

## A TRASPOSIÇÃO DA ORALIDADE À ESCRITA LITERÁRIA NA CONTEMPORANEIDADE: *SEFARAD* (2001) DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Ana Paula de Souza\*

**RESUMO:** Judeus-sefarditas sobreviventes da perseguição nazista na França ou na Hungria, filhas de comunistas exilados durante a Guerra Civil Espanhola e a ditadura franquista, ex-combatentes da Divisão Azul do exército alemão, exilados das ditaduras da ex-URSS ou da América Latina, migrantes andaluzes radicados em Madri, essas figuras anônimas, personagens da “vida real”, transformam-se em protagonistas do romance *Sefarad* (2001), do escritor espanhol Antonio Muñoz Molina (1956). Comportando-se quase que como um historiador oral, ou como um editor de literatura de *testimonio* latino-americano, o escritor andaluz transpõe à escrita literária as memórias orais a ele confiadas em conversas fortuitas, entrevistas e depoimentos. *Sefarad* é, portanto, literatura escrita nutrida de oralidade. O objetivo deste artigo é mostrar o processo por meio do qual Muñoz Molina transforma a memória oral em fonte para a escrita literária e os recursos estilísticos que emprega nesse empreendimento. Além disso, interessa-nos discutir qual é a finalidade da transposição dos testemunhos orais à escrita literária e analisar, por meio das considerações metaficcionalis do narrador, a postura ética do autor nessa dinâmica de apropriação e recriação do testemunho oral do outro.

**Palavras-chave:** Testemunho oral. Memória. Antonio Muñoz Molina. *Sefarad*.

**RESUMEN:** Judíos-sefarditas sobrevivientes de la persecución nazi en Francia o en Hungría, hijas de comunistas exiliados durante la Guerra Civil Española y la dictadura franquista, excombatientes de la División Azul del ejército alemán, exiliados de las dictaduras de la ex-URSS o de América Latina, migrantes andaluces radicados en Madrid, esas figuras anónimas, personajes de la “vida real”, se transforman en protagonistas de la novela *Sefarad* (2001) del escritor español Antonio Muñoz Molina (1956). Comportándose casi que como un historiador oral o como un editor de la literatura de *testimonio* latinoamericano, el escritor andaluz convierte a la escrita literaria las memorias orales a él confiadas en conversaciones fortuitas, entrevistas y testimonios. *Sefarad* es, por lo tanto, literatura escrita nutrida de oralidad. El objetivo de este artículo es mostrar el proceso por el que Muñoz Molina convierte la memoria oral en fuente para la escrita literaria y los recursos estilísticos que emplea en esa empresa. Además, nos interesa discutir la finalidad de la transposición de los testimonios orales a la escrita literaria y analizar, en las consideraciones metaficcionales del narrador, la postura ética del autor en esa dinámica de apropiación y recreación del testimonio oral del otro.

**Palabras-clave:** Testimonio oral. Memoria. Antonio Muñoz Molina. *Sefarad*.

### 1 Da memória oral à escrita literária

---

\* Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Linguagens da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso – FAPEMAT. E-mail: anpdesouza@hotmail.com

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”, afirmava Benjamin (1987, p. 198) no ensaio “O narrador”.

Em *Sefarad* (2001), por meio da figura de um narrador principal, um escritor que narra suas próprias memórias caoticamente misturadas com as memórias de outros, o escritor espanhol contemporâneo Antonio Muñoz Molina<sup>1</sup> (Úbeda, Jaén, 1956) parece recuperar, em pleno século XXI, a “arte de narrar” (BENJAMIN, 1987, p. 197) essencial e primitiva, impossível para Benjamin depois que a humanidade viveu os horrores da Primeira Guerra. Nesse ensaio, Benjamin decretava o desaparecimento da narrativa em face do surgimento do romance moderno, e distinguia as duas formas ao ressaltar o valor da tradição oral, elemento constitutivo da narrativa, que o romance não acolhia. Muñoz Molina, no entanto, parece contrariar as previsões pessimistas do ensaísta alemão ao criar um narrador cujo *modus operandi* assemelha-se ao processo de conformação da narrativa descrito por Benjamin (1987, p. 201): “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.

