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga. A subalternidade, para Spivak, não é apenas uma questão de classe social ou de exclusão econômica, mas se entrelaça com questões de gênero, cultura e a invisibilidade das vozes femininas nas narrativas dominantes. No caso das mulheres negras africanas, essa subalternidade é

potencializada pela interseção de múltiplos fatores opressivos: a herança do colonialismo, a violência da guerra, a marginalização social e, principalmente, a negação de uma linguagem própria para se expressar e se fazer ouvir.

Nesse sentido, a escrita de autoras como Deolinda Rodrigues e Mukasonga se configura como um espaço de resistência e afirmação da identidade. Ao utilizar as línguas europeias – o português e o francês –, elas enfrentam um paradoxo: essas línguas são as mesmas que simbolizam a violência do colonialismo e a imposição cultural do "Outro", mas também são as ferramentas que elas têm para narrar suas próprias histórias, para registrar e processar os traumas que as afligem. Escrever nessas línguas, portanto, torna-se um ato complexo e contraditório: enquanto as palavras, os signos e os símbolos de uma língua imposta carregam consigo os vestígios da violência histórica, são justamente essas palavras que têm o poder de subverter a narrativa e dar voz a quem foi silenciado.

O paradoxo da escrita feminina africana, especialmente da mulher negra, é uma luta constante para transformar a violência de uma língua colonizada em um veículo de afirmação e reparação. Quando essas mulheres escrevem, elas não estão apenas contando suas próprias histórias; estão, de forma ativa, desafiando a história oficial que as silenciou e negou sua existência. No entanto, o espaço da escrita também exige que elas se posicionem dentro de um campo de exclusão social e política, como subalternas, como Spivak tão bem descreve. A dificuldade de ser ouvida e de se fazer entender é um dos maiores obstáculos que elas enfrentam, pois, como a autora aponta, a mulher subalterna não apenas não pode falar, mas também não tem os meios para se fazer ouvir, pois sua linguagem e seu discurso são constantemente deslegitimados.

No caso das autoras africanas, escrever torna-se um caminho para desafiar essa marginalização, mas também um processo de reapropriação de sua própria história e identidade. Ao escrever sobre os horrores do genocídio, da guerra ou da violência política, Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga não estão apenas se insurgindo contra as narrativas dominantes, mas também reconfigurando as formas de memória e de rememoração. Elas não escrevem apenas para si mesmas, mas para um coletivo que, em muitos casos, nunca teve a chance de se expressar ou ser ouvido.

Assim, a escrita se torna uma forma de resistir ao apagamento e de criar um espaço de visibilidade para as vozes que foram historicamente silenciadas.

Portanto, ao refletirmos sobre a relação entre subalternidade, memória e escrita, vemos que a produção literária de mulheres negras africanas não é apenas um exercício de rememoração dos traumas passados, mas também um ato de resistência, reconstrução e reinvenção das narrativas históricas. A escrita se torna um ato de subversão das estruturas de poder que negaram suas experiências e de reconstrução de uma memória coletiva que recusa a ser esquecida. Nesse processo, a escrita se transforma não só em um espaço de reparação individual, mas também em um poderoso veículo de transformação social e política, no qual a subalternidade deixa de ser uma condição imposta e passa a ser uma força que desafia o status quo, exige reconhecimento e, finalmente, reivindica a fala e o poder de se fazer ouvir.

1.4 O dever da memória como escrita

...a questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração, bem como de uma história ficcional da própria vida, da História de uma época ou de um povo.
(GAGNEBIN, 2014,p.218)

O termo "dever da memória" utilizado por Scholastique Mukasonga para justificar sua escrita encontra um eco significativo no contexto mais amplo de estudos sobre traumas coletivos e a obrigação de recordar eventos históricos devastadores, como a Shoah. A pesquisadora Jeane Marie Gagnebin, em seu ensaio *Como elaborar o passado?* (2009), faz uma reflexão aprofundada sobre o papel da memória na elaboração do trauma histórico, especialmente em relação aos genocídios do século XX. Ela menciona um panfleto de Tzvetan Todorov, elaborado a partir de uma conferência em Bruxelas, que denuncia os crimes nazistas e coloca Auschwitz como o símbolo máximo da Shoah – o Holocausto. De acordo com Gagnebin, Todorov propõe a necessidade de uma memória ativa e comprometida, que se recuse a apagar os horrores cometidos, apontando para a responsabilidade ética de não apenas lembrar, mas também de elaborar e dar sentido ao passado, de modo a evitar sua repetição.

No contexto da Shoah, ou o Holocausto, o "dever da memória" transcende a mera lembrança dos fatos; ele se torna uma exigência ética e moral para com as vítimas e as gerações futuras. A Shoah não é apenas uma série de atrocidades perpetradas por um regime totalitário, mas um evento que engloba a sistemática tentativa de extermínio de milhões de judeus, ciganos, homossexuais, prisioneiros de guerra soviéticos e outras minorias, sob o regime nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Auschwitz, como símbolo central desse genocídio, representa não só o campo de concentração mais infame, mas também o ápice da banalização do mal e da negação da humanidade.

O "dever da memória", portanto, envolve mais do que recordar. Ele requer um esforço contínuo de ressignificação e testemunho, onde as vozes das vítimas, como as de Scholastique Mukasonga, tornam-se fundamentais para preservar não apenas o fato histórico, mas também a sua dimensão humanitária. No caso da autora ruandesa, a escrita se configura como uma forma de exorcizar os horrores do genocídio de Ruanda, enquanto, de maneira análoga, a memória da Shoah exige que as histórias das vítimas não sejam reduzidas a números, mas que se torne uma luta incessante pela dignidade, pela justiça e pelo reconhecimento.

Portanto, tanto a reflexão de Todorov quanto o conceito de "dever da memória" explorado por Gagnebin se alinham à ideia de que, para que a memória de eventos traumáticos como a Shoah não se dilua ou se apague, é essencial que seja cultivada de forma consciente e ativa. A escrita, tanto como ato de resistência quanto de recordação, emerge como a ferramenta primordial para manter vivo o testemunho daqueles que não podem mais falar, e também para garantir que as futuras gerações compreendam os horrores do passado para impedir que tais tragédias se repitam. Assim, como o Holocausto exige um espaço de memória, a escrita de Mukasonga sobre o genocídio de Ruanda encontra seu paralelo, levando a cabo o "dever da memória" e tornando-se também um instrumento para o entendimento profundo dos traumas históricos. Essa questão pode ser percebida no trecho a seguir:

"Não sei quais foram as reações do público. Só sei que até hoje o nome de "Auschwitz", símbolo da Shoah, continua sendo o emblema *daquilo que não pode, não deve ser esquecido*: daquilo que nos impõe um "dever da memória". (GAGNEBIN, 2009, p. 98. Grifos da autora).

A Guerra Civil que assolou Angola e o Genocídio que massacrou Ruanda também não podem, não devem ser esquecidos. Deolinda Rodrigues e suas 5 companheiras assassinadas brutalmente não podem ser esquecidas; a bela família, que é mais bem descrita da obra de Scholastique Mukasonga *A mulher de pés descalços* (2017), não devem ser esquecidos, principalmente por sua mãe, que lutou pela sobrevivência da família até o fim, conforme trecho:

Minha mãe nunca relaxava. Ela aumentava o cuidado à noite, na hora do jantar. Realmente era nesse horário, ao anoitecer, as às vezes de madrugada, que os soldados entravam nas casas para saquear tudo e aterrorizar os moradores. Por isso, mamãe não se deixava distrair por um prato de feijão ou de banana. Stefania nunca comia com a gente. (MUKASONGA, 2017, p. 19)

Scholastique Mukasonga possui seu foco e intenção ao escrever, e podemos ter a certeza disso devido as várias entrevistas que concedeu ao longo da sua carreira como escritora. E sobre Deolinda Rodrigues? Tudo que podemos falar sobre a intenção de seus escritos é hipotético.

De acordo com o pesquisador Mateus Pedro Pimpão Antônio (2020), a arma mais poderosa de Rodrigues era a caneta, o que é corroborado pelo irmão da autora, Roberto Almeida, em entrevista ao pesquisador. Antônio diz:

Pela escrita dos diários, vemos que o maior desejo de Deolinda era empunhar uma arma e lutar pelo seu povo. Mas ela tinha uma arma poderoso em suas mãos: a caneta. E com essa arma, ela passou a assinar: "Vitória ou morte". (ANTÔNIO, 2020, p.159)

Além do seu diário, Rodrigues escrevia contos e poemas; podemos perceber então sua necessidade de escrita e de empunhar, mais que uma arma, uma caneta, conforme aponta Antônio (2020). Sobre seus diários, notamos que a escritora tinha urgência em contar o que ocorria, conforme trecho a seguir:

A D. Dina disse-me pra não fazer política (não sei como ela desconfiou ou descobriu as reuniões passadas) pra não arranjar encrenca aos missionários, à igreja e ao instituto. Nem lhe respondi. Onde for, vou sempre falar das condições na terra. Lixem-se lá as Missões e o resto. A minha família, o meu Povo vale mais que todo o resto. (RODRIGUES, 2004 p.80)

Com esses trechos, o que podemos perceber é que tanto Deolinda Rodrigues como Scholastique Mukasonga escrevem com um propósito: o de preservar a memória dos acontecimentos.

Devemos considerar, no entanto, que memória não é só do passado, mas também do tempo presente. Segundo Aleida Assman “Memória e recordação, no entanto, são fenômenos que por princípio carregam em si uma dimensão temporal;” (ASSMAN, 2011, p.163). E ainda: “Agora não se considera mais a memória como vestígio e armazenamento, e sim como uma massa plástica que é sempre reformulada sob as diferentes perspectivas do presente.” (ASSMAN, 2011, p.170.)

Corroborando com Assman, a memória está sempre atrelada a um tempo, mas não necessariamente um tempo único, podendo ser do passado, presente e até mesmo do futuro. A memória de Deolinda Rodrigues é toda escrita a partir da urgência do presente; e sua escrita se torna urgente devido ao fato da escritora não saber até quando sobreviverá. Podemos notar a angústia desse questionamento nos espaços de escrita do diário, que, por vezes, são feitos com dias e mais dias de distância entre um e outro.

Já Scholastique Mukasonga escreve com a calma de quem pode pensar sobre os acontecimentos passados. Isso não torna sua escrita mais fácil, apenas uma forma diferente da escrita de Deolinda Rodrigues. O que torna as duas ainda mais interessantes em comparação uma com a outra.

Além da questão temporal, no texto das duas escritoras, percebemos que a recordação atua de maneira diferente. Seguindo a trilha de Aleida Assman (2011), memória e recordação são itens quase inseparáveis. A autora aponta que a memória pressupõe presença e ausência ao mesmo tempo, ou seja, “A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância entre presenças e ausências.” (ASSMAN, 2011, p. 166).

A presença e ausência, própria da memória, fica marcada nos diários de Rodrigues pelas datas espaçadas de sua escrita, principalmente no início. Por exemplo, entre o dia 28 de março e o dia 29 de junho. Nesse espaçamento, percebemos que Deolinda teve uma grande decepção em sua relação com a política, conforme podemos perceber no trecho: “Nesse ano no Congo, ano de dificuldades pra o MPLA aprendi mais do que toda a vida. Há chatices na política. Temos muitos

chefes no MPLA. Enfim, tudo isso dá chatice.” (RODRIGUES, 2003, p. 43)

Seu retorno acontece por sua incessante necessidade de contar, conforme podemos perceber:

Quer merda de vida! O Pedrinho foi enterrado longe, sozinho hoje em Paris e o Adoula reconheceu hoje também o governo de Holden. Foi o Lúcio que me deu as duas notícias masditíssimas! Convocaram-me pra uma reunião do Comitê Director mas não tive coragem de ir. Fiz mal. Tenho de enfrentar estes contratemplos e ultrapassá-los. (RODRIGUES, 2003, p.43)

O lapso temporal, que evidencia a presença e a ausência própria da recordação, também aparece em *Baratas*. Scholastique Mukasonga deixa claro que demorou 10 anos para retornar para Ruanda e visitar os locais de morte de sua família, conforme trecho:

Levei bastante tempo para me decidir voltar a Ruanda, depois do Genocídio. É, tempo demais, realmente. Por um longo período, não tive forças para fazer a viagem. Os ruandeses refugiados em Paris voltaram ao país. Era de dever. Era preciso reconstruir Ruanda. (MUKASONGA, 2018, p.148)

No trecho em questão, conseguimos notar que o “dever da memória” era, para os ruandeses, uma questão de extrema importância. Era preciso não esquecer, era preciso reconstruir e levantar o país novamente.

Além disso, a escrita de memória das duas autoras, uma do tempo presente e outra do passado, foi um ato doloroso e, possivelmente, de grande trabalho. Assman, citando De Quincey, observa que “a lembrança não nasce de um ato de vontade, nem é técnica que se possa aprender; vem espontaneamente em circunstâncias especiais.” (ASSMAN, 2011, p. 167).

Esse trecho nos lembra das famosas madeleines de Proust em sua célebre obra *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swam* (2016). No trecho mais conhecido de sua obra, Proust demonstra como a memória é algo involuntário, corroborando com Assman, que, citando De Quincey, diz: “a memória é um refúgio de impressões imortais e incorruptíveis. Fundamentalmente, elas são inacessíveis ao ser humano; ele não pode controlá-las nem governá-las, mas elas estão inscritas em seu corpo.” (ASSMAN, 2011, p. 167)

Retornando a obra de Proust, o personagem narrador sentado em um café, saboreia os doces e, sem pedir, é transportado para suas memórias de infância em Combray, na França, conforme trecho a seguir:

Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados madeleines, que parecem ter sido moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madeleine. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes às vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou, antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitivamente, não deveria ser da mesma espécie. (PROUST, 2016, n.p)

A perspectiva de Assman e Proust vão ao encontro do conceito de memória de Sigmund Freud, que defende que a memória não pode ser acessada a qualquer momento. Para o Psicanalista, a memória, de acordo com Gabbi Junior (1993), é uma série de sistemas que possui propriedade distintas, além de signos perceptíveis que são inconscientes ou pré-conscientes.

No texto *O bloco mágico*, de 1925, o autor apresenta uma importante contribuição para compreendermos seu conceito de memória. Em seu texto, Freud faz uma analogia do brinquedo infantil com a memória. O brinquedo é descrito como algo formado por uma prancha de cera escura em que um papel encerado e uma prancha de celuloide sobrepõem essa prancha.

O mecanismo do bloco mágico funciona a partir da incisão de um instrumento pontiagudo sobre a tela, por exemplo, uma caneta. O que torna visível a incisão feita no bloco mágico é o contato do celulóide e do papel encerado com a base de cera. No entanto, quando a folha de cobertura da prancha de cera do brinquedo é levantada, o que foi escrito some, sem aparecer novamente, possibilitando, dessa forma, fazer uma nova inscrição no Bloco mágico.

Entretanto, de alguma forma aquelas inscrições já feitas ficam de forma permanente do brinquedo, mesmo que sua base permita o apagamento repetidas vezes. Os traços apagados na prancha de cera, por exemplo, podem ser vistos em

determinada luz, conforme aponta Casanave (2008):

De forma mais geral, na comparação com o bloco mágico (...) vemos evidenciada a solução às características aparentemente inconciliáveis e, no entanto, presentes ao mesmo tempo no aparelho psíquico: permanência dos traços e receptividade contínua. Por uma parte, desaparece do bloco mágico apenas separando o celulóide e o papel da cera, restituindo a capacidade de receber novas inscrições; por outra, na cera conservam-se duradoura os rastros do escrito anteriormente. Como no psiquismo, as operações de recepção e conservação distribuem-se em dois componentes diferentes, mas vinculados entre si (CASANAVE, 2008, p. 78/79).

O que Freud nos traz de novo sobre a memória com sua metáfora do bloco mágico é que, uma vez uma inscrição feita no aparelho psíquico, tal inscrição não poderá ser esquecida, por mais que não seja vista em primeiro momento. O autor mostra também que é necessário que exista certo trabalho para olhar essas inscrições, já que no bloco mágico as inscrições anteriores são observadas apenas sob determinada luz.

Além disso, o autor mostra que existe capacidade receptiva ilimitada de percepções no aparelho mental, registrando traços permanentes de memória, entretanto, passíveis de alterações. (Freud, 1925/1996). De acordo com os autores Farias (2008), Gabbi Junior (1993) e Major (2002), a concepção freudiana de memória pode ser dividida em duas partes: a memória simbólica, que está no campo das lembranças, e é passível de esquecimentos e a memória propriamente dita que está alojada no inconsciente. Para esta pesquisa, nos interessa a memória simbólica, que pode sucumbir com recordações e sucessões de acontecimentos. Ela nos interessa devido ao fato de estudarmos duas autoras que possuem o “dever da memória”, e que usam a escrita como ferramenta contra o esquecimento.

Diante do exposto, Freud (1898/1996) aponta que todo ato de esquecimento se relaciona com o desprazer. Este é um processo em que aquilo que quer ou precisa ser lembrado passa pela ação do mecanismo de defesa chamado recalçamento, mecanismo de defesa que transforma o que é consciente em inconsciente, um dos mais importantes mecanismos do aparelho psíquico. (FREUD, 1898/1996). O recalçamento é uma força essencial para manter esquecidas todas as lembranças e recordações. Quando a lembrança do recalçamento é coagida se opera, então, a resistência, mecanismo de defesa que funciona como um obstáculo psíquico, e que irá dificultar todo o processo de resgate da memória. O aparelho psíquico pode

usar de mais mecanismos de defesa para impedir que uma lembrança seja resgatada, e criar “representações alternativas” para substituir aquela recordação. (FREUD, 1898/1996.)

Com a definição freudiana de memória, compreendemos que resgatar uma lembrança, ou seja, transformar algo inconsciente em consciente, ainda mais quando falamos sobre lembranças traumáticas, não é uma tarefa nada fácil. Temos então, duas obras que, além de se comprometerem como o “dever da memória”, realizam o trabalho de escavar as recordações e transformá-las em escrita.

A metáfora da escavação é usada por Walter Benjamin na obra *Escavar e recordar* (2017). O filósofo pontua que a memória “não é um instrumento, mas um meio, para a elaboração do passado.” (BENJAMIN, 2017, p. 101). No entanto, para conseguir chegar até essas memórias precisamos fazer como o trabalho do arqueólogo, que escava para encontrar cidades, tesouros e manuscritos perdidos. Para Benjamin, esse homem que se compromete a escavar suas próprias memórias, não deve temer regressar ao mesmo material repetidas vezes:

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como o homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*sachverhalt*] – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. (BENJAMIN, 2017, p. 102)

O filósofo ressalta ainda que é necessário não temer escavar a terra, fazer um mapa de onde quer ir e um relatório dos achados, ou seja, um diário daquilo que foi encontrado, um “trabalho de memória”.

Deolinda Rodrigues exerceu esse duro trabalho no presente, enquanto as recordações ainda eram criadas, e no ato mesmo de criá-las. A escritora relatava o trauma no calor do seu desenvolvimento. Um trabalho de memória bem diferente do de Scholastique Mukasonga, que conta com a ferramenta do tempo para escrever e escavar.

Por fim, devemos considerar a metáfora de Virginia Woolf do varal de roupas e da costureira para falar sobre a recordação. Segunda Assman essas duas metáforas são do mundo feminino, a autora aponta o escrito de Woolf:

A recordação é uma costureira, uma costureira pouco caprichosa. Guia sua agulha para dentro e para fora, para cima e para baixo, para aqui e acolá. Nunca podemos saber o que vem a seguir e o que mais depois disso. As ações mais comuns são capazes de “invocar mil fragmentos estranhos, inesperados e desconexos, às vezes brilhante, às vezes pálidos, estendidos, agitando-se para cima e pra baixo, dobrando-se, deslumbrantes como as roupas de baixo de uma família de catorze membros expostas no varal, sob a brisa fresca. (WOOLF apud ASSMAN, 2011, p.173)

Na concepção freudiana de memória, ao resgatar uma lembrança, especialmente aquelas carregadas de traumas, estamos lidando com um processo doloroso de conscientização. Transformar o inconsciente em consciente não é uma tarefa simples, pois envolve a reativação de emoções e experiências que, muitas vezes, são resistidas devido ao seu caráter perturbador. Assim, as narrativas de vida, como as de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, cumprem uma função que transcende a mera recordação; elas se dedicam ao "dever da memória" e, ao mesmo tempo, realizam a árdua tarefa de escavar e organizar as lembranças, muitas vezes desordenadas, do trauma coletivo e pessoal.

Essa metáfora de escavação, tão bem explorada por Walter Benjamin, nos fornece uma chave para entender o esforço necessário para acessar essas memórias. Benjamin, em *Escavar e Recordar* (2017), apresenta a memória não como um simples instrumento, mas como um meio ativo para a elaboração do passado. A memória, como ele observa, é uma terra a ser trabalhada e vasculhada, onde se encontram não apenas relíquias ou informações perdidas, mas também feridas profundas e vestígios de um tempo de dor. No processo de escavação da memória, o sujeito não deve temer visitar o mesmo material repetidas vezes. A terra precisa ser revirada constantemente para que os fragmentos, antes soterrados, possam vir à tona, permitindo ao indivíduo reorganizar e atribuir novos significados a eles.

Esse processo se torna ainda mais interessante quando o aplicamos às obras de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga. Deolinda, ao escrever sobre sua vivência na guerrilha, realiza esse trabalho de escavação enquanto ainda está em meio ao desenvolvimento do trauma. A escrita, para ela, se torna não apenas uma forma de rememoração, mas também uma forma de resistência e sobrevivência, pois é no

momento da escrita que ela refaz e reorganiza as suas experiências. A autora não espera que o tempo cure suas feridas; ela se compromete, no calor do momento, a dar voz àquelas memórias, em um esforço consciente e contínuo para entender e reconstruir sua identidade a partir dos escombros deixados pela guerra.

