

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

-

ANA RAQUEL DE SOUSA LIMA

**AUTOFIÇÃO E MEMÓRIA EM *EL LUTE CAMINA O REVIENTA*, DE
ELEUTÉRIO SÁNCHEZ**

TERESINA

2019

ANA RAQUEL DE SOUSA LIMA

**AUTOFICÇÃO E MEMÓRIA EM *EL LUTE CAMINA O REVIENTA*, DE
ELEUTÉRIO SÁNCHEZ**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito final para obtenção do grau de mestre em Letras-Literatura, sob a orientação da Prof.(a) Dra. Margareth Torres Alencar Costa.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Sociedade.

TERESINA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

L732a Lima, Ana Raquel de Sousa.
Autoficção e memória em El lute camina o revienta, de
Eleutério Sánchez. / Ana Raquel de Sousa Lima. - 2019.
231 f.: il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí
– Centro de Ciências Humanas e Letras – CCHL, Programa
de Pós-graduação em Letras, Teresina, 2019.

“Orientação: Prof^a. Dra. Margareth Torres Alencar
Costa”.

1. Literatura espanhola. 2. Autoficção. 3. Memória.
4. Franquismo. 5. Eleutério Sánchez. I. Título.

CDD: 868

ANA RAQUEL DE SOUSA LIMA

**AUTOFICÇÃO E MEMÓRIA EM *EL LUTE CAMINA O REVIENTA*, DE
ELEUTÉRIO SÁNCHEZ**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito final para obtenção do grau de mestre em Letras-Literatura, sob a orientação da Prof.(a) Dra. Margareth Torres Alencar Costa.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Sociedade.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Margareth Torres Alencar Costa

Orientadora

Profa. Dra. Stela Maria Viana Lima Brito

Examinadora

Prof. Dr. Carlos André Pinheiro

Examinador

TERESINA

2019

Aos meus pais, Maria Eunice de Sousa Lima,
Raimundo Alves de Lima e Maria Lúcia de Sousa
Morais e ao meu avô, Antonio de Lima.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida e da sabedoria.

A minha família.

A minha orientadora, prof(a). Dra. Margareth Torres de Alencar Costa.

Ao meu companheiro e incentivador, Wilame Santos de Souza.

Ao IFPI, na pessoa do excelentíssimo reitor, Paulo Henrique Lima.

À equipe de professores do mestrado em letras- Literatura da UFPI.

Aos professores da UESPI: Wanderson Lima, Fabrício Flores, Josinaldo Santos e Silvana Pantoja.

Aos colegas do mestrado que ao longo desses dois anos compartilharam comigo o espaço e as discussões teóricas.

Às amigas, Cátia Araujo, Jorgelene Lima, Mahilda Lima, Naira Almeida e Cleide Silva.

La persona en estado puro es generosa. La civilización la hace egoísta, ya sólo importa ella y su entorno más próximo. (Eleuterio Sánchez).

RESUMO

O processo de reconstrução da memória, nas escritas de si, passa por um complexo momento discursivo, uma vez que as narrativas literárias contemporâneas expressam experiências que perpassam pela vida do escritor por meio de um caráter referencial, embora não exclua o pacto ficcional classicamente presente nelas. Sob esta ótica, este trabalho tem como objeto de estudo, a obra *Camina o Revienta*, de autoria do escritor espanhol, Eleutério Sánchez, que apresenta sua escrita em uma perspectiva memorialística, visto que ele próprio pontua em seu prólogo a necessidade dessa escrita diante dos acontecimentos oriundos dos anos franquistas espanhol. O que chama a atenção no texto de Sánchez é a coincidência nominal na estrutura narrativa, isto é, o narrador que se apresenta em primeira pessoa e as referencialidades ao longo do enredo, assim, a partir dessas estratégias, objetivou-se investigar a autoficção e a memória na obra *corpus* da pesquisa. Para tanto, as contribuições teóricas foram assentadas a partir do pensamento de Lejeune (2008), que esboça a teoria da autobiografia, Alberca (2007), que discute sobre o pacto ambíguo na perspectiva da autoficcionalidade, Halbwachs (2006) que acentua a reconstrução da memória coletiva, Asmann (2011) que explicita a relação entre memória habitada e cumulativa; Izquierdo (2018) que pontua a relação da memória com os processos emocionais, entre outros. De maneira que foi possível depreender que a narrativa *Camina o Revienta* encontra-se estruturada no âmbito das autoficções biográficas. Enfim, inferiu-se que a perspectiva autoficcional não se trata de um romper com as estratégias clássicas da narrativa, mas sim dar uma continuidade com um olhar diferente diante do ficcional, podendo ser compreendida como uma transformação pactual que perpassa não só na escrita, pela figura do autor, mas também pela expectativa leitora diante das expressões que se realizaram durante e pós-catástrofes, especialmente, os eventos ocorridos ao longo do século XX.