Apropriando-se dos “romances” da vida real para compor seu “romance de romances”, Muñoz Molina faz da memória, segundo Benjamin a “mais épica de todas as faculdades” (1987, p. 210), a gênese dessa narrativa. Cada um dos dezessete capítulos está fundamentado sobre as memórias de um ou de vários personagens, públicos, anônimos ou fictícios, além das memórias do próprio autor. Em busca de experiências que merecem ser narradas, o autor recorre tanto à tradição escrita, criando a partir de biografias, autobiografias, diários, livros de história e literatura de testemunho, quanto à oralidade, narrando as memórias ouvidas durante conversas e entrevistas.

Se para Benjamin “a origem do romance é o indivíduo isolado” (1987, p. 201), em *Sefarad*, Muñoz Molina concede protagonismo a um coletivo de vozes que têm em comum experiências de migração, exílio e *desarraigo*. O enredo dessa obra não trata apenas da diáspora dos descendentes de judeus espanhóis expulsos do país em 1492, conforme pode sugerir o título. O personagem ícone dessa narrativa é a vítima, seja ela judia, espanhola, americana ou europeia. Não exatamente a

---

<sup>1</sup> Estudou Geografia e História na Universidade de Granada, especializando-se em História da Arte. No início dos anos 1980, começou a publicar artigos no Diário de Granada, trabalho que gerou seu primeiro livro, *Robinson Urbano*, uma coletânea de artigos publicada em 1984. Em 1986, veio a público seu primeiro romance, *Beatus Ille*. Membro da *Real Academia Española* desde 1996, sua ampla produção literária compreende romances, folhetim, novelas, contos, ensaios, artigos e crônicas. Colabora nos periódicos *ABC*, *El país*, *Muy interesante* e *Scherzo*. Atuou como professor visitante nas universidades estadunidenses *Virginia*, *City University* e *Bard College*.

vítima da perseguição do século XV, mas, sobretudo as vítimas do século XX - do nazismo, do stalinismo, do totalitarismo italiano, da Guerra Civil Espanhola e das ditaduras da América Latina. Mas, os personagens de *Sefarad* não são apenas as vítimas das catástrofes da primeira metade do século passado. No romance também há espaço para as experiências contemporâneas de frustração perante a própria vida, de fragmentação de si, e de isolamento em exílios metafóricos.

No processo de (re)escritura literária da memória do outro, Muñoz Molina se vale de dois instrumentos, a intertextualidade, entendida por Samoyault (2008) como memória da literatura, e a transposição para o texto literário da memória oral, forma primeva por meio da qual a humanidade transmite suas experiências.

Em uma leitura de “O narrador” de Benjamin, Regina Zilberman (2006, p. 119) lembra que, ao prestigiar a oralidade como forma performática da narração, o ensaísta alemão pretendia ressaltar o valor do relato oral como recurso de transmissão e conservação da experiência armazenada na memória.

*Sefarad* é um romance absolutamente intertextual. As notas de leitura registradas pelo autor ao final do livro, uma lista de ao menos duas dezenas de títulos diretamente citados ou aludidos ao longo da escritura do texto, não deixam dúvidas a respeito, isso sem contar os volumes que compõem a biblioteca íntima do escritor que, de uma forma ou outra, devem estar implicados em seu processo de criação. Mas, Laurent Jenny nos lembra que Tynianov ampliou o conceito de intertextualidade na literatura ao sustentar que, na obra literária, concorrem dois tipos de intertextualidade, uma estabelecida com os textos predecessores, e outra estabelecida com “sistemas de significação não literários, como as linguagens orais” (JENNY, 1979, p. 13). Isso é o que ocorre em *Sefarad*, um romance em cuja maior parte dos capítulos a intertextualidade se funda não entre textos escritos, mas entre relato oral e escrita literária.