Por outro lado, Mukasonga, ao escrever sobre o genocídio de Ruanda, conta com a ferramenta do tempo para organizar as lembranças de dor e perda. A distância temporal permite-lhe não apenas uma reflexão mais profunda, mas também uma reconstrução da narrativa, como um arqueólogo que, ao encontrar vestígios do passado, consegue dar-lhes uma interpretação mais ampla. A escrita de Mukasonga se configura como um esforço de recuperação, um trabalho de memória que se refaz a cada palavra e que se coloca como um testemunho para as gerações futuras, para que o genocídio não seja esquecido.

Essa concepção de memória como uma prática ativa e que exige um "trabalho contínuo", como descreve Benjamin, pode ser complementada com a metáfora de Virginia Woolf sobre o varal de roupas. A memória, para Woolf, é como uma costureira que, com sua agulha, vai entrelaçando e reconfigurando os fragmentos de experiências e lembranças. A metáfora sugere que o processo de recordação é muitas vezes imprevisível e fragmentado, mas também criativo e iluminador, revelando, ao mesmo tempo, os momentos brilhantes e os fragmentos pálidos da vida. As lembranças não surgem de forma linear ou coerente; elas se entrelaçam, se sobrepõem, e se agitam, tal como roupas penduradas em um varal.

Portanto, a memória não se apresenta apenas como uma coleção de imagens do passado, mas como um trabalho dinâmico de reorganização, reconstrução e transformação. A escrita, no caso de Rodrigues e Mukasonga, torna-se esse varal onde as memórias, tanto de dor quanto de resistência, são costuradas e reconfiguradas, criando um espaço de memória que transcende a simples recordação e que, ao invés de ser apenas uma busca por respostas, se torna uma ferramenta de cura e reconstrução da identidade.

Woolf corrobora com Benjamin ao afirmar que a recordação é, de fato, algo desordenado e caótico, frequentemente fragmentado e desconexo. A memória, como um processo de reconfiguração, não surge de maneira linear ou sistemática; pelo contrário, ela é marcada por rupturas, pela irregularidade de suas tramas. Essa

constatação é central para compreender como a memória deve ser organizada para que seus fragmentos possam ser compreendidos e atribuídos a significados mais claros. Por isso, tanto Benjamin quanto Woolf apontam a necessidade de um trabalho árduo de organização, de catalogação desses fragmentos que emergem desgovernadamente.

Woolf, em particular, fala sobre a importância de se ter um "relatório dos achados", uma forma de sistematizar o caos da memória e torná-lo compreensível. Isso nos leva à reflexão sobre o "trabalho da memória" que deve ser feito para que as lembranças, muitas vezes dolorosas, sejam não apenas resgatadas, mas organizadas de forma a permitir uma compreensão mais profunda e curativa do passado. Esse trabalho não é apenas sobre o ato de recordar, mas também sobre a construção de um sentido a partir do que foi lembrado, e para isso é preciso um esforço contínuo de reorganização e catalogação.

No caso de Deolinda Rodrigues, essa organização é visível nas datas que marcam os relatos de sua vida e das experiências que compartilha em sua escrita. Cada entrada no seu diário é datada, tornando visível o processo contínuo e em constante desenvolvimento de suas memórias. A escrita de Rodrigues não é apenas uma lembrança, mas um trabalho ativo de registro e ordenação, como se a própria autora estivesse tentando trazer ordem para o caos de suas lembranças e reconstruir sua história. Essa cronologia estabelecida pela autora não é apenas uma técnica literária, mas também um reflexo da tentativa de dar estrutura a um processo traumático e, muitas vezes, incompreensível. A datação das suas palavras sugere a urgência de seu trabalho: ela não escreve apenas para o futuro, mas também para si mesma, para dar um sentido àquilo que vivenciou em um contexto marcado por rupturas e violência.

Rodrigues, com seu diário datado de 1956 a 1967, nos oferece um vislumbre desse "trabalho de memória" imersivo e contínuo, mas também nos revela a fragilidade e a incompletude da própria escrita. O diário se interrompe abruptamente em 1967, o que, por si só, carrega um significado profundo. Sua escrita não se encerra de maneira planejada ou organizada, mas é interrompida pela própria realidade de sua vida, marcada pela instabilidade política e pela ameaça constante da guerra. Essa interrupção é, portanto, uma metáfora para o processo de recordação: mesmo os

esforços mais sistemáticos de reconstituir o passado são sempre suscetíveis ao imprevisível, ao não resolvido, ao interrompido. A última inscrição de Rodrigues, sem o fechamento definitivo que ela esperava, reflete também a natureza contínua da memória e da experiência traumática, que não tem um final claro ou uma resolução que possa ser facilmente alcançada.

Essa interrupção abrupta de sua escrita serve como um lembrete do caráter inacabado da memória. Ela nos aponta para a impossibilidade de uma total compreensão do trauma e da dor, que permanece em fragmentos, muitas vezes inacabados, como uma cicatriz que nunca deixa de arder. Portanto, o trabalho de memória, como o de Rodrigues, não é apenas sobre a recuperação de lembranças, mas também sobre a aceitação do fato de que o passado, por mais que tentemos organizá-lo, nunca será totalmente recuperado ou completamente compreendido. É esse processo de reconfiguração que nos permite seguir em frente, mantendo as memórias vivas, mas também reconhecendo sua incompletude, e talvez, sua necessidade de serem revisitadas a cada novo momento da vida.

Em Deolinda Rodrigues, essa organização fica evidente devido às datas de seus relatos, o que faz com que toda a sua escrita seja datada. Seu diário começa em 1956 e termina – sem terminar – em 1967, sua última inscrição não esperava pelo fim abrupto de sua vida:

E nós que estávamos com planos de jantar molho de tomate com ifuata, tudo estragado. Já nem chegamos hoje ao Songololo como contávamos. Bem, o importante é safarmo-nos de Kamuna e chegarmos a Sangololo amanhã ou mesmo já depois de amanhã. Temos milho seco e junguba para aguentar. Quando nos livrarmos de tudo isso, Mamãe! Tudo parecia já tão bem e de repente, bumba: Kamuna! (RODRIGUES, 2013, p. 211)

Em Scholastique Mukasonga, esse “trabalho da memória” e organização das lembranças fica evidente no trecho em que precisa contar os mortos da sua família junto com seu irmão André:

Foi preciso que eu e André nos resignássemos a fazer a chamada dos nossos mortos:

Meu pai cosma, tinha 79 anos;

minha mãe Stefania, devia ter 74 anos;

minha irmã mais velha, Judith, e seus quatro filhos,
não sei mais exatamente quantos anos as crianças tinham;
meu irmão, Antoine, e sua esposa, eles tinham nove filhos, o mais
velho com vinte anos, o mais novo com cinco.
Alexia, seu marido Pierre Ntereye e quatro dos seus filhos, entre dez e
dois anos.
Jeanne, minha irmã mais nova, seus quatro filhos:
Douce, oito anos, Nella, sete anos, Christian, cinco anos, Nénette, um
ano, e o bebê do qual ela estava grávida de oito meses.
Eu contava e recontava. Somavam 37. (MUKASONGA, 2018, p.133)

Observamos o árduo e extenuante "trabalho da memória" empreendido por Mukasonga ao contar e recontar as vidas e mortes daqueles que perdeu. Esse processo de rememoração não se limita a uma simples revivescência do passado, mas envolve uma constante reconfiguração e organização das lembranças, que são desordenadas e fragmentadas pela experiência traumática vivida. A escrita de Mukasonga, ao resgatar a memória dos mortos, torna-se um ato de resistência, no qual a autora busca dar estrutura ao caos de seu passado, organizado por uma sucessão de perdas e violências.

Esse trabalho de memória não é uma tarefa simples ou linear, pois envolve não apenas o resgate de eventos passados, mas também a tentativa de dar sentido a um sofrimento que não pode ser facilmente assimilado. A repetição da narração, o ato de contar e recontar as histórias dos mortos, é, portanto, uma estratégia para lidar com a dor e o trauma, transformando a experiência pessoal em um relato coletivo que possibilita não apenas a elaboração do sofrimento individual, mas também a preservação da memória histórica.

Ao recontar as mortes e as histórias das vítimas, Mukasonga não busca apenas recordar, mas reconstituir um vínculo com o passado, estabelecendo um espaço de pertencimento para aqueles que foram silenciados pela violência do genocídio. Nesse processo, a escrita assume um caráter de resistência, ao tornar visíveis as vozes dos mortos, que, de outra forma, seriam apagadas da memória coletiva. Assim, o "trabalho da memória" de Mukasonga se revela como um esforço contínuo e inacabado de organização do passado, um processo que não busca o fechamento, mas sim a perpetuação de um legado que resista ao esquecimento.

Dessa forma, a escrita de Mukasonga, ao narrar incessantemente as mortes e os horrores vividos, não apenas resgata o que foi perdido, mas também constrói uma memória coletiva que se opõe ao silêncio imposto pelo genocídio. O "trabalho da memória" se torna, assim, uma ferramenta poderosa para resistir ao esquecimento, transformando o sofrimento em um testemunho que transcende o tempo. Cada palavra escrita é uma afirmação da existência, uma luta contra o apagamento das vítimas e uma reivindicação de um espaço onde suas histórias possam ser ouvidas, reconhecidas e, finalmente, respeitadas. A memória, em sua forma mais profunda, se estabelece como um compromisso de nunca deixar que as vítimas da violência se tornem apenas números em uma história inacabada.

2 REMEMORAÇÃO

2.1 A escrita literária como encenação do trauma e do luto

A escrita não visa a reproduzir a experiência, mas a produzir algo no leitor, a partir das evocações, reminiscências e associações que o autor possa provocar no leitor. A escrita é potência viva (TANIS, 2014, p. 35)

As autoras africanas Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga compartilham histórias parecidas que envolvem trauma, luto e reelaboração. O que torna interessante a história das duas autoras é o tempo de cada acontecimento.

A escrita de Deolinda Rodrigues é marcada pela urgência do presente, visto que, ao mesmo tempo em que expressa a vivência do trauma, reflete a busca pelo entendimento deste e pela reelaboração dos acontecimentos traumáticos, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

Há uma semana que o Tulula desapareceu. A malta está na balança sem saber se está ferido e impossibilitado de andar ou se foi caçado pelos tugas e estão a preparar o cerco. A fome, a insegurança e a situação em geral

fazem descarrilhar os nossos guerrilheiros cada vez mais reclamantes e exigentes. Coitados! O que me desgosta e revolta é a atitude deles sexual demais para com as mocinhas do povo: começam logo a apalpá-las. Parece que assim estão a mobilizar o povo ao contrário. (RODRIGUES, 2003, p.85)

A escrita de Deolinda Rodrigues revela uma série de questões que a consumiam e que, ao longo de sua narrativa, eram expostas com uma carga emocional profunda. A perda de um amigo, a fome devastadora que afetava os guerrilheiros e as atitudes inadequadas que surgiam entre os jovens do local onde acampavam se entrelaçam de forma a evidenciar a complexidade da experiência vivida.

O fato de Rodrigues incluir todos esses problemas no mesmo tópico não é acidental. Ao fazer isso, ela expressa a urgência com que vivia o momento, um momento em que tudo parecia se fundir em um único emaranhado de dor e necessidade. Sua escrita, portanto, carrega uma tonalidade de desespero, não só por lidar com questões tão intensas, mas também pela impossibilidade de resolvê-las de imediato. A autora reflete sobre sua vulnerabilidade, sobre o peso de uma realidade caótica que ultrapassa suas capacidades de controle e de ação, revelando que, apesar da luta e da resistência, havia algo além de sua força para lidar — um fardo coletivo e pessoal que não poderia ser facilmente consertado.

Por outro lado, a escrita de Scholastique Mukasonga, embora também impregnada de dor e trauma, se distingue profundamente da de Rodrigues. A perspectiva temporal em sua obra é notavelmente diferente: enquanto Rodrigues escrevia no calor de sua vivência e da luta, Mukasonga elabora suas memórias do genocídio com uma reflexão mais distante, mas igualmente dilacerante. A narradora, uma figura que constrói sua identidade por meio da escrita, demonstra uma relação com o passado que é marcada pela tentativa de dar sentido a uma tragédia de dimensões incompreensíveis.

O tempo, no caso de Mukasonga, tem um papel crucial: ela não apenas rememora, mas também se reconstrói ao longo dos anos, vivendo a recuperação e a tentativa de reconstrução de um país e de sua identidade. Seu relato de trauma não é apenas sobre o que foi perdido, mas sobre o que se pode ainda alcançar, mesmo diante de um futuro que, inicialmente, parecia impossível. Portanto, ao comparar as duas autoras, observamos não apenas diferentes formas de lidar com o trauma, mas também diferentes tempos de elaboração. A escrita de Rodrigues é marcada por um

presente esmagador e urgente, enquanto a de Mukasonga é permeada por uma distância temporal que possibilita, ao menos parcialmente, uma visão mais reflexiva sobre o que ocorreu, sem perder a força da dor e da memória. Ambas, no entanto, desempenham um papel fundamental no resgate do passado e na construção de uma memória coletiva que resista ao esquecimento, cada uma de sua maneira, entrelaçando o pessoal com o político, o individual com o coletivo. Podemos pesquisar essa questão no trecho a seguir da obra de Mukasonga:

Levei bastante tempo para me decidir voltar a Ruanda, depois do genocídio. É, tempo demais, realmente. Por um longo período, não tive forças para fazer a viagem. Os ruandeses refugiados em Paris voltaram ao país. Era seu dever. Era preciso reconstruir Ruanda. As ruandesas casadas com o francês, como eu, precipitaram-se a abraçar um pai, uma mãe, um irmão, uma irmã sobrevivente. Mas eu, o que fazia em Nyamata? Não havia mais pai, nem mãe, nem irmão, nem irmã. (MUKASONGA, 2018, p.148)

Para Mukasonga, o passado era um peso em sua vida, conforme relata em outro trecho:

Sou tomada pela angústia, quando penso na primavera de 1994. Ainda me pergunto como pude me ocupar da minha casa, dos meus filhos, continuar o curso para conseguir o diploma francês de assistente social, olhar as árvores floridas dessa primavera na França. (MUKASONGA, 2018, p. 131)

A autora revela a sensação de um tempo paralisado: "...um presente congelado, em um passado indizível, que só ressurgia em seus pesadelos, em um futuro sem esperanças." (MUKASONGA, 2018, p.136). O tempo do trauma, para Mukasonga, foi longo e lento, como podemos perceber nos trechos anteriores. Na escrita da autora não há uma urgência, como em Rodrigues. Os traumas das duas autoras são localizados em tempos e demandas diferentes, conforme aponta o escritor Javier Marías acerca das catástrofes e das perdas: "a percepção do tempo é variável demais e há muitos fatores que podem afetá-la estranhamente, quebrando o fio da continuidade." (MARÍAS, 2004, p. A25)

Além disso, a guerra é um evento tão atípico, que destrói esperanças e vidas de forma rápida e cruel, que impossibilita escritas lineares e padronizadas. Nesse sentido, Freud irá pontuar sobre a guerra em sua obra *Considerações importantes sobre a guerra e a morte* (1915/2021) da seguinte forma:

Quer nos parecer [a guerra] que nunca um evento nos destruiu tanto dos preciosos bens comuns da humanidade, confundiu tanta das mais esclarecidas inteligências, degradou tão fundamentalmente o que havia de elevado. Até mesmo a ciência perdeu sua imparcialidade desapaixonada; seus servos profundamente amargurados procuram tirar-lhes para contribuir na luta contra o inimigo. (FREUD, 1915/2021, p. 13)

Para Freud, nada foi/é mais destruidor do que a guerra. Ele falava tanto dos bens culturais da humanidade quanto da própria humanidade. Apesar de ter vivenciado as duas grandes Guerras Mundiais, nesse texto Freud se refere à Primeira Guerra Mundial.

Dessa forma, compreendemos que o trauma de guerra será escrito de acordo com a vivência de cada vítima e sobrevivente. De acordo com a pesquisadora Myriam Uchitel em sua obra *Neurose Traumática* (2011), o trauma sempre será atemporal, visto que, no trauma não existe passado, apenas presente. Segundo a teoria psicanalítica, o tempo no trauma é fundamental devido ao fato de não causar uma inscrição psíquica no momento da vivência traumática, embora opere no momento seguinte tornando-se efetivo, ou seja, o trauma age no psiquismo humano, em toda sua dimensão, nos momentos posteriores, o tornando sempre algo que retoma no “aqui e agora”. (MOLIN, 2016)

De acordo com o psicanalista Dal Molin (2016), será apenas no tempo posterior ao trauma que as sensações e os coloridos que não podem ser simbolizados e representados aparecem e, por esta razão, a vivência traumática se torna tão dolorida. O autor aponta que isso acontece devido a uma organização ou, de forma mais precisa, uma desorganização do que aconteceu com o sujeito.

Molin aponta que a escuta do traumático deve acontecer em um tempo próprio no qual é necessário respeitar as sutilezas. Considerando os apontamentos do autor, podemos dizer que a escrita do traumático também requer um tempo próprio e único para cada sujeito, como acontece com as autoras Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga. Nesse sentido, o trauma narrado e representado na escrita é de um tempo diferente do trauma vivido.

O filósofo Paul Ricouer na obra *Tempo e narrativa* (1997) fornece reflexões acerca do tempo que nos ajudam a compreender essa questão. Segundo o autor, a narrativa possui uma tensão temporal que precisa ser reconciliada, essa tensão

aconteceria entre as dimensões cronológicas e não cronológicas. À primeira, o filósofo atribui o tempo vivido, e à segunda, o tempo cósmico e tempo vivido. No tempo vivido a trama narrativa busca produzir um “todo significativo” ao buscar extrair uma configuração de uma determinada sequência de eventos culminando em um terceiro tempo “marcado por uma espécie de concordância discordante”. (PELLAUER, 2009, p. 101-102)

Para explicar essa “concordância discordante” na trama narrativa, Paul Ricoeur constrói uma oposição entre o tempo de Santo Agostinho e o tempo de Aristóteles. A concepção agostiniana compreendia o tempo como um “tempo interior”, “tempo da alma” e, dessa forma, o tempo do vivido. Ricoeur aponta que na percepção de Santo Agostinho o tempo não se configuraria como algo universal, único e comum a todas as pessoas, nem mesmo a alma de um único sujeito se adaptaria a uma única percepção do tempo, considerando que o sujeito, em sua jornada pessoal, irá conviver com experiências diversas e confrontará seu próprio eu de várias maneiras. Ricoeur explica-nos que

O argumento cético é bem conhecido: o tempo não tem ser, posto que o futuro ainda não é, que o passado não é mais e que o presente não permanece. E contudo falamos do tempo como tendo ser: dizemos que as coisas por vir serão, que as coisas passadas foram e que as coisas presentes passam. (cf. RICOUER, 1997, p. 22)

O tempo da alma é múltiplo e discordante, visto que os sujeitos podem vivenciar o mesmo evento e experimentar sensações diferentes, como é o caso das escritoras Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga. Uma Guerra Civil e um Genocídio possuem suas diferenças consideráveis. No entanto, devemos conceber os eventos de uma forma mais ampla. As autoras africanas estiveram expostas ao mesmo cenário de violência, insegurança, humilhações, perdas e luto. Embora tenham vivenciado cenários parecidos, simbolizaram e narram de formas e em tempos diferentes. De acordo com Freud, em relação a períodos de guerra: “... provavelmente sentimos o mal desta época com força desmedida e não temos o direito de compará-lo ao mal de outros tempos que não vivenciamos.” (FREUD, 1915/2021, p. 14)

É impossível comprar uma guerra com a outra, o que podemos considerar são as vivências dolorosas e traumáticas que elas causam e no processo de subjetivação de cada vítima e sobrevivente.

Além disso, a formulação de Santo Agostinho sobre o tempo estaria apoiada na teoria do tríplice presente, conforme descrito por Ricoeur: “Talvez seria exato dizer que os tempos são três: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. Estas três espécies de tempo existem em qualquer modo na alma e não os vejo alhures (alibi) (Conf., XI, 20)”. (RICOEUR, 1986, p. 28). Ou seja, o presente do passado seria a memória, o presente do presente seria a visão e o presente do futuro, a espera. O tempo do trauma é o presente do passado em Mukasonga e o presente do presente em Deolinda Rodrigues.

Na obra de Sholastique Mukasonga o presente do passado é facilmente percebido quando a autora constrói uma narrativa de memória, ou seja, um diário romanceado, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

E as mães tremiam de angústia ao trazer ao mundo um filho que se tornaria um *inyenzi*, que seria passível de humilhação, perseguição, de ser impunemente assassinado. Estávamos cansados e, às vezes, nos deixávamos entregar ao desejo de morrer. Sim, estávamos prontos para aceitar a morte, mas não aquela que nos foi dada. Éramos *inyenzis*, bastava pisar em nós como se fazia com as baratas, de uma vez. Mas eles tinham prazer em nossa agonia. Ela era prolongada por suplícios insuportáveis, por prazer. Havia prazer em cortar as vítimas vivas, estripar as mulheres, arrancar o feto. E esse prazer me é impossível perdoar, está sempre mim como um escárnio imundo. (MUKASONGA, 2019, p.133)

O relato de Mukasonga retoma a memória de um tempo de angústia em que a sua sobrevivência, como a da sua família e a dos seus amigos, estava ameaçada. O trauma do tempo passado que se faz encenar no presente é notável quando a autora relata que existe algo daquela vivência que é impossível perdoar.

Na obra de Deolinda Rodrigues o trauma, como presente do presente, é algo mais difícil perceber. Talvez possamos dizer que, além de presente do presente, a narrativa de Rodrigues também se constrói no presente do futuro, conforme mostra o trecho a seguir:

Passei uma noite de conta-gotas. Às duas menos dez da madrugada, acordei e ouvi choros de duas mulheres e batuque. Um óbito! Será a D. Joaquina a chorar pelo Zeca? Como sou estúpida! Afastei essa ideia. Mas se essas mulheres se calassem seria tão mais fácil! Óbito, morte que coisas duríssimas! Ainda bem que o tormento da noite em claro findou. Hoje vou saber a verdade. Pela Jinga, pela Mambo, pela Mamã oxalá que o Zeca esteja fora de perigo. E os outros também. Que os possamos visitar no hospital e que haja mesmo telefonemas de Dolisie e menos mistério e luto no bereau.