Palavras-chave: Autoficção. Memória. Franquismo. Eleutério Sánchez. *El Lute Camina o Revienta*.

RESUMEN

El proceso de reconstrucción de la memoria, en las escrituras de sí, pasa por un complejo momento discutible una vez que las narrativas literarias contemporáneas expresan experiencias que pasan por la vida del escritor en un carácter referencial no excluyendo el pacto ficcional clásico presente en ellas. En esta óptica este trabajo tiene como objeto de estudio la obra *Camina o Revienta*, de autoría del escritor español, Eleuterio Sánchez, que presenta su escritura en una perspectiva memorialística ya que él mismo puntualiza en su prólogo la necesidad de esa escritura ante los acontecimientos oriundos de los hechos años franquistas español. Lo que llama la atención en el texto de Sánchez es la coincidencia nominal en la estructura narrativa, o sea, el narrador que se presenta en primera persona y la presencia de referencialidades a lo largo del enredo. Por ello, el análisis, se objetivó a investigar la autoficción y la memoria en la obra corpus de la investigación. En este sentido, las contribuciones teóricas fueron asentadas a partir del pensamiento de Lejeune (2008), que esboza la teoría de la autobiografía; Alberca (2007), que discute sobre el pacto ambiguo en la perspectiva de la autoficcionalidad; Halbwachs (2006) que acentúa la reconstrucción de la memoria; Asmmann (2011) que explicita la relación entre memoria habitada y cumulativa e Izquierdo (2018), que puntualiza la relación de la memoria con los procesos emocionales, entre otros. De manera que fue posible deducir que la narrativa *Camina ol Revienta* se encuentra estructurada en el ámbito de las autoficciones biográficas. En fin, se deduce que la perspectiva autoficcional no se trata de un romper con las estrategias clásicas de la narrativa, sino que da una continuidad con una mirada diferente ante lo ficcional pudiendo ser comprendida como una transformación pactual que atraviesa no sólo en la escritura, por la figura del autor, pero también por la expectativa lectora ante las expresiones que se realizaron durante y después de las catástrofes, especialmente, en los eventos ocurridos a lo largo del siglo XX.

Palabras-llave: Autoficción. Memoria. Franquismo. Eleuterio Sánchez. *El Lute Camina o Revienta*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO	17
1.1 Autobiografia e as Escritas de Si.....	17
1.2 O que é Autoficção.....	24
1.3 A Autoficção na Perspectiva de Manuel Alberca	28
2 LITERATURA E MEMÓRIAS FRANQUISTAS	37
2.1 Franquismo e Franco: um enfoque histórico e literário	38
2.2 Memória: Percepções em Tempos Sombrios	42
2.3 Relatos de Violências Carcerárias Franquistas	49
3 ELEUTÉRIO SANCHEZ: AUTOR E ARTE EM UM ENTRELAÇAMENTO DE EXPERIÊNCIAS	58
3.1 Eleuterio Sánchez: o autor sob o olhar literário.....	60
3.2 A Literatura e outras artes na vida de Eleutério Sánchez.....	65
4 ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS DE RECONSTRUÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS SOMBRIAS DE EL LUTE EM CAMINA O REVIENTA	69
4.1 Lembranças Infantis em Camina o Revienta.....	69
4.2 Análise dos Processos Autoficcionalis e Memorialísticos em Camina o Revienta..	76
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS	94
ANEXO.....	97