A historiadora oral Lucilia Delgado (2010, p. 15) explica que a metodologia da história oral permite retomar testemunhos e reconstituir histórias de vida com o intuito de produzir conhecimento histórico. Comportando-se quase que como um historiador oral, Muñoz Molina converte em literatura, memórias orais a ele confiadas durante conversas fortuitas, entrevistas e depoimentos, o que não deixa de transmitir também certo conhecimento histórico.

*Sacristán* é um capítulo em que a voz do narrador principal não aparece uma única vez sequer. O narrador se coloca no papel de ouvinte atento das memórias de um migrante andaluz, desses que, saudosistas, frequentam as inúmeras casas andaluzas distribuídas por Madri. No

segundo capítulo do romance, *Copenhague*, surge a voz do narrador principal que, em uma viagem à capital dinamarquesa, escuta as memórias de uma francesa de origem judaico-sefardita que narra sua fuga da Paris ocupada em 1940. Em *Tan callando*, o narrador ouve a história atormentada de culpa de um ex-soldado espanhol da Divisão Azul. *Ademuz* é um capítulo em que o narrador recupera e reproduz a memória oral da própria esposa. Isaac Salama, um judeu sefardita húngaro, em um encontro fortuito com o narrador em Tanger, confia-lhe suas memórias de exilado em *Oh tú que lo sabías*. *Cerbère* é o capítulo em que Tina Palomino testemunha o fim da Guerra Civil e as décadas de ditadura franquista sob a perspectiva da filha de um dirigente comunista exilado. Em *Sherezade*, Amaya Ibárruri relata ao narrador as memórias de sua experiência de exílio na Rússia durante a Guerra Civil e a ditadura. Um outro migrante andaluz, ou talvez o mesmo que narra em *Sacristán*, reproduz em *América* uma história de paixão e segredo ouvida por ele na adolescência. Outro ex-combatente espanhol da Divisão Azul confia suas pesadas memórias em *Narva*. Em *Dime tu nombre*, o narrador rememora os testemunhos de dois artistas exilados na Espanha. Provenientes de pontos opostos do mundo, ambos os personagens compartilham uma mesma experiência, a de serem fugitivos de regimes políticos castradores. Por fim, em *Sefarad*, capítulo que encerra o romance, o narrador reproduz uma conversa que teve em Roma com o escritor romeno de origem judaico-sefardita Emile Roman<sup>2</sup>.

Como se vê, *Sefarad* é literatura escrita nutrida daquilo que Benjamin chama de “experiência transmitida de boca em boca” (1987, p. 198). Para o ensaísta alemão, “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Talvez por isso, nesses capítulos cujas fontes são a oralidade, Muñoz Molina tenha optado por relegar o narrador principal a uma posição de ouvinte que pouco, às vezes nada, interfere no discurso desses narradores quase anônimos com os quais compartilha o turno de narração.

Embora Benjamin dissesse que o romance estava atrelado à tradição livresca, uma forma literária que, diferentemente da poesia épica, não acolhia a tradição oral, Muñoz Molina escreve um romance que incorpora essa oralidade. Claro que não se trata da oralidade transmissora de

---

<sup>2</sup> Trata-se de Alberto Henrique Samuel Béjar y Mayor, cujo pseudônimo era Alexandre Vona, autor de *Las ventanas cegadas*. Não encontramos dados que informem sobre a adoção de um outro pseudônimo por parte desse escritor romeno, o que nos leva a acreditar que Emile Roman é um nome inventado por Muñoz Molina para a ficção. O encontro real entre os escritores é narrado na crônica *La nacionalidad del infortunio*, publicada por Muñoz Molina no *El país* em 29 de novembro de 1995.

saberes coletivos de que falava Benjamin, mas de uma oralidade transmissora da experiência individual que é, ainda assim, oralidade.