A narrativa de Rodrigues é construída enquanto vivencia o trauma. Nela o passado traumático é muito próximo do presente narrado e percebemos a angústia que o presente do futuro causa na guerrilheira, que mal vivencia a perda de alguns companheiros e já se preocupa com a sobrevivência futura dos outros. Ricouer aponta que, para Santo Agostinho, a alma pode se distender enquanto se entende em um espaço temporal, ou seja, na expectativa do futuro, na memória do passado, na atenção pelo presente: “se vê a discordância nascer e renascer da própria concordância entre as perspectivas da espera, da atenção e da memória” (RICOEUR, 1986, p. 42)

O tempo de Aristóteles, apontado por Ricouer, seria o tempo lógico em que haveria um acordo entre os “tempos concordantes” e os “tempos discordantes”. Em Aristóteles, o filósofo encontrou a predominância da concordância sobre a discordância ao se debruçar sobre a tessitura da intriga (*mytho*). Em sua pesquisa sobre a *Poética* de Aristóteles, Ricouer deparou com o conceito de atividade mimética (*mimesis*) que endossa a “imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga”. (RICOEUR, 1997, p. 55)

De acordo com o filósofo, o conceito de *mimesis* pressupõe que ela seria dividida em três partes: a *mimesis* I seria a representação ou imitação de um ato, no entanto, seria uma pré compreensão do que é o agir humano, considerando que Ricouer diferencia a ação (ato pensado) do movimento físico.

A *mimesis* II seria a ficcionalização em sua essência, ou seja, a transformação do real operado através da obra de arte, tomando como referências diretas o mundo físico e o convencional, com o intuito de reordenar-lhes e conferir-lhes sentido.

Um dos pontos mais importantes da obra de Ricouer diz respeito à *mimesis* III, que se debruça sobre a recepção do leitor, visto que, sem isso, nenhuma obra produz significado. Essa seria a principal hipótese da obra *Tempo e narrativa* (data).

A respeito das concepções polarizadas de tempo apresentadas pelo autor na concepção de Santo Agostinho e Aristóteles, Ricouer irá dizer:

É chegado o momento de ligar os dois estudos independentes que precedem e de pôr à prova minha hipótese de base, a saber, que existe entre a atividade

de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.* (RICOUER, 1997, p. 85, grifos do autor).

As três definições de *mímeses* serão o ponto de encontro entre as teorias dos dois pensadores estudados por Ricouer, e delas nos interessa, especialmente, a *Mímesis III*.

À vista disso, torna-se necessário que compreendamos como as escritas das autoras analisadas produzem a *mimesis*, isto é, como encenam as situações traumáticas que colocam diante do leitor, seja o trauma vivido encenado em nível pessoal ou coletivo.

O trauma, de acordo com Freud (1916/2010), é um acontecimento de natureza psíquica em que o sujeito entra em um estado de excitação extrema que não pode ser eliminada. A noção do conceito de trauma freudiano surge a partir das observações do psicanalista de suas pacientes histéricas e o conceito, assim como diversas teorias do autor, sofreram reformulações ao longo do tempo. No entanto, nos interessa o conceito de trauma que Freud propõe em sua metapsicologia:

Pode-se mesmo dizer que o termo “traumático” não tem outro sentido que econômico. Chamamos assim a uma experiência vivida que leva à vida da alma, num curto espaço de tempo, um acréscimo de estímulos tão grande que sua liquidação ou elaboração, pelos meios normais e habituais, fracassa, o que não pode deixar de acarretar perturbações duradouras no funcionamento energético. (FREUD, 1916/2010, p. 275, grifos do autor)

Os autores Laplanche e Pontalis, ao comentar a perspectiva de trauma de Freud, apontam como o autor transpôs, para o psíquico, aquilo que já era pensado no plano orgânico, conforme podemos observar no trecho a seguir:

A psicanálise retomou estes termos (em Freud apenas encontramos Trauma), transpondo para o plano psíquico as três significações que neles estavam implicadas: a de um choque violento, a de uma efração e a de conseqüências [*sic*] sobre o conjunto da organização. (Laplanche e Pontalis, 1994, p. 501)

Na mesma linha de pensamento, Donald Winnicott (1989) conceituou o trauma como uma ruptura na linha de vida, um acontecimento que se relaciona com a preservação e continuidade de si mesmo em uma relação inter-humana. Conforme aponta: “A ideia de trauma envolve uma consideração de fatores externos; em outras palavras é pertinente à dependência. O trauma é um fracasso relativo à dependência” (1989, p. 145). Além disso, o autor complementa:

Um trauma é aquilo contra o que um indivíduo não possui defesa organizada, de maneira que um estado de confusão sobrevém, seguido talvez por uma reorganização de defesas, defesas de um tipo mais primitivo do que as que eram suficientemente boas antes da ocorrência do trauma. (WINNICOTT, 1989, p. 259;)

É interessante compreender do trauma do ponto de vista de Winnicott, um contemporâneo de Freud, quando ele aponta que o trauma também é uma falha na comunicação. O autor era médico pediatra e muito de sua teoria foi baseada em suas experiências com bebês. Ao estudar a relação entre mãe e filhos, Winnicott encontra a “comunicação silenciosa”, segundo ele:

A comunicação “silenciosa” é uma comunicação de confiabilidade que, na realidade, protege o bebê quanto a reações automáticas às intrusões da realidade externa, com estas rompendo a linha da vida do bebê, dando lugar a traumas. Um trauma é aquilo contra o que um indivíduo não possui defesa organizada, de maneira que um estado de confusão sobrevém, seguido talvez por uma reorganização de defesas, defesas de um tipo mais primitivo do que as que eram suficientemente boas antes da ocorrência do trauma. (Winnicott, 1970b, p. 259; tr. p. 201)

A falha na comunicação silenciosa entre mães e bebês é um causador de traumas na vida da criança. Se pensarmos na trilha do pensamento de Winnicott, o restabelecimento da comunicação é uma forma de aliviar e elaborar o trauma. Uma dessas formas de comunicação pode ser considerada a escrita. Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga perdem, durante a guerra, a comunicação, ou seja, a confiança que ela exercia. Ao escreverem em seus diários retomam o caminho necessário para elaboração do trauma vivenciado.

Além disso, dentro da Psicanálise, podemos entender o trauma como uma experiência psíquica de natureza violenta e inesperada, que provoca uma ruptura no funcionamento normal da psique. O trauma gera um acúmulo de energia psíquica, uma carga emocional intensa, que não pode ser imediatamente liberada, fazendo com que o sujeito vivencie uma sensação de bloqueio ou paralisia. Essa energia psíquica represada impede a elaboração adequada do evento traumático, o que impede a pessoa de processar a experiência de forma saudável. O indivíduo que passou por um trauma se vê muitas vezes incapaz de organizar as memórias de forma coerente e, como resultado, há uma falha na recordação clara do evento, sendo este vivido de forma fragmentada ou difusa.

Conforme Freud (1975) aponta, o trauma causa uma ruptura na memória, fazendo com que a pessoa não consiga rememorar adequadamente o que ocorreu, como se a memória fosse paralisada ou encapsulada. Em vez de ser integrada à narrativa de vida do sujeito, o momento traumático fica dissociado, o que cria uma predisposição para que o evento se repita psicologicamente, mas não como uma lembrança clara. Ao invés de uma recordação consciente, o indivíduo pode reviver o trauma de maneira desordenada, como se fosse uma experiência atual. Esse fenômeno é o que Freud descreve como a tendência de "repetição", no qual o sujeito se vê repetindo, de forma simbólica ou literal, a experiência traumática, em uma tentativa falha de integrá-la ao seu psiquismo.

Essa dificuldade de processamento e integração do trauma é uma das razões pelas quais o sujeito frequentemente busca estratégias para evitar ou negar a revivência do evento, ou até se envolve em comportamentos que busquem, inconscientemente, reconstituir o trauma de maneira a tentar alcançar algum tipo de resolução. A vivência repetida do trauma, dessa maneira, não oferece a oportunidade de cura, mas, ao contrário, mantém o sujeito preso a um ciclo de sofrimento, em que o passado não consegue ser superado. A Psicanálise, ao entender o trauma dessa forma, também propõe um caminho para a reparação, através da elaboração do trauma no espaço terapêutico, permitindo ao sujeito reintegrar essa memória e finalmente superar os efeitos debilitantes que ela provoca.

De acordo com Freud, em sua obra *Além do princípio do prazer* (1920/2021), as neuroses traumáticas, resultantes de eventos desastrosos, relacionam-se com o

fator surpresa e com o terror, ou seja, o sujeito não estava pronto para receber estímulos naquele momento e isso faz com que tais estímulos perpassem a barreira protetora do psiquismo.

Essa barreira teria como foco defender os organismos contra uma enorme quantidade de estímulos do mundo externo que ameaçam destruir a organização psíquica do sujeito. No entanto, quando não é possível se defender, o sujeito acaba por retornar sempre no mesmo evento traumático, ou seja, encontra-se fixado psiquicamente ao trauma, que permanece como uma forma de cicatriz na mente do sujeito. A repetição segundo Garcia-Roza representa uma potente forma de resistência e um dos mais poderosos instrumentos terapêuticos, Sobre essa questão falaremos mais à frente.

A escrita de Deolinda Rodrigues expressa a condição de um sujeito feminino que escreve para dissolver o trauma de uma guerra enquanto ainda a vivencia. Escrever é sua defesa contra o apagamento da memória e contra a repetição do mesmo em sua vida. Conforme podemos perceber no trecho a seguir:

Até aqui fiquei calada, mas não sei o que me deu, falei sobre as refeições (fazer só almoço) e comprar o que nos falta (como Palmolive, Omo): resultado- a camarada Carneiro diz que cozinha nesta semana e depois cozinha outra. Não sei como aceitar essa indispensabilidade dela na cozinha. Porquê esta tendência de crer que uma mulher intelectual não sabe mexer uma agulha, uma colher, uma vassoura, etc? A camarada diz que está farta disto e que quer só arrumar a situação das filhas. (RODRIGUES, 2003, p. 81)

Percebemos que Rodrigues tinha um grande dilema interno sobre sua própria condição: seria possível ser uma guerrilheira, uma intelectual e uma mulher digna de casar e constituir família? A autora expressa esses dilemas na escrita, assim como a revolta por não poder transitar entre os vários espaços. Para ela, era possível ser uma guerrilheira, uma intelectual e uma esposa e saber fazer as tarefas socialmente femininas. No entanto, esse não era o pensamento do restante do partido, ou se era um ou outro.

O mesmo acontece com a escrita de Scolastique Mukasonga, na qual o sujeito feminino que se enuncia luta contra o esquecimento da memória de amigos e familiares. Conforme trecho:

Rukorera, que possuía vacas. A família era pagã, as crianças não iam a escola. Mas ele era invejado, tinha vacas e muitos filhos homens. Em troca de um pouco de leite, Rukorera encontrava facilmente voluntários para cultivar seus campos. Suas vacas tinham o direito de pastar por toda parte, Em troca ele dava a bosta para fumegar as plantações, ou a urina de vaca bem quente para curar os vermes intestinais das crianças. (MUKASONGA, 2018, P.163)

Outros trechos rememorando os vizinhos, família e amigos são recorrentes ao final da obra de Mukasonga, dessa forma, percebemos que a escrita das duas autoras se transforma em um mecanismo de dissolução do trauma.

De acordo com a pesquisadora Eni Alves Rodrigues (2021), Deolinda Rodrigues enfrentou duas batalhas em sua vida: a primeira diz respeito à independência do seu país e a segunda à sua condição como mulher dentro da sociedade e do partido MPLA. Sua escrita deixa clara a dificuldade de enfrentar essas batalhas, conforme podemos perceber nos trechos do dia 03 de fevereiro:

Difícil separar-me da Mamã. Ela também chorou muito. O papá não teve licença para vir despedir-me. Com o Roberto e delado também custou muito a despedida! Companheiros de alegrias e tristezas durante anos. separar-nos até quando? O Bigorna não apareceu ao cais. Coitado. Foi mais fácil assim para nós dois. Vai ser lindo viver bem no estrangeiro enquanto a nossa gente vegeta sob uma PIDE destas. Que fatalidade! Não sei quanto tempo vai durar tudo isto. Mais valia não ter nascido, chatice! (RODRIGUES, 2003, p.35)

Scholastique Mukasonga, em sua escrita narrativa mais melancólica, revela como a palavra escrita se torna um instrumento essencial para o enfrentamento da ruptura da memória característica do estado traumático. O trauma, conforme abordado pela Psicanálise, não é apenas uma ferida psíquica, mas uma dissociação da experiência vivida, onde o sujeito se vê incapaz de integrar de maneira coerente o evento traumático à sua narrativa de vida. A memória, nesse contexto, se fragmenta, deixando lacunas impossíveis de serem preenchidas sem uma reconstrução ativa do sujeito. No entanto, a escrita, como uma prática de memória e de resignificação, oferece à autora uma maneira de combater esse processo de esquecimento e de reconstruir a continuidade de sua experiência.

A escrita de Mukasonga, como um meio para elaborar o trauma do genocídio de Ruanda, se configura como uma tentativa de recuperar não apenas o passado pessoal, mas também a memória coletiva de um povo devastado pela violência extrema. Ao

escrever sobre os horrores vividos, a autora encontra um espaço para dar voz aos mortos e aos silenciados, mas também para integrar suas próprias vivências à sua história pessoal. Em sua narração, há uma busca incessante pela verdade e pela memória, como se a palavra escrita fosse um ponto de ancoragem para algo que, de outra forma, se perderia na vastidão do esquecimento e da dor.

Ao adentrar as memórias fragmentadas do genocídio, Mukasonga não se limita a relatar fatos; ela faz um trabalho de recomposição da memória, utilizando a escrita para restituir a continuidade do tempo quebrado pela violência. A narrativa se torna, assim, um processo de cura, um meio de restaurar a totalidade de um ser que foi dilacerado pela dor e pela perda. Sua escrita, por mais dolorosa que seja, permite-lhe enfrentar as feridas abertas pela tragédia, organizando a desordem da experiência em um formato que possibilite a reflexão e a reintegração de um passado que, de outra forma, poderia ser insuportável ou impensável.

Nesse sentido, a escrita não apenas atua como um modo de lembrança, mas também como um instrumento de resistência. Resgatar as memórias que a guerra tentou destruir, ou os momentos de felicidade que o genocídio roubou, é uma forma de resistência à tentativa de apagamento e de aniquilamento da identidade do indivíduo e da coletividade. A narração dos horrores da guerra, então, se converte em um grito contra o esquecimento, no qual a palavra escrita permite a criação de um espaço simbólico que transcende o sofrimento imediato, proporcionando uma maneira de reviver, com dignidade, o que antes parecia irremediavelmente perdido.

Assim, a obra de Mukasonga não apenas combate o trauma com a evocação da memória, mas também realiza um processo de reapropriação do tempo e da história, devolvendo à autora e aos seus leitores o poder de dar significado às experiências que tentam se ocultar na sombra do trauma. Através da escrita, ela reconquista o direito à memória e, com isso, possibilita o caminho para a reconstrução de sua identidade e da história coletiva do povo ruandês, conforme exemplificado no trecho a seguir:

Copio inúmeras vezes o nome deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram, pronuncio seus nomes um a um na noite

silenciosa. Sobre cada nome devo definir um rosto, pendurar um retalho como lembrança. (MUKASONGA, 2018, p. 8)

As repetições verificadas nas escritas das autoras, seja de expressões de angústia, como no caso de Deolinda Rodrigues, ou das várias vezes em que se escreve um nome em um caderno, como em Scholastique Mukasonga, são sintomas do trauma que deixa à mostra, para o leitor, o pavor escondido no psiquismo das enunciativas construídas pelas autoras.

A repetição, segundo Freud, em seu texto *Repetir, recordar, elaborar* (1914/1980), funciona como um ato em que o sujeito repete sem saber que repete. Devido ao fato de não reproduzir o esquecido como uma lembrança, o sujeito atua com aquilo. Na clínica psicanalítica, Freud nomeia essa ação como *acting out*, conforme podemos compreender com o trecho: "o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu ou reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o. Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente saber o que está repetindo" (FREUD, 1914/1980, p. 196).

Essa definição de Freud para o *acting out* quase se confunde com a terminologia de transferência, usada na psicanálise para definir a conexão existente entre paciente e analista, conforme trecho a seguir:

Logo percebemos que a transferência é, ela própria, apenas um fragmento da repetição e que a repetição é uma transferência do passado esquecido, não apenas para o médico, mas também para todos os outros aspectos da situação atual. (FREUD, 1914/1980, p. 196).

Para tratar da repetição, Freud formula a ideia do *acting out* desgarrado da transferência, entretanto, com características similares, conforme apontam Lins e Rudge: "o *acting out* não é pura expressão da repetição, ele também possui o valor de um endereçamento. Trata-se de uma mensagem dramatizada para o outro". (LINS E RUDGE, 2012, p. 47).

De acordo com Garcia-Roza (1986), Freud começa a perceber no artigo *Repetir, recordar e elaborar*, que existia uma distinção entre recordação e repetição que deveria ser tratada de uma forma mais ampla, passando a considerar a

transferência como um fragmento da repetição. Freud relacionava a repetição com a resistência devido ao fato de ela substituir a recordação.

Posteriormente à formulação freudiana, Jacques Lacan escreve que o *acting out* está ligado à transferência quando diz que essa ação "é o começo da transferência". (LACAN, 1962-1963/2005, p. 140). No entanto, para Lacan, essa seria uma transferência selvagem, ou seja, uma mensagem que se direciona ao outro, ainda que não exista uma resposta para ser devolvida ao sujeito. Na clínica, o *acting out* corresponderia a uma transferência que não encontra uma interpretação por parte do analista.

No entanto, a definição de *acting out* aparece na teoria da Psicanálise em um contexto clínico, em que o sujeito e o terapeuta possuem papéis definidos. A transferência, em análise, acontece na relação paciente-terapeuta. Nas narrativas de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, a encenação da transferência surge na relação com a escrita. A repetição do trauma nas narrativas das autoras se transforma em *acting out* porque as falas de suas enunciantoras dramatizam, através da escrita literária, uma mensagem para aqueles que possuem histórias similares, embora essas falas possam não encontrar interpretação por parte dos interlocutores projetados.

De acordo com o pesquisador Mateus Padro Pimpão Antônio (2020), o legado de Deolinda Rodrigues se dá em sua escrita. Além dos diários e das cartas, Deolinda deixou poemas e novelas que eram publicados no boletim da Missão. Segundo Antônio, a escrita de Deolinda Rodrigues "é perene porque é *per annus* e atravessa os anos." (ANTÔNIO, 2020, p. 13)

Para Scholastique Mukasonga, a escrita surge como um espaço de memória e de endereçamento, uma encenação que representa a perda de vários ruandeses durante o Genocídio, conforme aponta Saraiva Silva ao dizer que a escrita facilita o caminho de elaboração de traumas e, ainda, serve como um *acting out* para que outras pessoas encontrem esse caminho. Podemos perceber isso quando, nas partes finais da obra, a autora relembra os amigos mortos durante o massacre :

Théodore, o professor. [...] Rutabana, de cujo arroz eu tanto gostava. [...] Rukorera, que possuía vacas [...] Buregeya, que se achava bonito e desposou Mariya que, na opinião de todos, era uma das meninas mais lindas da aldeia [...] Tadeyo Nshimimana, muito respeitado por ser professor na escola principal de Nyamata, no quinto ano primário. (MUKASONGA, 2018, p. 164).

O *acting out* pode ser considerado como uma demanda de simbolização que convoca o outro para dentro daquilo que é dramatizado. O trauma de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga são representados através da escrita literária, meio pelo qual convocam o outro para reelaborarem as feridas dos trágicos acontecimentos vividos em seus países.

2.2 A escrita e o luto

Só possuímos uma única morte mesmo;
só podemos entender as mortes dos outros uma por vez.
Teoricamente, podemos ser capazes de contar até um milhão,
Mas não somos capazes de contar um milhão de mortes.
Elizabeth Costello – J.M. Coetzee

Para Sigmund Freud, existe algo belo, mágico e inacessível para aqueles que escrevem. Além disso, segundo o psicanalista, escritores são bons aliados na compreensão da mente humana, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

Poetas e romancistas são nossos preciosos aliados, e seu testemunho deve ser altamente estimado, pois eles conhecem muitas coisas entre o céu e a terra com que nossa sabedoria escolar não poderia ainda sonhar. Nossos mestres conhecem a psique porque se abeberam em fontes que nós, homens comuns, ainda não tornamos acessíveis à ciência. (FREUD, 1906, p.50)

Para o pesquisador Paulo Dalgarrondo (2008), Freud possui razão em sua formulação ao reconhecer que os artistas possuem uma percepção mais profunda e rápida que o cientista. Segundo Dalgarrondo, o cientista será aquele que organiza melhor, criando sistemas, hierarquias e toda uma trama lógica para a natureza. No entanto, o artista possui o privilégio da percepção refinada, profunda e contundente,

“daquilo que se passa no interior do homem, suas misérias e grandezas.”
(DALGALARRONDO, 2008, p. 15)

A escrita literária é uma arte que vai ao encontro do sujeito que escreve e ao que lê, possibilitando uma teia de significados e significantes que se constroem entre o projeto escrito e a obra pronta. De acordo com Barthes, a leitura é um ato que se torna particular e acompanha o ritmo de cada leitor. Barthes afirma que “(...) não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura; um ritmo se estabelece, desenvolve, pouco respeitoso em relação à integridade do texto.” (BARTHES, 1987. p. 17-18)

A partir da perspectiva proposta por Barthes, podemos perceber que a leitura dos textos de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga se configura de maneira distinta, uma vez que cada obra impõe seu ritmo próprio e oferece uma experiência única ao leitor. Em Rodrigues, a escrita parece ser movida por um impulso de expressão imediata, com uma urgência que reflete o momento traumático vivido pela autora. Nesse sentido, o ritmo da leitura é imerso em uma tensão quase incessante, exigindo do leitor uma atenção constante para acompanhar o fluxo de pensamentos e reflexões que se alternam sem um descanso aparente. A narrativa de Rodrigues, datada e cheia de registros de situações concretas, cria um espaço em que o leitor é convocado a uma leitura mais intensiva e visceral, pois a história não permite distanciamento. Cada entrada no diário, cada anotação é uma tentativa de resistir ao caos e de reconstruir, ao menos parcialmente, uma ordem no meio do sofrimento. A leitura, portanto, é marcada pela acelerada sucessão de pensamentos que, à medida que se desenrolam, invocam o leitor a sentir a dor e a urgência do momento.