INTRODUÇÃO

Muitas são as obras que buscam expressar relatos de angústia, de solidão e de sofrimento, sentimentos que, por muitas vezes, ficaram silenciados no mais íntimo do ser. Assim, observa-se que as narrativas contemporâneas, por meio das escritas de si, trazem à tona lembranças de personagens que relatam experiências de tempos sombrios. Nesse sentido, este estudo se faz a partir das observações das recordações de extrema violência que gravitam nas lembranças do personagem-protagonista na obra *El Lute Camina o Revienta*, uma vez que ela se apresenta em primeira pessoa e tem como pano de fundo um fato histórico que perdurou aproximadamente por quarenta anos, disseminando medo e terror aos civis que viveram sob o regime ditatorial espanhol.

Para tanto, parte-se da hipótese de que pessoas que são vítimas de manifestações violentas se utilizam das narrativas literárias para, por meio da memória, expressar suas experiências dolorosas ao tempo em que fazem críticas ao sistema, mostrando ao leitor o lado das lembranças periféricas, isto é, subterrâneas de sistemas ditatoriais. Assim, acredita-se que o livro de Eleutério Sánchez é uma forma de reconstruir as lembranças das manifestações violentas que foram impingidas à sociedade espanhola, servindo também como um revisionismo da situação degradante de uma Espanha ditatorial, de maneira que tais atrocidades se conservem na memória, isto é, não sigam o ritmo do esquecimento.

Com isso, o objetivo da pesquisa é investigar a autoficção e a memória na obra, *El Lute Camina o Revienta*, de Eleutério Sánchez, posto que a narrativa traz em seu enredo, relatos de um personagem que sofreu as atrocidades de uma época catastrófica espanhola. Pelo exposto, é possível que o leitor se encontre com um modo de leitura denominada, por alguns teóricos, como autoficção, visto que nela há a possibilidade de um entrelaçamento de indícios autobiográficos e fatos ficcionalizados. Em vista disso, procurou-se nortear este trabalho, partindo das seguintes inquiuições: de que forma se expressa a escrita autoficcional na narrativa? Como se apresentam na obra as memórias da personagem, El Lute e de que forma a autorrepresentação se estabelece nas suas recordações?

A obra *El Lute Camina o Revienta*¹, escrita por Eleutério Sánchez, escritor espanhol, traz alguns acontecimentos ilegais que predominaram nas recordações do personagem Eleutério ou El Lute, dentre eles um roubo de duas galinhas, na província de Badajoz e um roubo de joias que resultou na morte de um vigilante. Por conta desse último incidente, ele foi

¹ Para uma melhor compreensão, faz-se importante distinguir El Lute para referir-se ao personagem-protagonista da narrativa e *Camina o Revienta* para a obra investigada.

condenado à morte pelo conselho de guerra, condenação alterada anos seguintes para 30 anos de prisão. A narrativa traz o relato da fuga de Eleutério Sánchez, em 1966, de um trem em movimento; essa foi a sua primeira fuga e, em 1971, da prisão de Santa Maria, executada a segunda. Após essa última evasão carcerária, o personagem permaneceu dois anos e meio em liberdade clandestina, tendo nos coletores de lixo o seu lugar de moradia, até ser novamente detido em Sevilha, em 1973.

Sobre a vida do escritor, Eleutério Sánchez, é importante mencionar, que ela interessou durante muito tempo a escritores e sociólogos, como também a produtores, diretores de cinema e músicos, a ponto de ele cobrar pela explanação e divulgação de sua imagem. Sánchez escreveu vários livros entre eles: *Camina o revienta* (considerado pela crítica como autobiográfico); *Mañana seré libre*; *Entre sombras e silencio*, *Una pluma entre rejas* e em 1987 *Cronicas de um Campusiano*. Também escreveu uma música “Quisiera” que conseguiu o primeiro prêmio no festival de música de Benidorm de 1980.