Percorrendo a trajetória literária moliniana, descobrimos como o autor presa o relato oral como fonte para a escrita literária, tanto por ser um recurso capaz de dotar de experiência a ficção, quanto pelo interesse natural do ser humano em se deleitar ouvindo histórias bem contadas. Nos romances *El jinete polaco* (1991) e *El viento de la luna* (2006), Muñoz Molina recupera os relatos orais ouvidos de familiares e pessoas próximas durante a infância e adolescência para recompor, na ficção, uma micro-história da Espanha rural subjugada pela ditadura franquista. Um dos protagonistas da novela *Carlota Fainberg* (1999), o empresário Marcelo Abengoa é, segundo nos confirma Begines Hormigo (2009, p. 91), uma homenagem do escritor espanhol ao bom contador de histórias, aquele que detém a habilidade de enredar seus ouvintes em narrativas envolventes.

Em *Sefarad*, também encontramos um tributo de Muñoz Molina àquele que domina a arte de narrar. Mateo, o protagonista do relato *América*, é descrito pelo narrador como um bom contador de histórias. Tendo ao seu redor os jovens do povoado ávidos por escutar suas aventuras eróticas, Mateo faz uso, ainda que intuitivamente, das estratégias discursivas de um bom narrador: “[...] según avanza la historia el narrador gradúa las pausas, enfatiza las expresiones que más le gustan, las saborea como un trago de vino o una tapa de morcilla. En torno suyo el grupo se hace más compacto, [...]” (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 413).

Segundo Benjamin, a capacidade de colocar-se em segundo plano e de absorver a história do outro define a qualidade de quem sabe narrar:

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

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

Nunca soy más yo mismo que cuando guardo silencio y escucho, cuando dejo a un lado mi fatigosa identidad y mi propia memoria para concentrarme del todo en el acto de escuchar, de ser plenamente habitado por las experiencias y los recuerdos de otros. (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 531)

Se, por um lado, o relato oral seduz a quem o escuta, por outro, é terapêutico para aquele que encontra uma oportunidade de deixá-lo transcender. O historiador oral Alistair Thomson (1997, p. 57), afirma que é natural no ser humano a necessidade de criar o que ele chama de *composição*, isto é, elaborar uma narrativa sobre o próprio passado com a finalidade de melhor se entender com ele. Segundo Thomson (1997, p. 75), “a oportunidade de falar e verbalizar é terapêutica, podendo restituir um sentimento de potência”.

Ao contemplar o relato da artista uruguaia Adriana Seligmann, o narrador de *Sefarad* compreende o valor da recuperação da memória para a personagem que, ao resgatá-la, entra em uma espécie de transe que a subtrai do presente e a transporta ao passado:

Tantas veces he visto a alguien en quien parece que se produce de golpe un cambio cuando decide contar algo que le importa mucho, la historia o la novela de su vida, alguien que da un paso y suspende el tiempo real del presente para sumergirse en un relato, y mientras habla, aunque lo haga urgido por la necesidad de ser escuchado, mira como si se hubiera quedado solo, y el interlocutor no es más que una pantalla de resonancia, si acaso la delgada membrana en la que vibran las palabras de la narración. (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 530)

A reflexão do narrador sobre essa personagem demonstra que, encontrar alguém disposto a escutar sua história é quase que apenas um pretexto, o que realmente importa é recontar o próprio passado para si mesmo. E se o relato oral tem a faculdade de remeter quem o narra de volta ao passado, tem também a virtude de fazê-lo com quem o ouve. No capítulo *Münzenberg*, o narrador executa uma digressão na qual antecipa, anonimamente, uma personagem que aparecerá como protagonista cinco capítulos adiante. Essa analepse tem a função metaficcional de inserir outra reflexão sobre a relação do narrador com a memória transmitida oralmente. Ao se referir ao depoimento de Amaya Ibárruri, o narrador afirma a capacidade do relato oral de transportar o interlocutor através do tempo: “Al hablar con ella siento un vértigo como de cruzar un alto puente de tiempo, casi de encontrarme en la realidad que ella ha visto, y que si yo no la hubiera conocido sería para mí el relato de un libro” (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 195).