Por outro lado, a escrita de Scholastique Mukasonga proporciona uma experiência de leitura que se distingue por seu ritmo mais contemplativo e reflexivo. Embora igualmente envolta em uma narrativa de dor e trauma, a obra de Mukasonga, ao tratar do genocídio de Ruanda, se dá a tempo de elaboração e distanciamento, o que permite ao leitor um espaço para processar as informações de maneira mais espaçada. A autora constrói sua narrativa sobre o fio da memória, e o texto se revela como um trabalho de escavação dos próprios eventos traumáticos, muitas vezes retraídos pelo peso dos anos. O ritmo da leitura de Mukasonga, portanto, é mais lento, requerendo do leitor um movimento introspectivo que vá além da mera compreensão dos fatos. O texto oferece pausas para reflexão, propiciando uma leitura que, ao contrário da de Rodrigues, não é apressada, mas sim refletida e dilatada, uma vez que

o tempo e a memória em sua obra estão imbricados com o processo de reconstrução de uma história, tanto pessoal quanto coletiva.

Essa diferença entre os textos de Rodrigues e Mukasonga nos remete à noção de que o processo de memória e escrita é profundamente moldado pelo tempo e pela experiência do trauma. Enquanto Rodrigues é empurrada pela urgência do presente, Mukasonga, com o distanciamento temporal, constrói um espaço de reflexão. De maneira similar, a leitura também se configura de acordo com essa construção temporal: um ritmo mais acelerado, no caso de Rodrigues, e um mais reflexivo, no caso de Mukasonga. Contudo, ambos os textos oferecem ao leitor uma entrada no universo do trauma, cada um a sua maneira, permitindo que a escrita, como um ato de memória, seja ao mesmo tempo uma forma de resistência e um convite à reflexão sobre as dores e cicatrizes que permanecem, mas que também são passíveis de serem trabalhadas e narradas. A obra de ambas as autoras, então, não apenas resgata o passado, mas também nos convoca a refletir sobre como o tempo, a memória e a escrita se entrelaçam na constituição de significados que ultrapassam o momento imediato e se projetam para o futuro.

Dessa forma, Barthes nos mostra que o texto ganha um novo caminho em direção ao leitor, um caminho que foge do controle daqueles que o escreveram. Essa visão é mais poética e, até certo ponto, romântica, do trabalho do escritor do que a perspectiva de Phillip Roth, Stephen King e George Orwell apresentadas anteriormente. Por exemplo, os textos de Deolinda Rodrigues, que, inicialmente, não foram escritos para serem publicados, ao encenarem a voz de uma enunciativa feminina que vive os traumas das guerras angolanas, associados, ainda, à condição de ser mulher num espaço marcado pelas dominações de gênero e de raça, se tornaram refúgio para uma nação com história de colonização, que ainda vive com as feridas da Guerra de Independência e da Guerra Civil, conforme podemos perceber em trecho de 17 de setembro:

Mas devo trabalhar dia e noite para ajudar os desajustados sociais como o Ferro-e-Aço, os patrícios menos instruídos para quem a mulher é só sexo, é parlapateira, é criança que não amadurece nunca, uma criança com eterna sede de carinho, de apalpadelas, de beijos e abraços. Ainda bem que a vida para uma mulher não depende do casamento e este não é só carinhos e beijos. A vida, o casamento é uma luta constante com momentos de fogo e de repouso. Mas no fundo, dou razão ao Ferro-e-Aço. A culpa foi minha, pois não devia ter respondido a nenhuma das provocações dele. (RODRIGUES,

Deolinda Rodrigues encena, em seus diários, a voz de uma enunciadora feminina que tem esperança de lutar por um país mais justo e, ao mesmo tempo, vive a decepção de encontrar tantas barreiras a esse objetivo, inclusive dentro de um movimento que deveria realizar uma aliança democrática em perspectiva ampla, o MPLA.

Expressões como “Mais valia não ter nascido, chatice!” (RODRIGUES, p. 35) são escritos pela mesma pessoa que relata: “TENHO DE VIVER PRA MUDAR TAL SITUAÇÃO. Temos de ser SERES HUMANOS de verdade.” (RODRIGUES, p. 55). Nos escritos de Deolinda Rodrigues, a voz que fala nos faz deparar com um misto de angústia, esperança e desespero. Trata-se de uma escrita que desconforta, abala e estremece as bases psicológicas do leitor. No entanto, é uma escrita que encontra espaço fértil em leitores que passaram pela mesma situação. Um espaço que pode criar um alívio psíquico e emocional naqueles que se identificam com Deolinda Rodrigues, seja pela mesma experiência de guerra ou pela motivação de fazer algo grandioso pela nação.

Algo semelhante acontece na escrita de Scholastique Mukasonga, que, de forma intencional, publica uma obra que encena as experiências de uma sobrevivente do Genocídio de Ruanda. O tom da escrita de Mukasonga é diferente daquele que encontramos na escrita de Deolinda Rodrigues, considerando que as duas escrevem em um tempo e espaço diferentes uma da outra.

A voz que se enuncia na escrita de Mukasonga escreve com um olhar para o passado, para a história que levou ao fatídico dia 6 de abril de 1994, data do Genocídio. A história contada pela enunciadora feminina perpassa por suas experiências pessoais e pela experiência de sua família, no entanto, projeta a história de milhões de outras pessoas.

A primeira experiência de violência que a voz feminina que fala em *Baratas* presencia são acontecimentos que se passam nos seus três anos de idade, conforme nos conta na passagem que se segue:

Eu tinha três anos, e foi então que as primeiras imagens de terror ficaram gravadas na minha memória. Eu me lembro. Meus irmãos e minha irmã estavam na escola. Eu estava em casa com a minha mãe. De repente, vimos

fumaça subindo de todos os lados, sobre as encostas do monte Makwaza, do vale do Rususa, onde morava Suzanne, mãe de Ruwebana que, para mim, era como minha avó. Depois escutamos os barulhos, os gritos, um rumor como um enxame de abelhas monstruosas, um bramido que invadia tudo. Esse barulho eu ainda escuto hoje, como uma ameaça vindo em minha direção, e às vezes, nas ruas da França, ouço-o ressoar; não ousa me virar, aperto e passo. (MUKASONGA, 2018, p. 13)

Ao longo do relato, essa voz nos informa que outras crianças, jovens e adultos tutsis vivenciaram traumas semelhantes ao dela, pessoas que foram morrendo aos poucos enquanto o genocídio era lentamente arquitetado. Na escrita da autora ruandesa o leitor não consegue ficar imóvel diante dos terríveis acontecimentos com os quais se encontra. O desconforto e a dor da enunciativa são palpáveis desde a primeira linha e funcionam como uma espécie de “túmulo de papel” para ela e para aqueles que não puderam enterrar seus mortos. Conforme apontam Silva e Saraiva Silva: “Escrever os nomes dará, finalmente, um túmulo de papel aos seus mortos. Não esquecer é a forma como a escritora lida com seu trauma e com o passado de Ruanda.” (SILVA E SARAIVA SILVA, 2022, p.184)

As duas autoras africanas escrevem obras que não fornecem prazer ao leitor, no entanto, reconfortam os sobreviventes que passaram pelas mesmas experiências traumáticas, assim como divulgam a realidade dura de suas nações. São escritas que entram em contato com o luto de cada sujeito de uma forma intensa e verdadeira. São escritas que, ao contrário do que pensam Roth, King e Orwell, possuem intencionalidade.

De acordo com Chimamanda Ngozi Adichie, em sua obra *Notas sobre o luto*,

O luto é uma forma cruel de aprendizado. Você aprende como ele pode ser pouco suave, raivoso. Aprende como os pésames podem soar rasos. Aprende quanto do luto tem a ver com as palavras, com a derrota das palavras e com a busca das palavras. (ADICHIE, 2021, p. 14)

A escritora nigeriana ensina, com sua experiência pessoal com o luto, como é fácil perder as palavras. Diante disso, podemos nos questionar: se as palavras fogem para uma escritora renomada, que possui familiaridade com a linguagem, então como seria para aqueles que não são escritores? Nesse sentido, obras como as de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga podem ser lidas sobre o viés dos que precisam encontrar novamente as palavras.

A enunciadora feminina da escrita de Deolinda Rodrigues vivencia o trauma e elabora seu luto e suas perdas na urgência do tempo presente. Sua experiência na guerrilha não permitia que a autora pudesse vislumbrar um futuro, por isso sua escrita acompanha a urgência do momento, conforme trecho de 26 de dezembro:

Apareceu o Tiro, de tarde. Emagreceu. Teve uma aventura danada com uma cobra, pendurar-se em cordas e orientou-se pelas montanhas. Agora falta o Tulula. fome é quase total entre os guerrilheiros! Que vontade de desaparecer da circulação.” (RODRIGUES, 2003, p. 84)

Para a enunciadora feminina da escrita de Scholatique Mukasonga, a elaboração do luto surge com o tempo e com o resgate das memórias do passado, conforme trecho:

Levei bastante tempo para me decidir voltar a Ruanda depois do genocídio. [...] André nem mesmo encontrou vestígios de suas casas. Em Gitagata não havia senão grandes pés de mandioca que haviam se tornado selvagens, bananeiras moribundas, sufocadas por matagais de espinheiros. Onde me recolher? Com quem dividir minha dor? (MUKASONGA, 2018, P 148)

Cada enunciadora possui um tempo de luto próprio, e o resgate das palavras acontece de acordo com a necessidade de cada uma delas, o que possibilita ao leitor encontrar o seu próprio ritmo de luto.

Sigmund Freud, no texto *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1915/2021), relacionou a perda com a morte, apontando que a morte passou a ser refletida pelo homem devido aos sentimentos ambíguos que este apresentava em relação ao outro. Os sentimentos advindos de uma perda iriam influenciar na forma como o processo de luto seria vivenciado. De acordo com o psicanalista, a morte de um inimigo, durante a guerra, seria mais bem compreendida, considerando os tempos primitivos em que o homem precisava eliminar o outro para sobreviver. Além disso, para Freud, devido ao fato de o homem querer evitar a perda de alguém próximo e querido é que foi inventada a ideia de permanência, continuidade e de uma vida após a morte.

No mesmo texto, Freud (1915/2021) diz que, de forma inconsciente, carregamos a ideia de sermos imortais, e que se deparar com alguém morto, nos rituais de enterro e velório, é como se defrontar com alguém que conseguiu um feito

muito difícil. Ainda segundo o autor, temos, enquanto adultos, dificuldades em lidar com a finitude da nossa própria existência e a do outro, algo que só as crianças conseguem fazer com naturalidade. Nesse sentido, o autor afirma:

Nosso comportamento em relação com a morte tem, porém, um forte efeito em nossas vidas. A vida empobrece, perde o interesse quando não se pode ousar a maior aposta no jogo da vida. Torna-se tão obsoleto e sem sentido quanto um flerte norte americano, em que fica claro desde o início que nada pode acontecer ao contrário de um amor continental em que ambos os parceiros têm que estar sempre atentos as graves consequências. Nossos laços emocionais, a intensidade insuportável de nossa dor, nos deixam relutantes em procurar perigo para nós e para os nossos. (FREUD, 1915/2021, p.37-38)

Freud, em sua análise sobre o papel das artes e da ficção na psique humana, sugere que buscamos nessas expressões uma forma de lidar com a finitude da vida, o que é uma das maiores angústias existenciais do ser humano. Ao se referir à literatura, ao teatro e à ficção em geral, o autor argumenta que é nesse espaço simbólico e seguro que podemos confrontar nossas próprias limitações e a inevitabilidade da morte, algo que na realidade nos é profundamente angustiante. A ficção, ao nos permitir confrontar o medo da morte de maneira indireta, oferece um meio de processar e externalizar essas questões que, de outro modo, poderiam permanecer abafadas no inconsciente.

Para Freud, o reconhecimento da morte, tanto como um evento que afeta a nós mesmos quanto a outros, é essencial para que possamos viver de maneira plena. A negação da morte, segundo ele, resulta em uma vida sem emoção ou risco, uma existência que se move mecanicamente, sem profundidade. Ao temermos a morte e suas implicações, evitamos colocar em risco nossas próprias vidas ou as vidas das pessoas que amamos. Contudo, esse medo excessivo pode, paradoxalmente, nos prender a uma realidade sem sabor, onde a monotonia e a falta de desafios tornam-se as principais características da experiência humana.

Dentro desse contexto, a arte emerge como um espaço privilegiado, onde, por meio da imaginação e da representação, somos capazes de experimentar o impossível sem as consequências do real. A ficção, ao encenar a morte, permite-nos vivê-la de maneira simbólica, sem que o fim da vida seja uma ameaça direta. Nesse sentido, as narrativas artísticas podem servir como um campo de teste onde as emoções e os dilemas humanos são explorados, permitindo aos indivíduos enfrentar suas ansiedades

e questionamentos sobre a morte de forma mais controlada e, muitas vezes, reveladora.

Em outras palavras, a arte não é apenas uma forma de entretenimento ou de evasão, mas também um recurso terapêutico que possibilita aos indivíduos a elaboração das questões existenciais mais profundas. Ao nos permitir encarar a morte e a vida de uma maneira mais profunda, a arte nos oferece as ferramentas simbólicas necessárias para processar o medo da finitude e o desejo de perpetuar nossa existência, equilibrando o risco e o prazer de viver com a consciência de que a morte é, de fato, parte de nosso destino. Assim, a ficção se torna não apenas um reflexo do mundo real, mas um espaço vital onde o inconsciente pode, de maneira segura, se confrontar com os limites do humano.

No entanto, como fica essa questão em um contexto de guerra em que a morte se torna uma realidade cruel, e milhares de pessoas morrem ao mesmo tempo? Para isso, Freud também escreve:

É evidente que a guerra deve varrer esse tratamento convencional da morte. Essa não pode mais ser negada, temos de crer nela. As pessoas realmente morrem, não mais singularmente, mas em quantidade, com frequência centena de milhares em um dia. Também não se trata mais de uma coincidência. É evidente que ainda pareça acidental se o projétil atinge um ou outro, mas esse outro pode ser facilmente atingido por uma segunda bala; É evidente que a vida voltou a ser interessante, recuperou todo o seu conteúdo. (FREUD, 1015/2021, p.39)

Com a guerra, tomamos consciência do que era inconsciente: somos suscetíveis à morte, e somos passíveis de matar. Ao dizer que a vida ganhou graça com a morte, Freud não quis dizer que a guerra foi benéfica para a humanidade, mas que, agora, damos mais valor à vida ao perceber o quão frágil ela é, e o quanto estamos dispostos a acabar com ela por motivo frívolo.

Um tempo depois, Freud escreve e publica seu canônico texto *Luto e melancolia* (1917/1996), em que caracteriza o luto como reação a uma perda, não necessariamente de um ente querido, mas a uma perda de algo ou um ideal que tomasse as mesmas proporções. Para o autor, o luto seria um fenômeno natural e constante no desenvolvimento humano, onde não existe um registro inconsciente do

luto, ou seja, o sujeito sabe exatamente o que perdeu. Seria, ainda, um processo lento e doloroso, para o qual uma tristeza profunda e a perda de interesse pelo mundo externo seriam as principais características.

Segundo Nasio (1997) apud Cazanatto (2014), o luto possui uma relação direta com a dor. Para o autor, a dor psíquica causada nesse momento não acontece devido à ausência do outro ou de algo, mas pelo vazio da perda escancarado pelo desejo. De acordo com Cazanatto, “a dor é o real que invade, e a simbolização só será possível mais tarde, quando se iniciar o trabalho de luto”. (CAZANATTO, 2014, p. 549). Diante dessa perspectiva, podemos considerar que a dor é causada por uma necessidade de separação, exigindo que o sujeito reconstrua sua vida sem o outro.

A enunciativa da escrita de Deolinda Rodrigues sofre pela perda dos amigos que vão morrendo ao longo da guerra e pela perda do ideal, como o MPLA. Por muitas vezes, a voz enunciativa relata a sua decepção com o partido, conforme trecho a seguir:

Disseram-me que não para Ghana porque sou mulher e o Barden não respeita senhoras. Esta discriminação só por causa do meu sexo, revolta-me. Se me apanho fora desse MPLA erudito e masculino, não volto em breve. (RODRIGUES, 2003, p. 57)

O motivo de maior luto da enunciativa feminina de Deolinda Rodrigues é do ideal de guerrilha que ela tinha em mente, como algo sem discriminações, sem hierarquias e, principalmente, sem machismo. Conforme apontado por Sigmund Freud, o luto também pode acontecer quando existe a perda de algo simbólico ou a perda do objeto de amor. O tom de lamento da enunciativa da escrita de Deolinda Rodrigues acontece no início de sua obra, quando percebemos que ela se depara com a realidade do MPLA. Ao final do seu diário, a escrita se concentra em outros assuntos e percebemos que algo da perda do objeto de amor inicial do sujeito feminino foi superado. Podemos perceber a decepção e perda do objeto de amor da autora no trecho a seguir:

Eu estava decidida a participar na reunião de terça-feira, mas agora pergunto-me para quê, se tudo o que se diz é racismo? Eles estão sempre

na defensiva e agarram-me sempre à clareza da pele, única garantia deles sob o regime português. O fulcro da questão é o desnível econômico existente, que traz toda revolta e humilhação. Não que devamos obter uma vida completa cá fora, nessa fase. Não. Mas que aqueles que se dizem também nacionalistas e estão cá conosco, compreendam também isso e não se limitem a uma tentativa de sacrifício bem relativo. Este é o meu racismo. (RODRIGUES, 2003, p.97)

Freud aponta para a necessidade de elaboração do luto para que o sujeito não vivencie seu estado patológico. Segundo o autor, o estado patológico do luto é chamado de melancolia.

A melancolia possui semelhanças com o luto. No entanto, nela as reações e depreciação são exageradas, o que traz uma perturbação na autoestima do sujeito melancólico, emprestando à melancolia um caráter mais ideal e inconsciente, ou seja, o sujeito não sabe exatamente o que foi perdido. Segundo Freud, na melancolia, o sujeito perde parte do seu próprio eu: "No luto, é o mundo que fica pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego". (FREUD, 1917/1996, p. 251).

Dessa forma, o caminho da elaboração do luto se torna mais urgente. Não elaborar é entrar em um processo de adoecimento mental que pode ter graves consequências. O processo de luto rumo à elaboração é considerado lento e dolorido por requisitar que o sujeito se desligue libidinalmente de cada lembrança e expectativa relacionada ao objeto perdido.

De acordo com Sigmund Freud, o luto precisaria de tempo para ser naturalmente superado, conforme afirma:

[...] jamais nos ocorre ver o luto como um estado patológico e indicar tratamento médico para ele [...] confiamos que [o luto] será superado após certo tempo, e achamos que perturbá-lo é inapropriado, até mesmo prejudicial. (Freud, 1917/1996, p. 129)

Percebemos o esforço da enunciadora de Deolinda Rodrigues para superar a dor da perda do seu objeto de amor, o MPLA, ao longo da sua escrita. É preciso superar e elaborar diante da urgência da fome que chega implacavelmente para os guerrilheiros:

Há quase uma semana que não matobicho e hoje o almoço foi (com bastante sorte) um ovo frito e um pedaço de kikuanga. Já virei também esfomeada e não convidei ninguém para esse almoço. Ontem fiz feijão moamba mas valeram-me os comprimidos de carvão. De tarde valeu-me a chuva porque dia a dia sinto-me com menos capacidade de ensinar em jejum. Mas assim posso avaliar melhor a luta dessas crianças que crescem nesse ambiente de fome. Os guerrilheiros já são heróis de verdade: ir ao combate com fome não é negócio para todos. (RODRIGUES, 2003, p. 85-86)

Na escrita de Scholastique Mukasonga, a elaboração do luto acontece de forma lenta. A enunciativa feminina demora para retornar a Ruanda, e enquanto isso relembra todos os seus familiares mortos e amigos:

Bem perto da escola morava Kagango, pai de Régis, morto em 1973, no seminário de Kabgayi. Kagango era artista e curandeiro. Esculpia bengalas. As pessoas vinham de longe para comprá-las. Ele não precisava plantar. Ainda mais porque, aos seus talentos de escultor, somava-se um dom mais misterioso: com um simples toque dos dedos, curava luxações e entorses. Olhávamos com fascínio suas mãos, sujas palmas eram de uma brancura estranha e pareciam cobertas de escamas, como a pele de um lagarto. (MUKASONGA, 2018, p.162)

Para a voz enunciativa, é necessário revisitar a memória dos amigos falecidos, para que seu luto encontre o caminho para a elaboração, conforme trecho:

A primeira, à esquerda, era de Birota, um professor. Ele não era um Umufundo. Tinha chegado mais tarde e ocupou a casa deixada por uma família refugiada no Burundi. Era criticado por ter casa a filha, Uwamariya, ele, o intelectual com pagãos iletradas, mas que eram os únicos que ainda possuíam vacas. Diziam que tinha trocado a filha por leite. (MUKASONGA, 2018, P.159)

Ao contrário da escrita de Deolinda Rodrigues, o luto, na obra de Mukasonga, se estendeu durante anos e se perpetuou devido ao fato de a enunciativa nos revelar não ter conseguido enterrar seus mortos, assim como a maioria dos sobreviventes hutus. A maioria dos mortos foram enterrados em valas comuns, o que impossibilitou o resgate e o enterro adequado das famílias. No entanto, ambas as escritas encenam o processo de rememoração do luto, construindo-se como mecanismo mesmo dessa elaboração.