Através do recurso midiático, foi possível encontrar diversas informações sobre Eleutério Sánchez, dentre elas, pode-se mencionar o periódico espanhol, El País, datado de 21 de março de 1987, que trouxe uma entrevista sobre o motivo que levou o cineasta Vicente Aranda a produzir um filme sobre a vida de Eleutério, conhecido popularmente como o maior delinquente espanhol na época da ditadura franquista. Conforme Aranda, a história de vida de Eleutério o fez compreender melhor a Kafka e a Calderón, cujo delito era haver nascido, isto é, eram perseguidos, ferozmente, sem saber nem mesmo o porquê. Neste mesmo periódico, encontram-se artigos escritos pelo escritor intitulados como: *Un canto a la libertad*; *Las cárceles y el defensor del Pueblo* y cartas a mi Hermano Raimundo.

No periódico CNT.es (2012) identificou-se uma entrevista concedida pelo autor intitulada: *Los mercheros somos anarquistas puros, seguimos la ley natural*; nela, ele faz menção à sua comunidade primeira los mercheros ou quinquis, que eram acostumados a viver no campo, a plantar e a colher de maneira que não conheciam a vida enclausurada da cidade, porém, tiveram que, por conta da industrialização na Espanha, mudar seus modos de vida, o que resultou em praticamente o desaparecimento da população merchera. Outro fato comentado, é a saída dele da prisão e a vida na sociedade vigente. Segundo o entrevistado, foram muitos os obstáculos sociais no pós-prisão, mesmo formado em Direito. Assim, por conta da percepção de que sua causa era mais sociológica que penal, dedicou-se a escrever suas narrativas literárias.

Jose Carlos Aranda (2013) em seu blog que tem como mote, diálogos sobre língua, literatura e educação, refere-se ao escritor desta forma: “Eleutério es una persona afable,

educada, culta, enjuta y ceñuda, locuaz y tozuda, fibroso de cuerpo y pensamiento, con esa dureza que da la experiencia del golpe que, aunque bien encajado, nos deja dolorida el alma”. No blog, Aranda pontua que o escritor até seus vinte e dois anos era analfabeto, mas quando aprendeu outro tipo de fuga se tornou um devorador de livros.

Camina o Revienta traz em sua estrutura um narrador-personagem, em primeira pessoa, que ao longo do enredo narra seus infortúnios vividos em meio a diversas circunstâncias que lhe proporcionaram uma vida difícil junto a sua família, até o momento que coercitivamente teve que viver privado de liberdade. Com base no exposto, a pesquisa faz-se relevante por se apoiar nos estudos das narrativas contemporâneas denominadas de autoficções, especialmente, a que se volta o olhar para o pacto ambíguo teorizado por Manuel Alberca (2007) que tem por objetivo interligar estruturas referenciais a experiências pessoais ressignificadas na arte literária, de forma a demonstrar a possibilidade de um entrelaçamento de dados referenciais à ficcionalização na obra literária.

Entende-se que *Camina o Revienta* pertence ao campo das escritas de si, visto que o personagem, El Lute, relata por meio de suas memórias, experiências adquiridas dentro e fora dos cárceres espanhóis aos quais fora enviado. Destarte, em um primeiro momento, a obra remete a uma perspectiva autobiográfica devido à presença de indícios pessoais ou coincidência onomástica. É possível observar marcas autobiográficas como o paratexto e o nome do autor, Eleutério Sánchez, coincidindo com o do personagem e do narrador, como também, a presença de um narrador em primeira pessoa, apoiando-se na perspectiva da teoria de Philippe Leujene (2008), o qual a denominou de pacto autobiográfico.

A fortuna crítica está assentada em entrevistas concedidas pelo autor em meios midiáticos, como mencionadas anteriormente, e em pesquisas no campo científico, dentre elas pode-se citar o artigo: *Subalternidad, vida y escritura en Camina o Revienta de Eleutério Sánchez*, de Antonio García del Río (2017). Nela, o pesquisador, a partir de uma percepção autobiográfica, analisa a construção da voz de um sujeito pertencente a uma comunidade subalterna denominada quinqui; a investigação de Del Río (2017) perpassa pelos estudos do viés pós-colonial. Em suas considerações, o investigador pontua que *Camina o Revienta* se converte em um relato de vida de um sujeito que advém de uma comunidade marginalizada em que os seus modelos de vida entram em choque com os do regime ditatorial de Francisco Franco, na Espanha.