Viajar pelo tempo, voltar ao passado, reencontrar a experiência, essa parece ser a função primordial da adoção do testemunho oral como fonte para a escrita literária em *Sefarad*. Ao longo de seu estudo sobre a memória, Paul Ricœur (2007, p. 41) afirma reiteradas vezes que, apesar do dilema da confiabilidade, “o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a

memória e a história.” Ora, se o testemunho pode servir de referente real para a representação historiadora, também pode sê-lo para a escrita literária.

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

O testemunho é o meio pelo qual a memória declarativa se revela, e Ricoeur não se furta a enfrentar a desconfiança sobre a autenticidade do testemunho, afinal, entre a impressão de uma experiência, isto é, seu registro, e sua posterior declaração narrativa que torna presente um acontecimento do passado, há lugares onde a verdade pode sofrer desvios. Entretanto, o filósofo concebe o testemunho como uma ação análoga ao contar, e entende que esse processo é imbuído de uma credibilidade presumida: espera-se que o evento narrado corresponda com o real, e o fato de ser um evento experimentado por aquele que o relata contribui para certificar esse relato. Quem testemunha declara-se como aquele que esteve em um determinado lugar, em um determinado tempo, e assistiu ou viveu um acontecimento.

Além disso, o testemunho pressupõe uma relação dialogal. Quem testemunha, testemunha algo a alguém, e esse alguém, ao tornar-se interlocutor de um testemunho, acaba por autenticá-lo. Ricoeur acredita no compromisso da testemunha com o seu testemunho, e se no início de sua fenomenologia da memória afirmava que não há nada melhor que a memória para se conhecer o passado, em sua epistemologia da história retoma a fórmula para dizer: “não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para assegurar-nos de que algo aconteceu” (RICOEUR, 2007, p. 156).

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

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

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

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

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

Ao tornar públicos, por meio da literatura, testemunhos que dificilmente alcançariam grande audiência, Muñoz Molina escreve um romance que, longe de ser um “depósito morto”, como a ideia de escrita como simples conservação poderia supor, é “memória viva”<sup>3</sup>, tão viva na escrita quanto o era na voz das testemunhas.

No entanto, esse processo de apropriação da memória transmitida oralmente pelo outro e sua transformação em literatura, pressupõe algumas questões éticas. Até que ponto um escritor está autorizado a apropriar-se de histórias a ele confiadas para recriá-las e torná-las públicas? É possível aferir o grau de fidelidade entre o que foi oralmente narrado e o que se eternizou na escrita? Qual é a postura do escritor perante esses personagens da “vida real” que lhe confiaram suas memórias? Perseguindo as pistas metaficcionalis deixadas pelo narrador em *Sefarad*, tentaremos elucidar essas questões.

## **2 A ética no processo de transposição da oralidade para a escrita literária**

---

<sup>3</sup> “Depósito morto” e “memória viva” são expressões ricoeurianas.

Segundo Joan-Carles Mèlich (2011), tarefa tão desafiadora quanto a de definir a literatura, é a de definir a ética. Para o filósofo catalão, a ética, objeto indeterminável do ponto de vista do tradicional pensamento metafísico ocidental, é um objeto palpável, de existência concreta em nosso meio, assim como a literatura. Por isso, Mèlich propõe uma definição de ética a partir de lições aprendidas com a literatura.

De acordo com o filósofo, a metafísica sempre teve a pretensão de compreender e explicar todo e qualquer fenômeno com base em um mesmo princípio, o que redundou em uma visão dual do mundo e em uma crença na existência de fenômenos não problemáticos, não fugidios, passíveis de serem explicados. Para opor-se a esse pensamento de tendência universalizante, Mèlich convoca três pensadores de origem judaica do século XX: Franz Rosenzweig, Emmanuel Levinas e Jacques Derrida. A esses pensadores, o filósofo catalão atribui os méritos de terem pensado a ética fora dos princípios da metafísica, e de mostrarem como a história da filosofia ocidental fundamentou-se sobre um preconceito: o de acreditar que tudo pode ser compreendido a partir de um princípio único, da ideia de que tudo faz parte de um todo, de uma unidade, uma visão homogênea incapaz de acolher o diferente, o estranho, o externo, a alteridade.