Dessa forma, podemos considerar que as escritas das autoras encenam a elaboração do luto pessoal e, ao mesmo tempo, permitem a elaboração do luto coletivo de nações marcadas por perdas significativas. Considerando que são escritas que permitem ao leitor refletir sobre sua própria condição de perda e luto. Para corroborar a questão, recorreremos a Jeanne Marie Gagnebin, que aponta como os textos freudianos podem ser usados nas reflexões sobre um contexto coletivo:

O contexto freudiano é clínico; são observações ligadas a técnicas terapêuticas a partir de observações práticas. Mas essas preciosas observações foram, diversas vezes, usadas para pensar também, por analogia, processos coletivos: de memória, de esquecimento, de repetição. (GAGNEBIN, 2006, p. 104)

Além disso, o enfrentamento do luto exige coragem e deixa rastros naquele que vivencia e na sociedade como um todo. De acordo com Ornstein (2010), a questão do luto ganha uma perspectiva diferente quando se trata de guerras, terrorismo, ou ainda situações que envolvem uma série de perdas traumáticas.

A escrita literária das autoras africanas colabora para o processo de luto coletivo de Angola e Ruanda, considerando que suas obras auxiliam a questionar o esquecimento e ajudar as nações enlutadas a se reconectar com o presente com aqueles que, apesar da morte, permanecem.

2.3 Rememorar para narrar

A noção de trauma na teoria psicanalítica de Sigmund Freud passou por diversas reformulações. Em sua primeira formulação, o trauma era essencialmente de natureza sexual, e a cena traumática se baseava na cena real de um adulto que seduz uma criança. Mais tarde, em seus escritos, o psicanalista incluiu o conceito de defesa na constituição da cena traumática.

Na segunda tópica freudiana,² quando o psicanalista reformula sua teoria, o trauma passa a ser associado à angústia automática e dinâmica da pulsão de morte.³ Em contraposição à teoria freudiana, o psicanalista Sandor Ferenczi (1873/1933) localiza os vestígios do trauma em uma espécie de memória corporal, no limite entre o somático e o psíquico. Para o autor, a cena traumática permanece inacessível à

memória de quem a vivenciou, permanecendo acessíveis apenas as marcas e cicatrizes deixadas pelo trauma no psiquismo.

De acordo com o psicanalista Nelson Ernesto Coelho Junior (2016), o trauma, tanto nas relações intersubjetivas e históricas como na dimensão intrapsíquica, pode ser conceituado como um evento marcante e intenso do passado, estendendo seus efeitos de devastação ao presente e ao futuro. Ainda segundo o pesquisador “...vale lembrar que para a psicanálise a experiência traumática não tem como ser assimilada por completo e de forma definitiva, já que sempre haverá um resto.” (JUNIOR, 2016, p. 19). Esse resto apontado pelo psicanalista é o que impulsiona a compulsão à repetição por parte dos que vivenciaram a cena traumática.

Sigmund Freud, em sua obra *Recordar, repetir e elaborar* (1914/2010), conceitua a repetição como uma forma de recordar em ato (*acting out*) ou seja, o indivíduo não mais rememora o que esqueceu ou reprimiu, mas sim reproduz o reprimido enquanto uma ação, repetindo sem necessariamente saber que o faz; essa repetição ocasiona ao sujeito um aprisionamento no mesmo lugar, em um presente que nunca passa, sem possibilidade de futuro, conforme dito anteriormente.

Para o psicanalista, o sujeito precisa de coragem para enfrentar aquilo que o atormenta, relatando que, muitas vezes, é mais fácil adotar o que ele chama de “Política de avestruz de repressão”, que diz respeito à condição do sujeito que não quer enxergar ou lidar com suas questões, principalmente no que se refere às origens dessas questões. Segundo Freud, a única maneira de contornar a repetição, e encarar as recordações, seria na clínica. Entretanto, consideramos que a escrita fornece esse mesmo espaço terapêutico para aqueles que precisam enfrentar seus traumas.

² A primeira tópica freudiana é composta pelo aparelho psíquico dividido em Inconsciente, pré-consciente e consciente, enquanto a segunda tópica, formulada após a primeira, é constituída pelos aparelhos psíquicos ID, Ego e Superego. Cada um com suas características.

³ A pulsão de morte atua em paralelo com a pulsão de vida. De acordo com Garcia-Roza, a pulsão de morte é expansão, produção de diferenças e lugar de dispersão. (GARCIA-ROZA, 1986).

Como estamos tentando evidenciar, nas obras das autoras Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga esses “restos” traumáticos são transformados em elaboração na forma estética de escrita. Os “restos” traumáticos das escritoras são transformados em rastros, seguindo a trilha da pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin em sua obra *Verdade e memória do passado* (2009), na qual aponta que o rastro, de Platão a Derrida, se relaciona com o campo metafórico e semântico do conceito de escrita. A escrita literária de si seria, então, um rastro do passado que não pode ser esquecido, nas palavras da autora, uma luta contra a “denegação e o esquecimento”. (GAGNEBIN, 2009, p. 39).

À vista disso, as obras das autoras africanas Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga se inscrevem como rastros do passado, seus e de seus países, que não devem ser esquecidos. No entanto, as autoras escrevem em tempos e urgências diferentes. Enquanto Rodrigues narra a partir da urgência do seu presente, à medida em que a ameaça da morte se torna mais constante no seu cotidiano, devido ao seu envolvimento com o MPLA e com a Guerra de independência de Angola, entre 1961 e 1974, Mukasonga narra sua história a partir de suas memórias do passado, seguindo de sua infância até à vida adulta, quando perde metade de sua família no genocídio de Ruanda, em 1994.

Dessa forma, as narrativas entrelaçam memória, escrita e morte, conforme pontua Jeanne Marie Gagnebin (2009): o fato da palavra grega *séma* significar, ao mesmo tempo, túmulo e signo, é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam estre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2009)

A memória, no diário de Deolinda Rodrigues, é tecida a partir do seu presente, construída na emergência do agora da autora, uma memória que se perpetua e se entrelaça com a própria construção da história de seu país e de milhares de angolanos que lutaram pela libertação da nação. A iminência sempre presente da morte faz com que a autora elabore as perdas passadas e futuras e permite que a rememoração aconteça através de seus escritos. Na obra *Baratas*, da escritora Scholastique Mukasonga, ocorre algo semelhante, no entanto, a memória, o luto e a elaboração

aparecem posteriormente ao genocídio. A escrita da autora é um postulado para suas perdas individuais, assim como a perda coletiva da população Tutsi em Ruanda.

As duas obras constroem um legado de memória para as nações ao retirar do esquecimento a violência que perpassou a história dos dois países. Além disso, o ato de escrever sobre uma história quase apagada e esquecida permite que as vítimas dos bárbaros e violentos acontecimentos possam rememorar os fatos e, dessa forma, elaborar os traumas que são transmitidos através de gerações. Os traumas coletivos não elaborados contribuem para a construção de uma sociedade baseada na violência e em uma nação na qual uma ferida aberta pulsa constantemente.

De acordo com Sigmund Freud, em sua obra acerca da repetição, a recordação se torna importante para que o sujeito consiga contornar a repetição e construir novos caminhos. Segundo o psicanalista, uma vez constituídos os determinados circuitos ⁴pulsionais do sujeito, é muito provável que ele insista em se manter nesse circuito. Dessa forma, o sujeito irá repetir padrões ao longo da sua vida, por sempre buscar satisfação nesses impulsos que o constituíram. Por não se lembrar, o sujeito repete aquilo que experimentou e da forma como experimentou.

De fato, como aponta Jeanne Marie Gagnebin, as observações de Freud, embora originadas no campo da clínica individual, oferecem uma base sólida para refletirmos sobre processos coletivos, especialmente no que diz respeito à memória, ao esquecimento e à repetição. Freud, ao abordar a memória e o trauma, não estava apenas tratando de questões de ordem pessoal, mas de mecanismos mais amplos que envolvem a psique humana diante de eventos significativos e traumáticos. Esses processos, quando extrapolados para o campo coletivo, tornam-se essenciais para a compreensão de como sociedades inteiras lidam com eventos de grande impacto, como guerras, genocídios e outros episódios históricos traumáticos.

O que Gagnebin sugere é que, ao longo do tempo, as observações psicanalíticas sobre o indivíduo passaram a ser utilizadas para entender também o comportamento de grupos e nações que se veem marcados por experiências coletivas de violência e perda. Assim, a memória, em um contexto coletivo, não se limita a um simples resgate de fatos, mas envolve um esforço de elaboração e interpretação desses eventos, muitas vezes dolorosos e difíceis de reviver. Esse processo de lembrança coletiva, como sugere Gagnebin, se torna fundamental para que a

sociedade não apenas preserve a memória do que ocorreu, mas também para evitar a repetição de tais tragédias.

Esse mesmo conceito de lembrar para não esquecer, de escrever para não apagar a memória, é amplamente presente nas obras de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, cujas narrativas literárias funcionam como um ato de resistência contra o esquecimento e a negação do passado. Para ambas as autoras, a escrita se transforma em um instrumento vital de elaboração e preservação de suas histórias pessoais e coletivas. Em seus relatos, a memória não é algo passivo ou inerte, mas um processo ativo de reconstituição e reconstrução das vivências de sofrimento e perda, com o objetivo de dar voz às vítimas e manter viva a lembrança dos horrores enfrentados.

Em Deolinda Rodrigues, por exemplo, o diário se configura como um espaço onde a memória é reconstituída e reorganizada ao longo do tempo, com datas precisas que marcam a cronologia de suas experiências durante a guerra. O relato, ainda que repleto de dúvidas e incertezas, se estabelece como um esforço consciente para não permitir que os horrores da guerra e suas consequências sejam apagados pela ação do tempo ou pela tentação do esquecimento coletivo. Da mesma forma, a obra de Scholastique Mukasonga se baseia no princípio da recordação contínua e da escrita como um meio de exorcizar as memórias traumáticas do genocídio, transformando a dor do passado em uma narrativa que resiste ao esquecimento e ao apagamento.

Dessa maneira, as obras de Rodrigues e Mukasonga se colocam como testemunhos literários de um processo coletivo de memória, oferecendo não apenas um espaço de cura pessoal para as autoras, mas também um legado para as gerações futuras. Ao escreverem, elas não apenas recordam suas próprias experiências, mas criam um arquivo histórico e emocional que se destina a preservar o sofrimento de suas comunidades, a fim de garantir que tais horrores nunca sejam esquecidos e, mais importante, que não se repitam. Assim, a escrita se torna um verdadeiro "dever da memória", como tanto frisam as autoras, uma obrigação de manter viva a chama da lembrança diante dos riscos do esquecimento.

Segundo a pesquisadora Aleida Assman, em sua obra *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), a memória seria como uma arca, ou seja, um espaço onde as recordações ficam armazenadas, como uma espécie de

arquivo, onde os registros podem ser evocados novamente. A pesquisadora aponta a escrita como uma metáfora confiável para a memória, cuja capacidade de armazenamento seria quase ilimitada. À vista disso, a escrita surge como esse espaço narrativo para a rememoração do passado e elaboração dos traumas. A rememoração promove a construção de novos significados, considerando que novos elementos são agregados ao que é rememorado. (BARLLET, 1932; VALSINER, 2007/2012).

O filósofo Walter Benjamin aponta a rememoração como o fio condutor que religa a memória ao passado, seja ela individual ou coletiva. Na obra de Benjamin sobre Proust, *A origem do drama trágico alemão* (2020), os conceitos de memória involuntária e rememoração ganham novos contornos. Sua concepção de memória involuntária diz respeito à imagem que nasce dessa memória e que nunca havíamos visto antes, ou que tinha passado despercebida quando a vivíamos, mas que, no entanto, devido ao efeito da renovação que se opera pelo esquecimento na lembrança e “por meio de um movimento involuntário da consciência, é acolhida como verdadeira e reconhecida, fazendo-nos estremecer (*tressaillir*) e transformando, assim, a apreensão do nosso passado e, simultaneamente, do nosso presente.” (CANTINHO, 2015, p. 94).

Walter Benjamin e Sigmund Freud usam a metáfora do arqueólogo para caracterizar a tarefa que seria própria do historiador. Segundo Aleida Assmann (2011), Freud estabelece um paralelo entre o analista e o arqueólogo, cuja desvantagem consiste em sugerir uma divisão do trabalho “entre a parte ativa do analista e a parte passiva do analisado.” (ASSMANN, 2011, p. 177)

Em oposição, Benjamin propõe, em uma de suas “imagens do pensamento”, uma contraposição entre ativo e passivo, quando introduz a categoria de *médium*, na qual se estabelece o contato entre “reconstrução ativa e disposição passiva”. (ASSMANN, 2011, p. 177)

Para Benjamin, em sua obra *Escavar e recordar* (2017), a linguagem é um recurso inestimável para a memória, na qual a memória não serviria apenas como um instrumento, mas como um meio para a exploração do passado. Para o filósofo, a memória

⁴ De acordo com Garcia-Rosa (1986), o conceito de pulsão é algo que vai além do inconsciente e do mecanismo de defesa recalque, algo que escapa a trama da linguagem e da representação. Além disso, sua origem é em uma fonte puramente somática e corporal.

É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. (BENJAMIN, 2017, p. 101)

Nesse sentido, o lembrar é o próprio processo de escavar; nele a verdadeira lembrança marcaria o seu lugar, salvando o passado do esquecimento. (CANTINHO, 2015). De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, em sua obra *Memória, história e testemunho* (2009), a lembrança implicaria em um acesso da atividade historiadora que se abre, com dificuldade, para aquilo que não teve direito à lembrança e, muito menos, às palavras. Segundo a pesquisadora:

A lembrança também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 55)

À vista disso, consideramos que o lembrar possibilita a elaboração de traumas. Para a pesquisadora Denise Borille de Abreu (2013), Freud pressupõe, em sua formulação sobre o trauma, que as pessoas experimentam o trauma de formas diferentes, o que possibilitaria pensar que as mulheres vivenciam o trauma de maneira diferente de homens e crianças. Nesse sentido, para a pesquisadora: “o modo como elas narram o trauma vivido também pode ser visto como único.” (ABREU, 2013, p. 38)

Dessa forma, os escritos das autoras Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga se enquadram nesse espaço narrativo único criado pela condição de ser mulher. As autoras escrevem com o auxílio da memória e lembram suas vivências, o que permite um caminho possível para elaboração dos seus traumas vividos em âmbito individual e coletivo. Suas escritas se propõem com espaços de recordação que almejam não permitir o esquecimento, não apagar a memória. Ao fazê-lo, suas escritas miram o leitor, tentando evitar que a história se repita.

3 ELABORAÇÃO

3.1 Narrar o trauma: o testemunho

O melhor é mencionar as minhas dúvidas aqui no Diário para evitar embrulhadas. (RODRIGUES, 2003, p. 132)

A autora bielorrussa Svetlana Aleksievitch escreveu uma poderosa obra acerca dos testemunhos da Segunda Guerra Mundial intitulado *As últimas testemunhas* (2018). Certamente, não é um livro fácil de ler. A escritora reúne relatos de diversas sobreviventes da Segunda Guerra Mundial que, ainda crianças, foram testemunhas dos horrores causados pela guerra. A tessitura dessa obra possui um tom mais delicado, mais silencioso, poderíamos dizer. Sua conclusão demorou 28 anos e a autora colheu o relato de diversas crianças da forma mais natural possível, mantendo na obra marcas da oralidade, ou seja, o jeito próprio de falar de cada um.

A Segunda Guerra Mundial dizimou cerca de três milhões de crianças. As que sobreviveram viram aquilo que ninguém deveria assistir, conforme podemos perceber no trecho:

lúra Karpóvitch, oito anos | hoje: motorista: Vi o que não deve ser visto... O que ser humano não deve ver. E eu era pequeno... Vi um soldado correr e parecer tropeçar. Cai. Arranha a terra por muito tempo, a abraça... Vi fazerem nossos prisioneiros de guerra cruzar a aldeia. Em longas fileiras. Com capotes rasgados e queimados. Nos lugares que eles ficavam a noite, a casca das árvores aparecia roída. Em vez de comida, jogavam um cavalo doente para eles. Eles o dilaceravam. (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 230)

O interessante na obra da autora bielorrussa são os capítulos: cada capítulo da obra diz respeito a uma história diferente e são nomeados de acordo com a frase mais importante dita naquela sessão. A estética da obra nos faz pensar sobre o fazer literário da autora para que cada testemunho e narrativa trouxessem, com delicadeza, todo o choque e horror da experiência de vivenciar uma guerra.

Aleksievitch não dá atenção às batalhas e a seus detalhes, antes, direciona o olhar para as diversas infâncias perdidas. As crianças, assim como as mulheres, não mostram o lado glamouroso ou heroico de uma guerra, mas o pavor de vivenciar a

proximidade da morte todos os dias, a fome que se torna parte do cotidiano, o frio, o desamparo e todo tipo de sofrimento. Conforme trecho a seguir:

Jênia Belkiévitch (6 anos). Hoje: operária: Nós gritávamos e pedíamos: “Não enterrem a nossa mãe na vala. Ela vai acordar e vamos continuar o caminho.”. Uns besouros grandes rastejavam pela areia... Eu não conseguia imaginar como mamãe ia viver embaixo da terra com eles. Como a gente ia localizá-la depois, como a gente ia se encontrar? Quem iria escrever para o nosso pai? (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 07, grifos da autora)

A sensível obra de Aleksiévitch mostra a necessidade de testemunhar, de falar e achar um interlocutor. Primo Levi, um sobrevivente da Segunda Guerra Mundial, já havia falado dessa necessidade que grita no coração dos sobreviventes na obra *É isto um homem?* (1988), quando diz:

A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. (Levi, 1988, p. 7, grifos do autor)

O pesquisador Márcio Seligmann-Silva aponta que o tema do testemunho tem sido de grande interesse em diversas áreas, por exemplo, a teologia “que estuda o testemunho como afirmação e revelação da fé” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 72), passando pelo campo jurídico, “que nas últimas décadas desenvolveu uma área que, para além das técnicas de entrevista das testemunhas e dos réus, estuda criticamente a própria possibilidade do testemunho”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 72).

Além dessas áreas o testemunho faz parte das áreas da Psicologia, da Psicologia social e da Psicanálise, que estudam as narrativas, histórias de vida e sociedade, estabelecendo o diálogo no centro da intervenção, seja clínica ou social. Outras áreas como a Filosofia e a Literatura também se preocuparam em definir e dar sua própria versão de testemunho:

Na Filosofia, o testemunho tem um valor, tanto na teoria da percepção como no estudo dos atos de linguagem testemunhais, entre muitas outras abordagens, inspiradas por autores como Walter Benjamin, Lévinas e Paul Ricoeur. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 72)

Por fim, na Literatura, a ideia de testemunho propõe repensar a ligação entre o factual e o ficcional, assim como o relacionamento entre ética e literatura. (SELIGMANN-SILVA, 2005). Em outro texto de Seligmann-Silva, intitulado *O local do testemunho* (2010), o autor nos traz uma noção importante de Émile Benveniste acerca do testemunho, principalmente quando relacionado com os sobreviventes, conforme podemos perceber no trecho:

Verificamos a diferença entre superstes e testis. Etimologicamente, testis é aquele que assiste como um “terceiro” (terstis) a um caso em que dois personagens estão envolvidos; e essa concepção remonta ao período indo-europeu comum. Um texto sânscrito enuncia: “todas as vezes em que duas pessoas estão presentes, Mitra está lá como terceira pessoa”; assim o deus Mitra é, por natureza, a “testemunha”. Mas superstes descreve a “testemunha” seja como aquele “que subsiste além de”, testemunha ao mesmo tempo sobrevivente, seja como “aquele que se mantém no fato”, que está aí presente. (SELIGMANN-SILVA, 1995, p. 278, grifos do autor).