Um outro estudo relevante para esta pesquisa é o de Marie Laffranque (1989), intitulado *Quinquis del siglo XX. Un ejemplo, una lección*. Nele, a pesquisadora faz uma análise comparativa de duas obras que são: *Camina o Revienta* e *El relato de Artur del Hoyo*

– *el payo, La lección*. Segundo a estudiosa, as duas obras retratam o mesmo período histórico espanhol, o franquismo, e perpassam por ações como roubo, presentes nestas comunidades marginalizadas. De acordo com Laffranque (1989), “la mirada que llamamos interior del autor sobre su propia vida, cultural y sociedad originaria también se vuelve exterior para enseñar a los que siempre siguen llamando los suyos la otra sociedad”. De maneira que o estudo comparativo da pesquisadora perpassa pela questão da marginalização do personagem, pontuando os choques sociais pelos quais passavam os cidadãos, diante dos descasos, aos seres humanos, na época. Pelo exposto, percebeu-se os vários olhares que a narrativa possibilita ao leitor, não somente como verossimilhança, mas também, como algo de engajamento dentro do eixo literário. Melhor explicando, a narrativa proporciona não só uma catarse pessoal, como conduz a uma reflexão sobre um passado próximo, real e verdadeiro no campo histórico.

Para que essa pesquisa atingisse o objetivo desejado e por entender que o pano de fundo da narrativa investigada perpassa por um período histórico, recorreu-se a outros estudiosos, como Julio Prada Rodriguez (2010), que apresenta uma ampla discussão sobre o período franquista espanhol, o que foi útil, visto que o estudioso expõe um revisionismo que percorre pela história e memória da ditadura franquista. Além disso, Rodriguez (2010) detém em sua obra um capítulo no qual faz referência ao sistema penitenciário franquista, um elemento predominante na narrativa, *corpus* da pesquisa, em virtude de o personagem relatar suas memórias de sofrimentos, nos diversos cárceres a que fora levado a permanecer por anos.

Outro pesquisador que contribuiu nesta pesquisa foi Julián Casanova (2002), revelando o período de grande fome e terror pelo qual passaram os espanhóis nos anos do franquismo. Casanova (2002) acentua que as várias formas desumanas que o regime ditatorial impôs aos civis da Espanha, foram planejadas no sentido de exterminar a todos os que se faziam contrários às exacerbadas leis. Isto é, os vencidos da guerra civil. Os que continuassem vivendo na Espanha ou se adaptavam ao regime ou morriam. Na narrativa identifica-se esse adágio de forma contundente a partir do título: *Camina o Revienta*, conotando uma alusão a essas tramas totalitárias - ou segue o que eles impõem ou morre.

Para uma análise da obra a partir da perspectiva da memória, a contribuição partiu de Ivan Izquierdo (2018) que ao definir a palavra memória, especifica que ela pode ser aprendida ou rememorada. Para o estudioso, elas são moduladas por emoções, níveis de consciência e estado de ânimo. Acerca desse conceito, Izquierdo (2018) traz à tona memórias que ele classificou como declarativas, ou seja, as que registram fatos, eventos ou conhecimentos. E que entre elas podem-se encontrar as denominadas episódicas ou autobiográficas. Melhor

explicando, elas existem quando sabemos sua origem. Segundo o pesquisador são “lembranças de um rosto, de um filme, algo que lemos ou nos contaram” (IZQUIERDO, 2018, p. 17).

Subsidiando os estudos da temática, acima mencionada, faz-se relevante uma aproximação às postulações de Maurice Halbwachs (2006), visto que através dos seus estudos encontra-se um posicionamento sobre as memórias individuais e coletivas, no sentido de enfatizar que nossas memórias não se configuram somente em nossas lembranças, mas nas lembranças alheias como ponto de referências. De acordo com o estudioso, nunca estamos sós em nossas vivências, ainda que se trate de acontecimentos que somente nós presenciamos. Argumentações que retomam as ações do personagem na narrativa, visto que, em muitos momentos, ele relata suas memórias como um monólogo interior ou um fluxo de consciência, enquanto que há momentos de lembranças coletivas relacionadas ao grupo família.