O argumento central de Mèlich está organizado em torno do fato de que, tanto a ética quanto a literatura, são capazes de abrigar dissonâncias, e para desenvolver esse argumento, o filósofo elenca quatro pontos de contato entre a literatura e a ética: a intimidade, a ambiguidade, a ausência e a relação com a vida.

A literatura pressupõe uma relação íntima do leitor para com o texto literário e para com o autor, relações estabelecidas, portanto, com o outro. A moral pensada pela metafísica pode ser pública ou privada, relaciona-se com o espaço. A ética, assim como a literatura, não é nem pública nem privada, é íntima, e relaciona-se com o tempo.

O texto literário é naturalmente ambíguo, passível de múltiplas leituras que dependem do leitor, e do tempo e espaço nos quais ele encontra-se inserido. A moral oferece uma mesma resposta para diferentes situações. A ética, ao contrário da moral, não obedece a códigos pré-determinados, oferece respostas únicas de acordo com a especificidade de cada situação. Assim como a leitura literária, a postura ética depende de relações, situações e contextos.

A moral deriva da presença, a literatura da ausência. Não há interpretação correta para um texto literário, bem como não há resposta ética correta a ser dada, as posturas mudam em decorrência das situações.

A moral é cultural, é-nos dada pelo mundo que nos cerca, está posta desde quando nascemos. A ética, no entanto, é-nos requerida pela vida à medida que a vivemos. Assim como não há, para um texto literário, uma única leitura possível, não há uma única forma de se portar diante da vida.

Apresentamos um fragmento do artigo de Mèlich que sintetiza o seu argumento de aproximação entre a literatura e a ética, e que explica o distanciamento destas em relação à moral:

La ética, a diferencia de la moral, tiene una óptica literaria, porque la ética, como la literatura, no vive de las razones sino de los sentimientos, no vive de las universalidades sino de las singularidades, no vive de los principios sino de los contextos y de las situaciones, no vive de lo claro o de lo distinto sino de las ambigüedades y de las ambivalencias... [...] Eso significaría romper con el reinado de lo mismo a favor de la alteridad, con el reinado de la presencia a favor de la ausencia o de lo espectral, de lo universal a favor de lo situacional o de lo adverbial, del consenso a favor del disenso o de la disonancia, del acuerdo y del diálogo a favor de la conversación inacabable, de la conciencia tranquila a favor de la imposibilidad de buena conciencia. (MÈLICH, 2011, p. 105-106)

Se à ética é atribuída uma dimensão literária porque ela comporta emoções, particularidades, circunstâncias, imprecisões, lacunas, discordâncias, e reconhece a presença do outro, um texto literário que comporta todas essas facetas é uma literatura eticamente comprometida.

Literatura ética, esse foi um dos principais adjetivos consensualmente atribuídos pela crítica ao romance *Sefarad* na época de sua publicação<sup>4</sup>. O texto concede espaço a vozes comumente silenciadas como a do migrante proveniente do sul da Espanha rural, e de anônimos como Camille Pedersen-Safra, Isaac Salama, Tina Palomino e Adriana Seligmann, testemunhas cujas vozes talvez jamais fossem ouvidas não fosse o romance. Vozes canonizadas pela literatura do século XX como as de Primo Levi, Victor Klemperer e Jean Améry são postas ao lado de vozes de ex-soldados da Divisão Azul, numa operação talvez inapropriada do ponto de vista da moral, mas perfeitamente possível a partir da perspectiva ética. Do mesmo modo, são contrastadas as vozes de dissidentes do Comunismo como Margarete Buber-Neumann, Eugenia Ginzburg e Willi Münzenberg, com a

---

<sup>4</sup> Sobre essa questão ver BEGINES HORMIGO, José Manuel. La última novelística de Antonio Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la luna*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Ed.). **Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina**. Madri: ARCO/LIBROS S. L., 2009, p. 83-105; Ver também SANZ VILLANUEVA, Santos. De *El jinete polaco* a *Ventanas de Manhattan*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Ed.). **Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina**. Madri: ARCO/LIBROS S. L., 2009, p. 23-47.

voz da idólatra stalinista Amaya Ibárruri. Essa escolha deliberada pelo outro e pelo dissenso constitui o que chamaremos de macroética do romance *Sefarad*, o sentido ético presente na gênese do texto, a causa que motiva sua escritura. Mas, internamente, observamos uma microética no tratamento dado pelo autor e pelo narrador aos testemunhos desses outros.