O testemunho, para os pesquisadores Fernando Villarraga e Luciana Pereira (2008), é apresentando, primeiramente, na forma da sua origem *testimonio*, em espanhol, representando seu local de surgimento, na América Latina. Sua consolidação como gênero literário acontece quando Cuba sai triunfante após a Revolução. A partir de então, a importância do *testimonio* estaria relacionada “como veículo difusor de experiências relacionadas a esse importante momento da história de Cuba.” (ESLAVA e PEREIRA, 2008, p.214)

Em 1970, seu estabelecimento como gênero literário ganha estabilidade quando a *Casa de las Américas* promove um concurso para premiar literaturas canonizadas, promovendo a produção de escritas testemunhais. O caráter documental nesse momento era de grande importância. O gênero ganha espaço e repercussão no cenário Hispano-americano e, no Brasil, as pesquisas sobre os testemunhos ganham força a partir dos escritos de Márcio Seligman-silva. (ESLAVA e PEREIRA, 2008)

No entanto, de acordo com Eslava e Pereira, o autor parte de uma perspectiva europeia, preferindo usar o termo em alemão *zeugnis*, que diria respeito a um relato mais da memória e do forte trauma do que *testimonio*, um termo que se ligaria aos

escritos sobre as ditaduras latino-americanas. No entanto, os autores discordam dessa posição do autor ao dizerem:

No que diz respeito à questão do trauma, acredito que esse aspecto não se sustentaria como um parâmetro pertinente para determinar divergências entre os dois tipos de testemunho, uma vez que não se pode medir o impacto de uma situação de violência na consciência do sujeito. Além disso, apesar de o holocausto ter sido um evento de maiores proporções, em termos de experiência vivida se assemelha muito à violência, à tortura e aos atos bárbaros sofridos no contexto ditatorial e repressivo de certos países da América Latina, muitos ainda hoje silenciados. A diferença está, pois, no olhar que se lança sobre o objeto no momento da aproximação crítica, e não nas propriedades estruturais dos referidos testemunhos. (ESLAVA e PEREIRA, 2008, p. 215)

Para os autores, as diferenças básicas apresentadas por Selligman-silva possuem pouca substância no que diz respeito “a ativação da memória, já que remetem a um momento histórico determinado, vivido por um sujeito empírico que reconstitui o passado a fim de apresentar sua versão dos fatos, procurando conferir um caráter documental à narrativa.” (ESLAVA e PEREIRA, 2008, p.215)

O que torna interessante nessa discussão é o fator coletivo que Eslava e Pereira atribuem ao testemunho, colocando-o como algo não apenas no nível individual e subjetivo, contestando Selligman-silva que invalida algumas questões do testimonio devido a seu caráter documental, conforme imposto pela Casa de las Américas. Nesse sentido, os autores apontam:

Isso não implicaria ignorar que o testemunhante é um sujeito dotado de certos interesses e que não poderia desvincular-se de sua condição humana, histórica, social e principalmente política, mesmo que em muitos casos o relato assuma uma **dimensão coletiva**? E ainda, o ficcional e o estético não estão presentes como elementos constitutivos do testemunho e do zeugnis? (ESLAVA e PEREIRA, 2008, p.216, grifos nossos)

Eslava e Pereira citam Joel Candau (2001) para dizerem que a memória individual se relaciona com sujeitos e eventos que são vivenciados de forma coletiva, ou seja, na esfera social. Portanto, esse sujeito integra um grupo e reivindica uma identidade cultural própria daquele coletivo: “Logo, embora o sujeito apresente uma experiência individual, sua execução num espaço ‘público’ previsto por marcos sociais

‘comuns’ admitiria certa proximidade com outros sujeitos, constituindo sua memória coletiva.” (CANDAU apud ESLAVA E PEREIRA, 2008, p. 217, grifos do autor)

Além disso, para Eslava e Pereira, “por meio da figura do narrador, o testemunho parece ter o desejo de restaurar resíduos de um sentido coletivo da existência e de querer transmitir conhecimentos e experiências de índole coletiva.” (ESLAVA E PEREIRA, 2008, p. 217). O que estamos considerando nessa pesquisa é o caráter coletivo de um testemunho, considerando que quem escreve fala de si, mas tem como interlocutor o outro, projetando sua fala como a voz de um coletivo que vivenciou o mesmo que ele.

Aquele que é testemunha, também é sobrevivente. Essa questão se torna interessante e delicada no caso de Deolinda Rodrigues, que fatalmente foi assassina ainda muito jovem, e mesmo assim testemunhou todos os dias que sobreviveu através do seu diário. Algo diferente na escrita de Scholastique Mukasonga, que enuncia um testemunho a partir do passado e com a distância de quem sobreviveu por mais tempo.

Consideramos que as duas escritoras escreveram um diário. A obra *Diário de um exílio sem regresso*, de Deolinda Rodrigues, possui as marcas próprias do gênero, seja pelo título ou pela escrita dividida em datas e, além disso, pelo tom confessional da narrativa. Já a obra *Baratas*, de Scholastique Mukasonga, é um diário romanceado. Sua escrita possui a marca das datas em que pretende contar sua história, no entanto, o tempo permitiu que houvesse uma melhor organização das recordações, ou um trabalho mais demorado da memória, conforme visto anteriormente e, por esse motivo, se torna um diário romanceado.

Sobre essa questão, Seligmann-Silva (2010) aponta que o diário seria o local do testemunho quando se fala em literatura. O autor aponta Lejeune para dizer que, ao contrário das autobiografias e jornais, o diário teria compromisso com a verdade. De acordo com Seligmann-Silva, “O diário é, segundo ele [Lejeune], ‘antificção’, assim como falamos em uma pista ‘antiderrapante’” (LEJEUNE apud SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 7, grifos do autor). Podemos pensar que é por esse motivo que o diário se torna tão importante na questão testemunhal.

Segundo o pesquisador Mateus Pedro Pimpão Antônio (2020), os diários e cartas fazem parte da literatura chamada autobiográfica e, nesse sentido, Antônio, seguindo também a trilha de Lejeune, aponta:

... a identificação reside no contrato de leitura que autor e leitor firmam; isso se dá dessa forma porque o leitor sela um contrato de identidade pelo nome próprio, o nome do autor na capa. As autobiografias e biografias residem, segundo o autor, no estatuto de que elas baseiam suas narrativas em uma existência real, mantendo, assim, um vínculo com uma vida real e com um eu que viveu o que conta e que assina o texto – é o chamado pacto autobiográfico. (LEJEUNE *apud* ANTÔNIO, 2020, p. 25)

No entanto, Antônio aponta sobre a fragilidade dessa questão ao dizer “Os textos autobiográficos não devem ser caracterizados apenas pelo seu senso de realidade/verdade factual em seu contrato entre autor e leitor.” (ANTÔNIO, 2020, p. 26). Para o estudioso, é necessário transcender essa afirmativa hermenêutica, ou social, a fim de trilhar um caminho mais literário, já que essa é uma tendência da crítica literária atual. O autor cita Judith Butler (2017) para defender seu posicionamento, conforme trecho: “Eles [críticos] abordam essa questão enfatizando a problemática da representação do eu; isso porque o relato que se dá de si mesmo no discurso nunca expressa totalmente esse si-mesmo vivente.” (BUTLER *apud* ANTÔNIO, 2020, p. 26)

Entretanto, Antônio cai em um dilema em como abordar as obras de Deolinda Rodrigues, ou seja, suas cartas e diários, recorrendo à teoria da enunciação, de Émile Benveniste (2005), para dizer que as cartas e diários são formas de comunicação e, portanto, “usos da linguagem que facultam ao homem a possibilidade de se constituir como sujeito”. (ANTÔNIO, 2020, p. 27)

Em certo sentido, concordamos com o ponto de vista de Antônio ao dizer que o diário é uma comunicação, e discordamos que ele deva ser visto apenas pelo viés literário, ou essa pesquisa não teria validade. O diário é uma escrita de si, uma literatura corporificada que exprime os acontecimentos do cotidiano e marca um tempo; é um fazer literário que está intimamente ligado ao corpo por demonstrar cada passo do dia de quem o escreve. Os diários são essa forma de mostrar a peculiaridade da subjetividade de cada um. Escrever em um caderno, criar uma escrita que reflita seus pensamentos e sentimentos, representa um paradigma social, e por esse motivo

os diários não podem ser considerados apenas no campo da literatura, embora tangenciem-no.

Devemos considerar que a escrita íntima de um diário só foi possível a partir de uma delimitação muito bem-feita de indivíduo, fenômeno passível de observação somente na era moderna. Sem a noção de um indivíduo individualizado e separado, ter um espaço para um registro íntimo e individual ficaria danificado, considerando que a escrita individualizada depende da crença em um “eu” individualizado e separado, o que é, no curso da história, indissociável do desenvolvimento da classe burguesa (DIDIER, 1991, p. 60). Diante disso, o diário pode ser considerado do campo literário, como afirma Antônio, mas também do social e do psicológico, como é nossa pretensão mostrar.

De acordo Seligmann-Silva, é impossível não encontrar no diário as marcas do presente, pois estamos falando de obras que possuem sua temporalidade no tempo presente da enunciação. Conforme nos explica José Luiz Fiorin,

o ato de dizer estabelece um “eu” e, ao mesmo tempo, como esse “eu” fala para alguém, ele constitui simultaneamente um “tu”. Esse “eu” fala num determinado espaço, que é o “aqui”, o lugar do “eu”. A partir desse marco espacial, são estabelecidas todas as diferenças de espaço: por exemplo, em português, aqui, ali, lá, acolá, etc. Além de falar num dado espaço, o “eu” fala num certo tempo, o “agora”. O “agora” é o momento da fala. “Agora” é o momento em que o “eu” toma a palavra. Benveniste vai dizer que o tempo linguístico é radicalmente diferente do tempo físico e do tempo cronológico, porque o tempo linguístico se constitui na e pela linguagem, ou seja, o “agora” é o momento em que se toma a palavra, não importando em qual momento do tempo físico ele esteja colocado (FIORIN, 2017, p. 971 *apud* BENVENISTE, 1974, p. 73, grifos do autor).

A narrativa de Rodrigues, nitidamente, é escrita na força e calor do momento presente. Já Mukasonga, apesar de ser um resgate do passado, escreve sob a ótica do tempo presente, o qual é disseminado ao longo da narrativa nas várias vezes em que a narradora se referencia nele, como podemos ver no fragmento abaixo, no qual, ao final da descrição da violência, somos situados no “agora” em que a enunciação se organiza:

Os atos de violência contra os tutsis não pouparam, evidentemente, a província de Butare. Eu tinha três anos, e foi então que as primeiras imagens

de terror ficaram gravadas na minha memória. *Eu me lembro.* (MUKASONGA, 2018, p. 13, grifos nossos).

Nesse sentido, na escrita de Mukasonga vemos que, apesar do “dever da memória” e do “trabalho da memória”, o que foi resgatado durante essas escavações precisa se ressignificar a partir do tempo presente. Parece-nos que essa perspectiva da escrita de Mukasonga nos permite pensa-la também a parti dos pressupostos da Gestalt-terapia⁵, uma abordagem psicológica diferente daquela que tratamos até aqui, criada pelo psicólogo Fritz Perls em contraponto à Psicanálise, e que enfatiza a tomada de consciência da experiência atual “reabilitando a percepção emocional e corporal, e favorecendo o contato autêntico consigo mesmo, através da consciência dos mecanismos interiores que nos levam a determinadas condutas”. (GINGER & GINGER, 1995, p.80).

Um dos pressupostos mais importante dessa abordagem é o conceito de “aqui-e-agora”, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

O aqui-e-agora vivencial ou Gestalt-terapia é uma extensão ou ampliação do aqui agora da Psicologia da Gestalt. Aquele significa uma proposta de responsabilidade com a realidade circundante, ou seja, o presente é responsável por ele mesmo, ele se auto-explica se auto-revelando. **Tentar viver o aqui e agora significa compromissar-se com a realidade como um todo aqui e agora.** Esse é um dos objetivos da psicoterapia. (RIBEIRO, 1985 p. 81. Grifos nossos).

Não pretendemos trocar a abordagem psicológica que vimos adotando até aqui, mas é interessante pensar na perspectiva gestáltica de trazer todo o passado e futuro para uma significação no/do presente, visto que essa é uma premissa do testemunho: ele é feito a partir do passado sob uma ótica do presente. Por exemplo, todas as crianças das obras *As últimas testemunhas* (2018), de Svetlana Aleksievitch, contam seus testemunhos já adultos, ou seja, a partir da ótica do presente, pressuposto básico para a escrita de um diário. O passado e o futuro se encontram na escrita do presente, como diria Raul Seixas na música *Banquete de lixo*: “O hoje é apenas um furo no futuro / Por onde o passado começa a jorrar”. (SEIXAS, 1989)

⁵ “A Gestalt-terapia diferencia-se da Psicanálise ao propor uma reintegração da psicologia do normal e do anormal, re-avaliando o que é considerado o “funcionamento psicológico normal”. (MESQUITA, 2011, p. 61, grifos do autor).

Nessa ótica, poderíamos ousar dizer que o diário é uma espécie de terapia para aquele que escreve. Essa questão vai ao encontro de nossa proposta de elaboração de trauma coletivo. No entanto, nesse caso, a figura do terapeuta poderia ser associada aos escritos das autoras em sua busca pela cura ou libertação dos fantasmas da guerra. Nesse sentido, as escritoras usam a escrita do diário como espaço terapêutico. Essa busca pode ser estendida também aos leitores, que encontram, nos testemunhos apresentados nos diários, a elaboração de seus traumas. A importância das obras das autoras é poder dar vazão às vozes de milhões de outras vítimas e seus descendentes, conforme afirma Seligmann-Silva:

A potência que guarda [o diário] pode ser transformada em energia mesmo muitos anos depois de passados os fatos, justamente porque na estrutura do texto se entrecruzam, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as marcas do “real”. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 70, grifos do autor)

Explicando de outra forma, quando o sujeito procura a ajuda de um analista, ele está à procura de uma testemunha, considerando que este sujeito esteja sob um choque traumático. Quando o contar se torna uma necessidade e adquire consequência clínicas e políticas, levando em conta a dimensão que a experiência traumática ganha diante da narrativa, o paciente busca em seu analista o receptor do seu testemunho.

No caso de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, podemos pensar que o espaço onde a análise se realiza seja o das páginas dos diários em que escreveram. Sem esse espaço, as memórias permaneceriam naquela condição apontada por Seligman-silva quando explica que “...o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa.” (SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 69). Em Mukasonga, as memórias permaneceriam “em um presente congelado, em um passo indizível, que só ressurgia em seus pesadelos, em um futuro sem esperanças.” (MUKASONGA, 2018, p. 136). Em Rodrigues, a angústia e a dor não teriam alívio, conforme podemos perceber no trecho:

Enquanto o preto for menos treinado tecnicamente, ele é <<bom rapaz>>. Mas se o preto abre o olho vira logo comunista, etc.>> - No Ndolo, o Angelo perguntou ao António:<<onde é que vais jantar hoje?>> E a resposta foi: <<

Jantar o quê, porra?>> Coitados dos meus compatriotas essa é uma vida de merda. (RODRIGUES, 2003, p. 40)

Shoshana Feldman (2000) aponta que Freud, ao transitar pela cena da transferência com seus pacientes, inaugurou uma nova forma de testemunho na prática clínica: a escrita. Para Freud, testemunhar não era apenas um ato de ouvir, mas também de registrar, de escrever as falas de seus analisandos. Ele encontrou na escrita uma maneira de concretizar e dar forma aos seus casos clínicos, transformando-os em objetos de reflexão e análise.

Assim, a escrita se torna um lugar de elaboração do trauma, onde a fala do paciente é transcrita e revivida, permitindo uma certa reconstituição psíquica do vivido. Esse processo de testemunho, que é ao mesmo tempo verbal e escrito, é fundamental no entendimento do trauma, pois ajuda o sujeito a organizar suas experiências, oferecendo um espaço onde a dor e o sofrimento podem ser compartilhados e refletidos.

Freud inaugurou seu testemunho ao rascunhar a sessão de terapia feita com seus analisandos. Testemunhar e falar auxilia na elaboração do trauma, e aqui consideramos que falar também é testemunhar, mesmo através de um caderno com folhas em branco. Freud descobre a importância da fala quando acompanha o tratamento de Anna O., ou mais conhecida como a paciente zero,⁷ acompanhada por Joseph Breuer, médico que teria grande influência na construção da Psicanálise.

Falar e escrever, nesse sentido, tornam-se inseparáveis, pois o ato de falar sobre o trauma é também um ato de testemunhar. A fala, ao ser escutada e depois registrada, ganha contornos mais claros e definidos, ajudando o sujeito a dar sentido ao que, muitas vezes, parece não ter significado. Essa dinâmica de falar e escrever sobre o trauma foi exemplificada de maneira exemplar por Freud, especialmente no caso de Anna O., que, ao ser acompanhada por Joseph Breuer, experienciou o que mais tarde seria denominado de "cura pela fala". Anna O. foi um marco na história da psicanálise, pois seu tratamento foi um dos primeiros a demonstrar a importância do discurso na elaboração do trauma. A paciente, ao falar sobre seus sintomas e recordar experiências passadas, conseguiu acessar conteúdos reprimidos, o que contribuiu para sua cura.

O conceito de testemunho, então, se amplia quando consideramos o impacto da escrita como uma ferramenta terapêutica. Ao testemunharem suas experiências e

suas dores, seja através da fala ou da escrita, os indivíduos não apenas revivem o que foi vivido, mas também reconstróem suas histórias. A escrita, para Freud, oferece uma possibilidade de elaboração que a fala sozinha não poderia alcançar, pois ela permite uma reconfiguração do tempo e do espaço psíquico do paciente. Ela se transforma em uma verdadeira "memória externa", onde o trauma pode ser confrontado e reorganizado, permitindo que o sujeito se aproxime de sua própria história de forma mais integrada e coerente.

Portanto, ao considerar o testemunho como algo essencial no processo de elaboração do trauma, é possível perceber que a escrita, seja na forma de diário, narrativa ou até mesmo na escuta ativa do terapeuta, torna-se um instrumento vital para o tratamento. A escrita permite que o sujeito externalize suas experiências, cria uma distância do sofrimento imediato e proporciona um espaço de reflexão que facilita a reorganização psíquica necessária para a superação do trauma. Esse processo, que Freud iniciou com seus pacientes, continua sendo um pilar fundamental na compreensão e no tratamento dos traumas, especialmente quando se busca lidar com a violência e o sofrimento humanos em nível coletivo.

Pouco se sabe sobre a biografia da primeira paciente de Freud, e seu nome, Bertha Pappenheim, foi descoberto apenas anos após a divulgação da obra escrita a "quatro mãos" por Breuer e Freud, denominada de *Estudos sobre a histeria* (1895/2000). O pouco que se sabe sobre Bertha é que ela era da aristocracia europeia e dotada de uma inteligência exemplar. Inclusive, sua ajuda teria sido essencial para nomear alguns importantes termos da nova abordagem. Além disso, era assistente social, falava diversas línguas e se tem registros de que viveu plenamente após seu tratamento com Breuer e Freud, defendendo importantes causas, por exemplo, abrigava e apoiava mães que não tinham parceiros e ajuda para cuidar dos seus filhos na época.

O tratamento de Anna O. aconteceu entre os anos de 1880 e 1882, visto que a primeira formulação do método catártico só aconteceu em 1892. (GAY, 1989). É importante salientar que Freud não tratava Anna O. diretamente. Breuer era o principal responsável por ir até a casa da paciente e aplicar os métodos de tratamento. Nesse período, o médico utilizava a hipnose como uma prática terapêutica. A paciente começou a ser atendida aos 21 anos, em 1880. Seus sintomas se agravaram após a morte do pai. Nesse período, Anna O. parou de comer, de beber e tinha fortes ideias suicidas. Por precaução, a família se mudou para uma propriedade no

campo. Sua família era judaica de classe média alta. Os médicos que a tratavam diziam que ela tinha “predisposição genética” para a psicose. Apresentava um quadro que se caracterizava por grande alternância de humor e de consciência; além disso, tinha importantes alterações da visão (ambliopia, diplopia, estrabismo, e restrição do campo visual), apresentava distúrbios da linguagem, contraturas musculares, pseudo-alucinações visuais terroríficas, tentativas de suicídio e, por fim, cólicas abdominais.

O caso Anna O. causou diversas controvérsias por discordâncias acerca do diagnóstico de histeria. Alguns teóricos apontavam que a paciente sofria de doenças puramente físicas e não psíquicas, por exemplo, de tuberculose, por seu histórico familiar - o pai e a irmã morreram da doença. Ao se ler *Estudos sobre Histeria* (1895/2000) percebe-se que o material clínico sugere quadro orgânico. No entanto, sua evolução favorável com apenas a “talking cure”⁸ (expressão usada pela paciente para descrever seu tratamento) deixa intrigado o leitor. Conforme apontam Freud e Breuer:

Outros médicos, anteriormente consultados, não tinham conseguido ajudar a paciente, e tudo indicava não ser uma afecção orgânica. Desde julho, a paciente estivera envolvida em cuidar de seu pai, acometido de um abscesso pleural, que o levou a falecer em abril do ano seguinte. Nos contatos iniciais, Breuer percebeu que havia em Anna uma carga genética para a psicose, embora “seus pais fossem sadios sob este ângulo” (BREUER, & FREUD, 1895/2000, p, p. 63).

Breuer descreve “uma paciente cativante, com grandes dotes intelectuais, que flutuava muito seu humor, tendendo constantemente ao exagero, seja para a tristeza, seja para alegria”. (BREUER, & FREUD, 1895/2000,p. 63). As novas técnicas terapêuticas ajudaram no mutismo da paciente, até que esta começa a falar somente em inglês, sendo que sua língua materna era o alemão. Estes sintomas faziam-se acompanhar por “dois estados de consciência totalmente distintos que se alternavam com muita frequência e abruptamente, e que se tornavam cada vez mais diferenciados no curso da doença.

⁶ Transferência é um elemento muito importante para a terapia psicanalítica psicanálise. O paciente transfere ao analista sentimento que seriam para outra pessoa.

⁷ Anna O. é conhecida dessa forma por ter inaugurado técnicas importantes para a Psicanálise, que são usadas até hoje em novos formatos.

Em um destes estados a paciente reconhecia seu ambiente, estava melancólica e ansiosa, mas relativamente normal. No outro, tinha alucinações e ficava “travessa - isto é, ofensiva, jogando almofadas nas pessoas e arrancando botões das roupas, até o ponto que as contraturas permitiam. Durante este estado parecia ter lacunas na sequência de seu pensamento consciente” (BREUER, & FREUD, 1895/2000, p. 66).

Com a evolução da doença, Breuer relata o agravamento das flutuações de humor e o surgimento de “alucinações visuais terroríficas, na forma de cobras negras. Por vezes a paciente conseguia criticar as mesmas, se auto admoestando, para deixar de ser tão tola e perceber que era seu próprio cabelo”. (BREUER, & FREUD, 1895/2000, p. 67). Estes sintomas obedeciam a uma certa cronologia, pois à tarde a paciente apresentava grande sonolência, e à noite excitação. Na evolução adquiriu “profunda desorganização de linguagem” (BREUER, & FREUD, 1895/2000, p. 67), passando a se expressar em outros idiomas, principalmente o inglês. Após a morte do pai, em abril de 1881, seu estado piorou, passando a ter “severa restrição do campo visual: num ramallete de flores só pode ver uma flor por vez”. (BREUER, & FREUD, 1895/2000, p. 68).

Aos poucos foi aumentando a anorexia, chegando a ficar anêmica e, por um período, desenvolveu uma impossibilidade de ingerir água, não se desidratando devido ao uso de frutas. A sonolência, após o poente, passou a ser profunda. Denominava este estado de “clouds”, quando seu funcionamento mental era bastante claro, em contraste com a agitação do dia, quando passava perseguida pelas alucinações. Quando tudo isto se agravou, surgiram tentativas de suicídio, ocasião em que Breuer nos informa que a paciente “chegou a tomar cloral à noite” (BREUER, & FREUD, 1895/2000, p. 71), prescrição que aparentemente se perpetuou, pois passou a ingerir “5 gramas por noite”, poucas semanas após, “no entanto, fui capaz de evitar o uso de narcóticos”. (BREUER, & FREUD, 1895/2000, p. 73). De acordo com Suzan Guggenheim (2018), “Foi precisamente Bertha Pappenheim esta jovem culta, poliglota que interrompe o ciclo da hipnose com o que ela chamou de ‘talking cure’ que permitia a ‘chimney sweeping’”. (BREUER, & FREUD, 1895/2000, 2018, n. p, grifos da autora).

⁸ Talkink Cure: cura pela fala, em tradução livre. Anna O. dizia que falar sem ser interrompida era semelhante com limpar a chaminé.

Breuer e Freud chegaram à conclusão de que a paciente teve um relevante melhora com a “cura pela fala”, ao contrário do tratamento hipnótico que tentavam antes. Notamos, então, a importância do testemunho ao entender a história de Anna O. e de sua busca por um interlocutor.

A paciente precisava de alguém que a escutasse, de um confidente e, nessa escuta, começa seu processo de rememoração de todos os traumas vividos a caminho para a elaboração. Percebemos que Anna O. corporificava seus sintomas, e o alívio aconteceu através da fala. Em um caso hipotético, se Anna O. tivesse escrito e divulgado um diário, provavelmente teria ajudado algumas pessoas consideradas históricas em sua época.

3.2 Elaborar: ecoar o trauma coletivo

*“Escrever não mostra o que resta, mas o que falta”
Heberto Helder*

A escritora Deolinda Rodrigues foi uma intelectual e guerrilheira que lutou na Guerra de libertação de Angola e deixou registrado, em seus diários e cartas, os conflitos pessoais e coletivos de um momento importante na construção da história do seu país. Seus escritos, *Diário de exílio sem regresso* (2003) e *Cartas de Langidila e outros documentos* (2004), foram descobertos anos depois de sua morte e publicados recentemente. Os escritos de Deolinda Rodrigues foram organizados e publicados pelo seu irmão, Dr. Roberto de Almeida, conforme relata em entrevista cedida ao pesquisador Mateus Pedro Pimpão Antônio (2020).

Almeida descreve a dificuldade em resgatar alguns escritos devido ao estado precário de conservação. Na leitura do seu diário, podemos perceber que a escrita foi um suporte psicológico e emocional para que Deolinda Rodrigues enfrentasse a severidade da guerrilha, assim como a incerteza diante de uma situação de guerra que estava apenas no seu início, conforme trechos a seguir: “Essa situação faz-me pensar no suicídio. Que vida! Chata vida esta de humilhações constantes para nós! ...” (RODRIGUES, p. 31-32).

Frases como essas percorrem todo o diário, no qual a pontuação, ao final dos

escritos, aponta para a intensidade do sentimento de angústia e melancolia enfrentado por Rodrigues durante sua experiência na guerrilha. A escrita, para Deolinda Rodrigues, funcionava como um pilar para que ela continuasse na luta pela libertação de seu país.

De forma semelhante, a escritora ruandesa Scholastique Mukasonga, usou a escrita como meio de elaborar seus próprios traumas e os traumas coletivos de Ruanda, por mais que as palavras parecessem faltar em alguns momentos, conforme trecho:

Emmanuel, seu marido, descreveu-me sua morte [da sua irmã, Jeane]. Ele me disse que me devia isso. Era a primeira vez que falava do assunto com alguém. Gravei. É provável que ele jamais repita o que queria me dizer. Isso não aconteceu sem sofrimento dos dois lados. Pensei em interrompê-lo para pôr fim à infinidade de dores que a narração revelava. Ele quis ir até o fim. Mas não me contou tudo. Não conseguiu, ou quis me poupar do horror insuportável. Mas isso, eu sabia; recebi da minha sobrinha, Jocelyne, uma carta estranha, numa letra quase ilegível, mas suficientemente clara para me dar a conhecer aquilo que eu jamais deveria saber. **Gostaria de escrever esta página com as minhas lágrimas.** (MUKASONGA, 2018, p. 141. Grifos nossos)

Ruanda representava algo semelhante a uma ferida pulsante e aberta marcada na sua memória, conforme aponta a autora em trecho já citado. Mesmo assim, seu “dever com a memória” era mais urgente. Em sua escrita, Mukasonga procura uma forma de resgatar suas raízes, que foram arrancadas diversas vezes, buscando uma reconciliação com a sua história e com o seu país. Scholastique Mukasonga, da etnia tutsi, narra, na obra *Baratas*, a história da sua vida marcada pelo genocídio em Ruanda.

No entanto, seria a violência capaz de extinguir a linguagem? A bruta violência que mata crianças, jovens, adultos e velhos sem critério ou piedade? Que torna as pessoas em assassinas? Seria a linguagem queimada pela violência? (R ICOUER, 19 67; WIESEL, 1998; LEVI, 1990).

São muitas perguntas e algumas sem respostas. Essa é uma questão apontada por Primo Levi, lido por Agamben, que considera a ideia do Holocausto como algo indizível, já que o discurso não está do lado do sobrevivente, nem o testemunho. Temos muitas considerações acerca do Holocausto, por esse motivo, usamos os escritos sobre ele como referência. A nosso ver, o holocausto, em questões de horror,

trauma e luto, estaria condizente com a experiência da Guerra de Libertação de Angola e o Genocídio de Ruanda. No entanto, na leitura de Agamben, o testemunho de Primo Levi toma forma no ponto de convergência entre a linguagem que falta do sobrevivente e o absenteísmo do discurso da vítima que não pode mais falar.

Nessa perspectiva, o autor coloca o aparecimento do testemunho como “um processo ou um campo percorrido incessantemente pelos fluxos de subjetivação e dessubjetivação”. (AGAMBEN, 1999, p. 132,). Entre o que é ou não ser humano. Aquele que não seria humano não teria domínio sobre o discurso não realizável do desumano. Na perspectiva de Agamben, humano seria todo aquele que domina o discurso e passa constantemente pelos processos de subjetivação.

O que seria então a subjetivação ou subjetividade? Esse processo tão importante que nos torna humanos? Para Gilles Deleuze (2013), a ideia de subjetividade é uma fabricação heterogênea que se entrelaça com instâncias individuais, institucionais e coletivas. Para o autor, o processo subjetivo não estabelece relação com atuações com determinações casuais heterogêneas.

Para Felix Guattari, a subjetividade se aproxima de um processo estético no qual se cria uma composição diversa de si, visto que a subjetividade não é produzida por uma instância única ou plural “cristalizadas em complexos estruturais”, mas é criada do mesmo modo que “um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe”. (GUATTARI, 2012, p. 17). Ou seja, para o autor, a subjetividade exige um deslocamento de velhos paradigmas científicos para novos “paradigmas ético-estéticos”. (GUATTARI, 2012, p. 17). Essa questão coloca a subjetividade no meio de uma concepção filosófica.

Essa perspectiva de subjetividade ou subjetivação, permite que o testemunho seja criado mesmo após a suspensão da linguagem depois de um ato de violência, por considerar a subjetivação é um processo estético e, de acordo com Agamben, é assim que o testemunho surge, através do processo subjetivo, mesmo que o horror da guerra e da violência suspenda o processo narrativo e de linguagem.

O que os autores nos trazem de novo é que a subjetividade é sempre produzida e não dada como uma substância. Além disso, ela não é gerada através de superestruturas que supostamente foram responsáveis por nossa concepção genética, ou dos subsistemas familiares, não é algo divino ou provindo de ideologias. A subjetividade, para Deleuze e Guattari (2011), é maquínica e processual, resultado

dos diversos agenciamentos enunciativos onde funcionam todas as superestruturas. Para além disso, a subjetividade é uma questão semiótica na qual elementos diversos atuam, conforme trecho:

Os processos de subjetivação ou de semiotização não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egoicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagem e de valor, modos de memorização e de produção de ideias, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos e assim por diante).” (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p. 39).

O ser humano continua em uma constante reformulação de sua subjetividade, conforme aponta o sociólogo Max Weber (2008), que diz sobre uma dupla e simultânea ação sobre a subjetividade: é ao mesmo tempo possibilidade de contexto histórico do sujeito, assim como existe uma interferência em como o próprio sujeito compreende sua cultura e, dessa forma, em contato com outros agentes culturais, o sujeito constrói sua forma de ser, que está em constante transformação.

Nesse sentido, é interessante também a definição de Michel Foucault sobre subjetividade. Em um primeiro momento, em *Vigiar e punir* (1987), o filósofo considerava a subjetividade como algo construído a partir da prática de coerção, considerando que nas instituições a alma seria domesticada. Após esse período, o autor questiona a própria concepção para dizer que subjetividade é construída sobre a prática da liberdade, conforme aponta o pesquisador João Leite Ferreira Neto (2004): “Mas podem também ser subjetivações constituídas por práticas de liberdade mediante o constante descompromisso com as formas instituídas de experiência para a invenção de novas formas de vida.” (NETO, 2004,p.7)

Nessa nova configuração do conceito, Foucault irá dizer que a subjetividade possui duas dimensões: o eu como produto e o eu como processo. O eu como processo está em constante mudança e alterações. (FOUCAULT, 2016) Segundo o pesquisador João Leite Ferreira Neto (2004), Foucault dedicou os últimos anos de sua carreira “à elaboração de uma genealogia do sujeito de desejo na Modernidade”. (NETO, 2004, p. 5). O autor aponta:

Com Foucault, entre outros, aprendemos que não existe uma forma padrão “natural” da subjetividade, mas ela é variável e emerge em conexão com processos históricos, sociais, políticos, econômicos, urbanos num contínuo vir a ser marcado pela contingência e nunca por um determinismo derradeiro. Mais do que isso, que nossa presente individualidade identitária seja, talvez, um modo de subjetivação que não mais responda às configurações do contemporâneo presente nos novos arranjos urbanos e esteja em vias de ser sucedida por novos modos de subjetivação. (NETO, 2004, p. 6, grifos do autor)

Sobreviver é um ato de resistência, visto que a violência transcende ao fim da guerra, do genocídio, dos combates; ainda mais se encontrarem local propício para continuarem gerando trauma e dor. Nas escritas do trauma observamos a persistência do sofrimento como uma chama de fogo que uma palha pode espalhar, mantendo a mancha do trauma na memória, o vestígio do horror causado, da dor que se pergunta se a vontade de sobreviver não é só remissão, conforme trecho de Mukasonga sobre suas sobrinhas que sobreviveram ao Genocídio:

Quanto tempo durou aquilo? Foi preciso a coragem do meu irmão, a infinita paciência de Clotilde, sua esposa, a gentileza alegre e delicada de seus primos e primas para que Jeanne-Françoise e Rita recuperassem um pouco do gosto pela vida da qual elas tinham sido expulsas. Agora, em Ruanda, são jovens belas e entusiasmadas. Tenho orgulho disso. E seria “uma vitória sem amargura se seus pais e seus irmãos - pudessem compartilhar seus risos. Mas com frequên- “cia, sou tomada de dúvidas: essa vontade de sobreviver não seria apenas uma remissão? Nem André, nem eu, nem qualquer outra pessoa pode pretender que, das suas feridas, só tenham ficado as cicatrizes. Pode-se esperar para elas um destino mais clemente? (MUKASONGA, 2018, p. 137)

Nesse sentido, é como se (sobre)viver fosse a única alternativa possível, sempre com a violência pairando sobre as cabeças dos que conseguiram sair vivos, quando nem o direito à linguagem eles tinham mais. Adorno aponta sobre a vergonha de escrever, principalmente ficção, após uma catástrofe, afirmativa que constrange Paul Celan, um escritor sobrevivente de poemas. (ADORNO, 1994, p. 91),

No entanto, considerando os processos de subjetivação pelos autores citados, e tendo em conta que os sujeitos estão em constante processo de transformação, podemos sugerir que, por mais que os sobreviventes não se considerem como pessoas, ou seja, que se situem fora da linguagem, conseguem se reinventar pelo constante processo de subjetivação que tem o eu como um método de mudança

permanente. Além disso, a subjetivação é estética, como propõe Guattari, e a estética daquele que tenta viver após (sobre)viver é o da escrita literatura e daquele que lê.

As obras das autoras africanas Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga mostram como a escrita é algo importante para um sobrevivente. Acreditamos que Rodrigues é uma sobrevivente de cada dia que se passava, quando a guerrilheira enfrentava a guerra, a fome, a insegurança. Além de sobreviver era preciso viver, e como lidar com tamanho trauma se a linguagem lhe é negada? As obras das autoras apontam para a importância da escrita como algo que auxilia não somente quem escreve, mas também o leitor no enfrentamento das recordações.

A memória no diário de Deolinda Rodrigues é tecida a partir do seu presente, construída na emergência do agora da autora, uma memória que se perpetua e se entrelaça com a própria construção da história de seu país e de milhares de angolanos que lutaram pela libertação da nação. A iminência sempre presente da morte faz com que a autora elabore as perdas passadas e futuras e permite que a elaboração aconteça através de seus escritos. Escrever e reler o próprio proporciona uma espécie de catarse para Rodrigues, conforme trecho: “Mas faz tão bem reler este “Diário” e assentar pensamentos (decisões, dúvidas), principalmente quando a coisa começa a ficar dura demais.” (RODRIGUES, 2013, p. 73).

Scholastique Mukasonga escreve a partir do passado, ressignificado no presente. A autora “escolhida para viver” sabia que seria seu dever de guardar a memória da família e de tantos amigos que viviam ao seu redor, conforme trecho:

Foi assim que, seguindo pela pista, partimos para Gitagata. Instalamo-nos em uma casa abandonada, pertencente a Mbayiha, homem jovem e vigoroso que tinha conseguido desbravar um grande lote, Meu pai afirmou que ela serviria para a família. Fincou seu bastão. Em Gitagata. Foi lá que passou o restante da vida. Foi lá que foi morto, juntamente com minha mãe. Hoje em dia, não existe mais nada. Os assassinos destruíram a casa até não sobrar qualquer vestígio. A brousse recobriu tudo. É como se não tivéssemos existido jamais. E, no entanto, minha família viveu lá, na humilhação, no medo de cada dia, na expectativa daquilo que aconteceria e que não sabíamos nomear: o genocídio. E sou a única a possuir essa lembrança. É por isso que escrevo estas linhas. (MUKASONGA, 2018, p. 51)

Recordar para não esquecer, escrever para não apagar a memória de um momento é o que liga as narrativas de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga.

O conceito de elaboração é um dos mais importantes na teoria e na prática clínica psicanalítica. No entanto, em português só aparece duas vezes na obra freudiana: no já conhecido artigo *Repetir, recordar e elaborar* de 1914 e na obra *Inibições, sintomas e angústias* de 1926. Esse conceito é tão importante que talvez molde a prática clínica psicanalítica e a diferencie de outras abordagens que atuem sobre sugestão, tendo atravessado o tempo e os diversos modelos de psicanálise. O conceito foi introduzido nas obras freudianas por volta de 1914 e tinha como foco a articulação da psicanálise com a recuperação de memórias esquecidas. O termo psicanalítico atravessou o tempo e as várias escolas de Psicanálise que surgiram.

De acordo com Luiz Hanns, na obra *Dicionário comentado do alemão de Freud* (1996), a tradução do termo poder ser um pouco complicada. O autor mostra que existem três palavras em alemão que podem corresponder ao que foi traduzido como elaboração. O primeiro seria a palavra *Bearbeitung*, aparecendo em obras como *Recordar, repetir e elaborar* (1914) e *Totem e tabu* (1912). O autor esclarece que o termo pode ser traduzido como trabalhar ou elaborar. No entanto, seu emprego pode ter algumas diferenças no que diz respeito à tradução. Elaborar, segundo o autor, não seria um emprego mais assertivo da palavra por se tratar “uma qualidade de trabalho que melhora e refina o material (elabore melhor suas ideias)” (HANNS, 1996, p. 190), enquanto trabalhar significaria um esforço de uma pessoa sobre algum objeto.

O autor reitera que o verbo *Bearbeitung*, em que uma quantidade de trabalho está sendo dirigida para algum objeto, no entanto, conota ao verbo elaborar significados adicionais que não estão presentes no termo alemão. Nos interessa o item 5, que assim explica o conceito: “5) um processo interno, psíquico, de “digestão” ou “assimilação” (pertence a linguagem psicanalítica). *A viúva não pôde elaborar o luto*”. (HANNS, 1996, p.192. Grifos do autor).

O segundo termo, *Durcharbeitung*, usado em obras como *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926), pode ser traduzido como elaboração ou perlaboração. De acordo com Hanns, os dois termos se afastam do conceito original em alemão, significando ao parecido com “trabalhar através (durch) de alguma tarefa.” (HANNS, 1996, p. 198). O autor diz que o termo em alemão conota o movimento de atravessar, embrenhar-se num trabalho. Trata-se de um avanço obtido pelo esforço da ação de trabalhar ao longo da tarefa. (HANNS, 1996, p.199) Em relação aos significados adicionais, o autor apresenta o mesmo do primeiro termo.

Por fim, temos o terceiro conceito em alemão *Verarbeitung*, traduzido comumente como elaboração ou processo de elaboração. Este também possuiria conotações diferentes em português. O termo é usado em obras como “Sobre o Narcisismo: uma introdução” (1914). Para o autor, o termo significa:

1) assimilar, digerir, absorver; ou 2) transformar, processar. Na linguagem utilizada na produção industrial, o verbo *verarbeiten* designa o “processamento” da matéria prima (sua transformação em produto). Quando aplicado a processos emocionais internos significa “processar internamente”. Em geral, Freud utiliza o termo em conexão com os processos de resolução do excesso de estímulos gerados por acontecimentos potencialmente ameaçadores. (HANNIS, 1996, p. 205, grifos do autor).

O interessante é que o autor considera as conotações adicionais do termo que estariam ausentes nos conceitos *verarbeiten* ou *verarbeitung*, tais como:

O verbo português “elaborar” também pode referir-se ao processo de “assimilação” (por exemplo, “elaborar o luto”), mas trata-se de jargão psicanalítico estranho ao uso coloquial. Em português, expressões como “elaborar o luto” ou “elaborar uma triste notícia” evocam uma “atividade mais mental” de “reorganizar”, “dispor de”, “por ordem” . (HANNIS, 1996, p. 205)

Hanns, no final, aceita as significações do português para os termos em alemão. Além disso, a elaboração promove a construção de novas formas de vida. Para Freud, elaborar é uma maneira de lidar com a resistência. Mecanismo de defesa poderoso da nossa Psiquê, a resistência não permite que mudemos nosso sistema pulsional de repetição. Dessa forma, a resistência é proveniente da repetição não simbolizada. Ao repetir através do *Acting-out*, o paciente se torna capaz de rememorar e reproduzir eventos e situações que não conseguem ser mediados pela linguagem. Além disso, a elaboração pode ser considerada como o trabalho de integração das experiências que foram vividas, sejam de diferentes variáveis que dizem respeito ao mundo mental.

O conceito de elaboração de Freud é introduzido em 1914, conforme dito anteriormente. O psicanalista cita e reflete sobre o conceito a partir de uma concepção

de tratamento que era baseada no trabalho de rememoração de um passado esquecido e nas resistências que o paciente apresentava nessas rememorações.

A rememoração é colocada oposta a uma forma de retorno a uma experiência anterior, do passado, que pode ser caracterizada como uma compulsão à repetição e suas diferentes maneiras de processamento: o agir e a atualização transferencial do passado recalçado. A verdadeira resistência acontece quando ela se interpõe entre essa forma de rememoração e esse retorno ao passado. É essa resistência que é trabalhada na elaboração através do processo de rememoração.

Como forma de ultrapassar a resistência, o analista usa o método de construção, por ser um trabalho que acontece “peça por peça” ou “fragmento por fragmento” (FREUD, 1914/2005), visto que, gradativamente, um caminho é traçado em direção “emoções reprimidas” (Freud, 1914/2005), assim como as cenas e lembranças narradas

Dessa forma, o elaborar possibilita novas subjetividades, e não apenas a subjetividade do trauma e do sobrevivente, mas de alguém que precisa viver além da constante da violência, alguém que precisa viver além de ser apenas “subvivente”, conforme aponta Mukasonga:

Um sobrevivente, não sei se do holocausto ou do genocídio dos tutsis, disse que os sobreviventes do genocídio eram subvidentes. [...] Sobreviviam sem viver, fora delas, sem prestar atenção ao fato de que continuavam existindo, sem família em meio aos seus, com primos e primas da sua idade, em um presente congelado, em um passado indizível, que só ressurgia em seus pensadelos, em um futuro sem esperança. (MUKASONGA, 2017, 136).

Em Deolinda Rodrigues o processo de trauma, rememoração e elaboração acontecia na urgência do tempo de guerra. Percebemos que a elaboração era transformada em escrita em alguns momentos em que expressava felicidade com pequenas coisas: “Grande surpresa às 6.40: rádio-Congo uma face inteira do long-playing dos Gol. Senti-me simplesmente «great» e muito feliz da vida.” (RODRIGUES, 2013, p. 89). Ou em outro trecho quando conta sobre o filho do vizinho: “O filhito do vizinho é um amor: canta, fala, brinca - Até a chorar tem toda a graça! Que inveja me traz e como faz-me feliz da vida ouvi-lo e estar perto dele!” (RODRIGUES, 2013, p. 89).