Seligmann-Silva (1998, p. 22) lembra que a “literatura de testemunho”<sup>5</sup>, ou a “literatura de teor testemunhal”<sup>6</sup>, como acreditamos ser o caso de *Sefarad*, pressupõe uma nova “ética da representação”. Para o crítico, assim como a literatura tradicional, a literatura de testemunho encontra-se na encruzilhada entre o real e o ficcional, mas ela nunca deixará de reclamar o seu vínculo com o universo externo ao literário, com o qual essa literatura mantém um pacto: “O comprometimento com o ‘real’ faz com que o autor exija um redimensionamento do conceito de literatura. A relação desse autor com o passado ao qual ele tenta dar uma forma tem o caráter de um compromisso ético” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382).

Na ocasião do lançamento do livro, Muñoz Molina falava dessa necessidade de transposição dos limites da ficção, no sentido de que ela é também o lugar da experiência, e de sua preocupação ética ao ficcionalizar os relatos orais a ele concedidos por personagens reais.

Um exemplo dessa autoimposição ética, é o que encontramos ao final do capítulo *Oh tú que lo sabías*. Em um dado momento, o fluxo narrativo do protagonista, Isaac Salama, é interrompido por circunstâncias externas, exatamente no momento em que ele declamava o último verso do poema *A uma passante* de Baudelaire. O verso lhe serviria para introduzir um derradeiro relato.

Alguns anos depois, durante uma viagem de trem que levava alguns escritores para um evento literário, o narrador encontra um escritor que também esteve no *Ateneo Español* em Tanger, e que também foi interlocutor das memórias de Salama. Nesse momento da narrativa, Muñoz Molina insere um relato dentro do relato, cria um segundo narrador que, de um outro ponto de vista, irá concluir a parte da “novela” de Isaac Salama desconhecida do narrador principal.

---

<sup>5</sup> Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 373) a expressão “literatura de testemunho” não define um gênero literário, é um termo mais amplo que se refere a um fenômeno característico da literatura a partir do século XX, um produto cultural dessa era das catástrofes.

<sup>6</sup> *Sefarad* não é “literatura de testemunho”, pois, o narrador principal não é uma testemunha primária, isto é, um sobrevivente de uma das catástrofes do século XX. Entretanto, ao colocar a voz do narrador em paralelo às vozes de sobreviventes, de testemunhas primárias, por meio da intertextualidade que se estabelece tanto com textos de cunho testemunhal quanto com testemunhos orais, *Sefarad* pode ser entendida dentro de uma categoria à qual Seligmann-Silva (2005, p. 88) chama de “literatura de teor testemunhal”.

Enquanto este narrador principal demonstra, ao longo do capítulo, uma postura respeitosa perante as memórias do personagem, entendendo-o como uma vítima trágica da história e do próprio destino, o narrador secundário debocha das histórias de Salama, narrando os fatos de forma confusa e contradizendo uma série de informações até então fornecidas pelo narrador principal. Antes que essa segunda voz narradora inicie seu relato, o narrador principal promove uma reflexão acerca do processo de apropriação das memórias alheias, e da importância da ética nesse processo:

Sin que uno lo sepa, otros usurpan historias o fragmentos de su vida, episodios que uno cree guardar en la cámara sellada de su memoria y que son contados por gente a la que uno tal vez ni siquiera conoce, gente que los escuchó y que los repite deformándolos, adaptándolos a su capricho o a su falta de atención, o a un cierto efecto de comicidad o maledicencia. [...] Apenas hay detalles, y da pereza inventarlos, falsificarlos, profanar con la usurpación de un relato lo que fue parte dolorosa y real de la experiencia de alguien. Quién eres tú para contar una vida que no es tuya. [...] empieza un relato que sólo dura unos minutos, y no sabe que de algún modo está culminando una afrenta, agravando una vejación. (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 178, 179)

A distinção entre os discursos do narrador principal e do narrador secundário é nítida para o leitor. Por meio da voz irônica, apressada, insensível e nada poética do narrador secundário, o leitor conhece o desfecho do relato de Isaac Salama: durante uma viagem de Tanger a Casablanca, Salama apaixonou-se à primeira vista por uma gentil desconhecida com quem compartilha a cabine do trem. Ao chegar ao destino, no entanto, Salama, que durante toda a viagem havia escondido sob um casaco a deficiência de suas pernas, priva-se da oportunidade de um encontro amoroso por não querer ver revelado aquilo que é, para ele, motivo de vergonha. A paixão fugaz e frustrada estabelece o intertexto com o poema de Baudelaire, cujo último verso serve de título para o capítulo: *Oh tú que lo sabías*.

Conforme já discutimos, é impossível para o autor/narrador aferir o grau de veracidade com que a memória de Isaac Salama é capaz de presentificar o passado, descobrir as distorções impostas pelo próprio fenômeno de rememoração ou, até mesmo, desvendar quanto há de ficção inconsciente ou consciente no relato. Sobretudo porque, nas memórias de Salama, expressam-se dois profundos traumas: o de sobreviver à perseguição nazista em Budapeste tendo perdido mãe e irmãs, e o de sobreviver a um acidente de carro que o deixou inválido ainda na juventude. Freud (2010, p. 177) já nos ensinou que a realidade passada dos eventos traumáticos nunca ressurge na memória do traumatizado da forma exata como ocorreu porque esses episódios, no momento em que sucedem, excedem a capacidade de compreensão humana, ficando comprometidos o registro dessa memória no inconsciente, bem como sua transmissão ao consciente e sua tradução em linguagem. No

entanto, apesar de toda essa sorte de possíveis deformações, a memória que personagens como Isaac Salama confiam ao narrador é recontada com respeito à testemunha.

Ao construir uma narrativa intertextual, que acolhe o testemunho oral, Muñoz Molina está encontrando formas de fazer com que a experiência, no sentido benjaminiano da expressão, adentre a forma do romance. Tudo isso sem perder de vista o cuidado ético no processo de transformar em literatura a memória oral concedida pelo outro.

## REFERÊNCIAS:

- BEGINES HORMIGO, José Manuel. La última novelística de Antonio Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la luna*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Ed.). **Cuadernos de narrativa**: Antonio Muñoz Molina. Madri: ARCO/LIBROS S. L., 2009, p. 83-105.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DELGADO, Lucilia de A. N. **História oral**: memória, tempo, identidades. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: **Obras completas, v. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)**, Além do princípio do prazer e outros textos (1917 – 1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução de Clara C. Rocha. In: JENNY, Laurent et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.
- MÈLICH, Joan-Carles. Disonancias (sobre ética y literatura). **Ars Brevis**, Barcelona, n. 17, p. 97-115, 2011.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. **Carlota Fainberg**. Madri: Alfaguara, 1999.
- \_\_\_\_\_. **El jinete polaco**. Barcelona: Bibliotex S. L., 2001.
- \_\_\_\_\_. **Sefarad**. Madri: Alfaguara, 2001b.
- \_\_\_\_\_. **Vento da lua**. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et.al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. **Letras**, Santa Maria, RS, n. 16, p. 9-37, jun. 1998.

\_\_\_\_\_. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 371 – 385.

\_\_\_\_\_. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, v. 30, p. 71-98, jun. 2005.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. **Projeto História**, São Paulo, v. 15, p. 51-84, abr. 1997.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, set. 2006.

[Recebido: 08 nov. 2017 – Aceito: 11 dez. 2017]