Podemos dizer que Scholastique Mukasonga também encontrou seu caminho de elaboração, conforme trecho final da obra:

Sim, sou eu mesma aquela que é sempre chamada por seu nome ruandês, o nome que foi dado pelo meu pai, Mukasonga, mas a partir de agora guardo para mim mesma, como que fazendo parte de mim mesma, os fragmentos de vida, os 1960: exilada do interior, nomes daqueles que, em Gitwe, Gitagata, Cyohoha, permanecerão sem sepultura. Os assassinos quiseram apagar até suas lembranças, mas no caderno escolar que nunca me deixa, registro seus nomes, e não tenho pelos meus e por todos aqueles que pereceram em Nyamata, nada além deste túmulo de papel. (MUKASONGA, 2018, P. 182)

Um túmulo de papel que não serve apenas para Mukasonga, mas para os milhares de sobreviventes que não recuperaram os corpos dos seus familiares, conforme aponta Ruth Kluger, citada por Aleida Assman: “Se não há túmulo, não termina o estado de luto.” (KLUGER apud ASSMAN, 2018, p. 191).

E dessa forma, o diário romanceado de Scholastique Mukasonga serve de espaço de memória, rememoração e elaboração dos traumas da guerra, assim como o diário de Deolinda Rodrigues. Ambas usam o objeto inanimado, as folhas em branco e a caneta como armas, em uma luta contra o esquecimento, cumprindo assim o trabalho e o dever da memória. Seus escritos, funcionam como terapias para seus leitores nessa jornada em busca de elaboração dos traumas que foram vividos de forma coletiva. Também auxiliam que Angola e Ruanda saiam do sistema de repetição de violência, considerando os vestígios da Guerra de Independência e do Genocídio. Conforme aponta Eslava e Pereira (2008):

O depoimento teria, então, a intenção de reunir os fragmentos para dar-lhes nexos e (re)estruturar a identidade coletiva pelo reconhecimento de um passado violento em comum, que não deve ser esquecido para não se repetir. Recorre-se, assim, primordialmente ao campo da psicanálise para tentar definir o sentido de um relato que se dividiria entre a impossibilidade e o dever de narrar o terror vivido, para que as verdadeiras vítimas, os que não sobreviveram, não sejam esquecidas. (ESLAVA E PEREIRA, 2008, p.215)

A escrita de um diário encontra toda sua beleza quando compreendemos que o destinatário também é beneficiado com a narrativa ora descontraída, ora angustiada de um diário. Além de compartilhar de compartilhar com aquele que ainda não obteve a linguagem após a catástrofe a conquistar sua própria voz. Algo muito bem-feito na

narrativa das autoras africanas que enfrentaram os estigmas do duplo silenciamento: o fato serem mulheres e negras.

Na verdade, considerar os elementos discutidos ao longo desta pesquisa torna a escrita de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga ainda mais especial e singular. Ambas as autoras utilizam a escrita não apenas como um meio de narrar eventos passados, mas como uma ferramenta de elaboração do trauma, um espaço de memória e de luto. A escrita se transforma em um processo ativo de reconstrução, onde o relato de suas vivências se torna um testemunho de resistência, uma maneira de transitar entre o passado e o presente, e, ao mesmo tempo, um caminho para a cura.

No caso de Deolinda Rodrigues, a urgência de seus relatos, que misturam dor, medo, e o desejo de que a história não seja esquecida, faz de sua escrita um lugar de memória viva, um memorial onde o presente e o passado se intercalam. A escrita se torna uma tentativa de não apagar a memória de um sofrimento coletivo, um esforço para que as gerações futuras não ignorem os horrores vividos. Já Scholastique Mukasonga, com sua escrita melancólica e reflexiva, opta por um processo mais demorado, em que o luto e a memória se entrelaçam lentamente, permitindo-lhe não apenas registrar, mas também organizar o sofrimento de um genocídio que atravessa sua vida. Sua escrita se distancia do impulso imediato de Rodrigues, dando-lhe o tempo necessário para elaborar, refletir e finalmente compartilhar o que a memória reserva.

Essas narrativas, por sua vez, têm um impacto profundo sobre aqueles que as leem, oferecendo não apenas um vislumbre do sofrimento humano, mas também uma possível forma de resiliência. Ao registrar seus traumas, ambas as autoras convidam os leitores a se confrontarem com a dor do outro, gerando uma reflexão coletiva sobre a violência, o esquecimento e a memória. As histórias de Rodrigues e Mukasonga não são apenas pessoais, mas também coletivas, pois, ao falar sobre suas próprias perdas e lutas, elas dão voz a um sofrimento compartilhado por muitos, criando um espaço para o reconhecimento do trauma e a busca pela reconciliação. Através dessas escritas, elas ajudam a transformar o sofrimento em um legado de memória e aprendizado, impactando profundamente as vidas daqueles que têm o privilégio de testemunhá-las.

4 CONCLUSÃO

Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga escreveram em suas obras *Diário de um exílio sem regresso* e *Baratas* um verdadeiro memorial das tragédias que vivenciaram. A Guerra de Libertação de Angola foi sangrenta e cruel, Rodrigues foi assassinada junto a outras companheiras de partido, além disso. O esquecimento, talvez, seja o fato mais violento desse tempo. Da mesma forma, Mukasonga escreve sobre a sua vivência do Genocídio de Ruanda, um dos mais brutais acontecimentos da nossa história, considerando que foi arquitetado durante anos, desde a infância da autora.

A leitura das obras também não é algo fácil, não são obras para entretenimento. Por muitas vezes, é necessário parar na leitura para digerir e refletir sobre o relato de ambas as autoras. Por esse motivo, encontramos respaldo para considerar a escrita de Rodrigues e Mukasonga como um espaço de elaboração de traumas coletivos, cumprindo com o dever da memória de relatarmos sobre algo que não pode ser esquecido para que não se repita mais.

Entretanto, chegar até a elaboração exige esforço e um trabalho árduo de paciência. É necessário passar pela memória dos fatos, pela rememoração até chegar à elaboração. A pesquisa percorreu o caminho terapêutico da escrita das escritoras. Nesse ponto, precisamos diferenciar o tempo em que cada uma das autoras escreve. Conforme procuramos evidenciar, Deolinda Rodrigues escreve a partir do presente, seus relatos são feitos no calor do momento. A memória é construída aos poucos, dia a dia, conforme os acontecimentos ocorrem. Scholastique Mukasonga escreve com o espaçamento de anos, a partir da memória do passado. No entanto, ambas produzem memórias.

A escrita das autoras se diferencia por serem mulheres, como aponta a autora Svetlana Aleksievitch ao dizer que a perspectiva das mulheres sobre a guerra tem outros brilhos e cores. De forma semelhante, Virgínia Woolf aponta que as mulheres escrevem de forma diferente dos homens. Podemos dizer que as mulheres escrevem com um olhar mais sensível aos fatos, principalmente quando nos referimos às escritas de vida.

Outro ponto que torna a narrativa das escritoras africanas algo singular é o fato de serem negras, conforme aponta bell hooks quando diz que o olhar para a vida das mulheres negras se difere daquele das mulheres brancas devido ao longo histórico de opressão das primeiras. Por esse motivo, embora a defesa de Virgínia Wolf tenha com o parâmetro o universo das mulheres brancas, consideramos que é necessário que as mulheres negras também tenham um “teto todo seu” para escrever, e no caso de Rodrigues e Mukasonga, procuramos mostrar que a escrita desempenha esse papel.

Passando pela memória, é preciso rememorar os fatos ocorridos para chegar à elaboração. No processo de rememoração, é preciso passar pelo trauma e pelo luto. O interessante das duas obras é o tempo e o espaço de memória e da rememoração: Rodrigues rememora a cada momento e Mukasonga com o apoio do passado.

Deolinda Rodrigues vivia em um cenário que não permitia pensar no futuro, a ameaça de morte era iminente na sua jornada como guerrilheira, assim como dos seus colegas combatentes. Para ela, o rememorar era urgente. Scholastique Mukasonga conseguiu sobreviver ao Genocídio e, ao escrever anos depois, rememora lentamente os fatos ocorridos, com perspectiva de futuro.

Não é fácil relembrar e escrever sobre o trauma. No processo terapêutico, essa parte, certamente, é a mais complicada. Não seria diferente nas obras das autoras, que relatam seus traumas nas páginas de suas obras. No entanto, relatar sobre momentos traumáticos é um caminho para o processo de elaboração e cura.

Consideramos que as obras de Rodrigues e Mukasonga permitem que as próprias autoras reelaborem seus traumas e vivenciem o processo de luto, assim como outros sobreviventes de catástrofes semelhante àquela que cada uma vivenciou. Dessa forma, por mais difícil que seja relembrar os eventos traumáticos dos quais participaram, a escrita das autoras auxilia no processo terapêutico de sua elaboração.

A tessitura das obras mostra a importância do relato, ou seja, do testemunho para a compreensão de sua própria dor. No formato de livro, esse testemunho é elevado a outro patamar por atingir mais pessoas que podem se identificar com aquele relato. É isso que acontece com as obras de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga.

As autoras testemunham em seus diários, Rodrigues com a marca própria do gênero e Mukasonga por meio da construção de um diário romanceado, marcado pela memória do passado.

No fim do processo terapêutico acontece a elaboração dos traumas vivenciados e do luto. Ambas as obras caminham por esse processo, embora Deolinda Rodrigues não possa alcançar o final dele, concluindo um dos processos mais importantes da clínica psicanalítica, considerando que a elaboração constrói novas formas de vida. Elaborar é permitir que os sujeitos vislumbrem um futuro com mais esperança.

O processo de Deolinda Rodrigues não é linear. Ao mesmo tempo em que relata seus traumas, rememora antigos acontecimentos traumáticos e elabora, no processo de escrita, toda uma história de opressão, levando em consideração o ambiente crítico em que vivia e sua condição de Guerrilheira. Scholastique Mukasonga segue o processo natural de elaboração por ter sobrevivido. Com a ajuda do tempo, Mukasonga retorna às memórias do passado, rememora os fatos ocorridos e elabora, através da escrita. Talvez por isso sua obra, *Baratas*, a despeito da fragmentação da memória, se apresente com estrutura mais linear e organizada.

É importante pensar que todo diário possui um destinatário. Rodrigues escreveu e deixou seu diário para que alguém pudesse ler; Mukasonga escreveu com uma intenção aparentemente mais clara de abertura para o leitor em geral. No entanto, ambas escreveram em prol da luta contra o esquecimento de acontecimentos tão brutais. Suas obras permitem que as vítimas de acontecimentos semelhantes possam chegar ao processo de elaboração de traumas semelhantes e de cura para suas dores. Além disso, ao tirar a Guerra pela libertação de Angola e o Genocídio de Ruanda do esquecimento, as autoras permitem que seus países encontrem uma possibilidade para saírem do ciclo de repetição de violência em que ainda se encontram.

As obras de Deolinda Rodrigues e Scholastique Mukasonga, cada uma à sua maneira, testemunham a violência e o trauma vividos por ambas as autoras e, ao mesmo tempo, abrem um caminho para o processo de elaboração e cura. Deolinda, com o estilo próprio de seus relatos, mergulha nas profundezas de seu sofrimento, carregando o peso de sua luta como guerrilheira e das perdas que experimentou. Seu diário não é um relato linear, mas um testemunho fragmentado e comovente das dificuldades de viver em um contexto de opressão e violência. A sua escrita

revela não só o trauma de sua experiência, mas a urgência do presente, um desejo visceral de que sua história não seja apagada. Ela não consegue concluir esse processo terapêutico, dado o fim abrupto de sua vida, mas sua escrita, em toda a sua inacabada dor, expressa uma resistência silenciosa contra o esquecimento. Ela escreve, justamente, para que sua história seja preservada e para que as futuras gerações não deixem de aprender com o sofrimento de um passado de guerra e opressão.

Já Mukasonga, ao se distanciar fisicamente do trauma do genocídio de Ruanda, oferece uma estrutura narrativa mais linear e organizada, possibilitada pela ação do tempo. Ao sobreviver ao horror, ela é capaz de transformar suas lembranças em uma narrativa coesa, onde a elaboração do trauma se dá de maneira mais gradual e, talvez, mais tranquila. A escrita, para Mukasonga, é uma forma de finalmente tornar o sofrimento legível e digerível, permitindo que as memórias traumáticas não sejam apenas fragmentos dispersos, mas que se constituam como um relato sobrevivente, uma história de resistência contra a violência do esquecimento. Sua obra "Baratas" surge como uma forma de resgatar a memória do genocídio e de, por meio da organização de suas memórias, permitir uma visão de futuro, um caminho de esperança, de transformação e de cura.

O processo de elaboração dos traumas é um dos pilares da clínica psicanalítica, como Freud já havia teorizado. Em ambos os casos, a escrita serve como um instrumento fundamental para a rememoração e para a reconstrução do sujeito. No entanto, enquanto Deolinda Rodrigues não consegue alcançar o fim do processo de elaboração devido às circunstâncias de sua vida, Mukasonga, com o distanciamento proporcionado pelo tempo, consegue realizar essa transformação, criando, assim, um espaço de cura para si mesma e, por conseguinte, para seus leitores. O que ambas as autoras têm em comum é a busca pela reparação da memória e a luta contra o esquecimento de episódios históricos brutalmente violentos. Ao escreverem sobre suas experiências, ambas não só elaboram suas próprias vivências traumáticas, mas também abrem portas para outras pessoas que, ao lerem suas histórias, podem encontrar caminhos para elaborar seus próprios traumas e se curar.

Por fim, ao escreverem sobre momentos tão devastadores como a Guerra pela libertação de Angola e o genocídio de Ruanda, as autoras desempenham um papel

crucial na história de seus países. Elas não apenas testemunham, mas também oferecem uma possibilidade para que as gerações futuras possam romper o ciclo de violência, reconhecer os erros do passado e encontrar um caminho de reconciliação e reconstrução. Seus textos, carregados de dor, mas também de resistência e esperança, funcionam como um convite à memória coletiva, permitindo que o sofrimento individual se torne um ponto de convergência para uma reflexão mais ampla e, talvez, para a construção de uma sociedade mais justa e menos marcada pela repetição dos horrores do passado.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Denise Borille de. A escrita feminina do trauma de guerra e a re-sistência do real em a casa das sete mulheres, de Leticia Wierzchowski. *Revista Aletria* 2013 - maio - a go. - n. 2 - v. 23 – p. 37-46.
- ABREU, Denise Borille de. Tecendo as tramas da teoria: sobre a teoria do trauma e as narrativas de vida. In: *Tramas e traumas: escrita de guerra em Angola e Moçambique*. Organizadoras: MOREIRA, Terezinha Taborda; ABREU, Denise Borille. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2018.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. tradução de Jorge M. B. de Almeida. 34ª ed. – São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- Adorno, Theodor. *Educação após Auschwitz*. Tradução de Aldo Onesti In Cohn, Gabriel. (org.). Theodor W. Adorno (pp. 33-45). São Paulo: Ática, 1994.
- AGAMBEN, G. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Homo Sacer, v. III. Tradução de Daniel Heller-Roazen... Brooklyn, NY: Zone Books, 1999.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. 9. ed. Tradução de Cecília Rosas São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *As últimas testemunhas*. Tradução Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ANTÔNIO, Mateus Pedro Pimpão. *NOS RASTROS DO EU: a mulher, a intelectual e a guerrilheira na escrita dos corpos simbólicos de Deolinda Rodrigues*. 2020 Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Tradução de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.
- BENJAMIN, Walter. *Escavar e recordar. In Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

BENJAMIM, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de ... Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica: 2020.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Oscar Mendes. Porto Alegre: Abril, 1971.

CANTINHO, Maria João. A teia de Penélope e o anel da tradição: cultura e rememoração em Walter Benjamin. Revista *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 6, n. 3, p. 83-97, set./dez. 2015.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DELEUZE, G. Conversações. 3ª ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. 2, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

ELIOT, George. *Middlemarch: um estudo da vida na província*. Tradução de José Miguel Silva, Miguel Serra Pereira ; rev. Anabela Prates de Carvalho. - Lisboa : Relógio d'Água, cop. 2011.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira . - Salvador : EDUFBA, 2008.

FERENCZI, Sandor. (1934) Reflexões sobre o trauma. In *Psicanálise IV* (). Tradução de A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 109-117

FELMAN, S. (2000). Educação e crise ou as vicissitudes do ensino. In A. Nastrovski, & M. Seligman-Silva (Orgs.). *Catástrofe e representação* (pp. 13-71). São Paulo: Escuta.

FERREIRA NETO, J.L. Processos de subjetivação e novos arranjos urbanos. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, v. 16, n. 1. , 2004.

bit.ly/ProcSubjNovosArranjosUrbanos

FERREIRA NETO, J.L. A analítica da subjetivação em Michel Foucault. *Polis e Psique*, v. 7, n. 3. bit.ly/AnaliticaSubjetivacao, 2017

- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ética, sexualidade, política: Ditos & escritos* V. Tradução de Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162
- FREUD, Sigmund. (1916) *Ensaio de metapsicologia e outros textos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. (1914) *Recordar, repetir e elaborar* (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: FREUD, Sigmund. O caso de Schreber e artigos sobre técnica. Tradução de Alix e James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 159-172.
- FREUD, Sigmund. (1915) *Tempos de guerra e de morte*. Tradução de Petê Rissantti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- FREUD, Sigmund (1898). O mecanismo psíquico do esquecimento. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 3, pp. 249-284). Tradução de Laura Barreto Rio de Janeiro: Imago, 1996
- FREUD, Sigmund. (1899). Lembranças Encobridoras. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 3, pp. 285-306). Tradução de Laura Barreto. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. (1925). Uma nota sobre o “bloco mágico”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 19, pp. 253-262). Tradução de Laura Barreto Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund (1968). Inhibition, symptôme et angoisse. Paris, France: PUF. (Trabalho originalmente publicado em 1926).
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção, o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP. São Paulo, 2002.
- FRIEDAN, Betty. *Mística feminina - O livro que inspirou a revoltadas mulheres americanas*. Tradução portuguesa por Editora Vozes Limitada. Rio de Janeiro, 1971.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *Ética, sexualidade, política: Ditos & escritos V*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. história da violência nas prisões. Tradução de .. L, Vassallo. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Subjetividade e verdade*. Tradução de R. Abílio São Paulo: Martins, 2016.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 12ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIA-ROZA. Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em Psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

Ginger, S., & Ginger, A. *Gestalt: uma terapia do encontro*. Tradução de Sônia de Souza Rangel. São Paulo: Summus: 1995

GOMES, Marcel M. O. *O cuidado de si na redução de danos: uma análise histórica, política e ética, a partir de Michel Foucault*. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013.

hooks, bell. *Luta de classe feminista*. In: *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Bhuvan Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020. P. 65-74.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1978.

KING, Stephen. *Sobre a escrita: a arte em memória*. Tradução de Michel Teixeira. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Objetiva, 2015.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand (1967): *Vocabulaire de psychanalyse*. Paris, PUF, 1994.

- MESQUITA, Giovana Reis. O aqui-e-agora na Gestalt-terapia: um diálogo com a sociologia da contemporaneidade. *Rev. abordagem gestalt.*, Goiânia , v. 17, n. 1, p. 59-67, jun. 2011 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672011000100009&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 17 jun. 2023.
- MOLIN, Eugênio Canesin Dal. *Terceiro tempo do trauma*. Editora: Perspectiva, Fapesp, São Paulo, 2016
- MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*. Tradução de Eliza Nazarian. São Paulo: Editora Nós, 2018.
- MUKASONGA, S. *A mulher de pés descalços*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Nós,
- MUKASONGA, S. *Nossa Senhora do Nilo*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Nós, 2017.
- ORNSTEIN, Anna. *The Missing Tombstone: Reflections On Mourning and Creativity*. *J Am Psychoanal Association*. 2010. v. 58, p.631-648
- OLIVEIRA, Maria Aparecida. A representação feminina na obra de Virginia Woolf: Um diálogo entre o projeto político e o estético. 2013, 253 f. Tese de doutorado (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2013
- ORWELL, George (1946), “Why I Write” in Orwell, G., *Why I Write*, Inglaterra: Penguin, 2004.
- PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- PAREDES, Margarida. *Deolinda Rodrigues, da Família Metodista a Família MPLA, o papel da cultura na política*. Cadernos de Estudos Africanos n o 20, Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa, 2010. P.08-20
- PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis: Vozes, 2009
- PERROT, Michele. Escrever uma história das mulheres: relato de experiência. In: Dossiê história das mulheres no ocidente. *Caderno Pagu* (4), 1995. p. 9-28

PERROT, Michele. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*.

Tradução Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2019.

RIBEIRO, J. P. *Gestalt-terapia: refazendo um caminho*. Rio de Janeiro: Summus, 1985.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa: tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papiros, 1997.

RODRIGUES, Deolinda. *Diário de um exílio sem regresso*. Editorial Nzila, Lda, Luanda: 2003.

RODRIGUES, Isabel Feo; SHELDON, Kathleen. “*Outras Vozes*”: *women’s writings in lusophone Africa*. *African and Asian Studies*, v.7, p. 423-445, 2008.

ROTH, Philip. (1960) *Porque escrever - conversas e ensaios sobre literatura*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das letras (2015).

SEIXAS, Raul. *Banquete de lixo*. São Paulo: Warner, 1989. 6 min. e 1 seg.

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão. In: SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *PSIC. CLIN.* Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SILVA, Cristina Maria. A composição de um álbum fotográfico: os rastros de uma avó materna. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, Salvador, v. 01, n. 03, set./dez. 2016. P. 428-446.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

UCHITEL, Myrian. *Neurose traumática*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

WEBER, M. A objetividade do conhecimento na ciência social e na ciência política. In: *Ensaio sobre a teoria das Ciências Sociais*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 3. ed. São Paulo: Centauro, 2008.

WINNICOTT, Donald. *The concept of trauma in relation to the development of the individual within the family*". London: Routledge, 1989.

WINNICOTT, Donald. *Psycho-analytic explorations*. London, Karnac Books, 1989.