De maneira a contribuir com um passado presente, dialoga-se com as investigações de Beatriz Sarlo (2007), segundo a estudiosa, para narrar a experiência é necessário que essa esteja unida ao corpo e a voz “a uma presença real do sujeito na cena do passado” (SARLO, 2007, p. 24). Ela esclarece ainda, que a linguagem é uma forma de libertação das experiências que se tornam mudas. Logo, o esquecimento não se faz plausível e a comunicação é efetivada, trazendo a temporalidade da ação da narrativa ao tempo da lembrança e não do acontecimento. Compreendeu-se, com isso, que para cada narração memorialística as experiências se fazem atuais.

Situada nessa perspectiva do esquecimento, Jean Marie Gagnebin (2009), por meio de sua obra *Lembrar, Escrever e Esquecer*, apresenta, apoiando-se nos estudos de Walter Benjamin, os elementos de sobra do discurso histórico. Tais sobras são entendidas como: o sofrimento e o anonimato. De acordo com Gagnebin (2009), o novo tipo de narrador, ‘o sucateiro,’ não recolhe os feitos heroicos e traz à luz da sociedade, mas compila o que foi deixado de lado e que se tornou insignificante à sociedade. Para a filósofa, “a rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 55). Assim, inferiu-se que as narrativas contemporâneas se apoiam nesses narradores sucateiros que apresentam os marginalizados, os esquecidos, os anônimos, que perduraram muitos anos fora das histórias ditas oficiais, como também os carcerários, vozes inaudíveis por muito tempo.

Por se tratar de uma narrativa, como foi mencionado, que traz como pano de fundo uma época de grandes atrocidades, faz-se necessária uma análise da representação das violências na narrativa *corpus* da pesquisa. Para tanto, utilizou-se as contribuições de Jaime

Ginzburg (2013), que apresenta a possibilidade de alguns textos literários permitirem observar não só as ações violentas visíveis nas diversas cenas, mas também as motivações que levam o,s personagens a provocar atos violentos. Para além dessa proposta leitora, ele afirma que a partir das obras literárias podem-se discutir essas motivações.

Complementando essas análises acerca da violência, tem-se os estudos de Xavier Crettiez (2009), com *Las Formas de la Violencia*. No livro, o autor pontua que tentar uma definição para o fenômeno da violência como sendo um conjunto de acontecimentos semelhantes e de fácil identificação, é praticamente impossível. Segundo ele, o que se faz predominante em uma análise que se declina para ações de violência, não é somente a intensidade imposta, mas a finalidade e a natureza dos atos. O que reforça a importância de se compreender o fenômeno por meio da arte literária.

Partindo dos estudos dos teóricos acima mencionados e suas contribuições, organizou-se a pesquisa em três capítulos, sendo o primeiro intitulado: Da Autobiografia à Autoficção. Nele, apresentam-se alguns conceitos e reflexões sobre o campo da escrita autobiográfica e da escrita autoficcional. Esse foi subdividido em três tópicos como segue: o primeiro - Autobiografia e a Escrita de Si, no qual enfatizam-se o conceito e as argumentações iniciais da escrita autobiográfica, apoiando-se nos estudos de Philippe Lejeune (2008), seguindo do pensamento contemporâneo de Leonor Arfuch (2010), contemplando o espaço biográfico e estudos voltados para o gênero autobiográfico.

No segundo tópico intitulado: o que é Autoficção? Esboçam-se as concepções recentes das narrativas que se apresentam como, escritas de si, para isso, volta-se o olhar para as noções iniciais referentes ao surgimento do neologismo cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, denominado de autoficção, subsidiado pelo pensamento de Eurídice Figueiredo (2013) que compreende a autoficção como uma transformação do romance e Anna Faedrich (2016) que apresenta outros olhares ao termo, autoficção.

O terceiro tópico denominado a Autoficção na Perspectiva de Manuel Alberca busca aproximar os discursos contemporâneos sobre a temática a partir da teoria do pacto ambíguo de Alberca (2007), de forma que se depreendam as possibilidades de entrelaçamento dos indícios biográficos à ficcionalização. Para esse estudo, além das percepções de Alberca (2007) foi utilizada a fortuna crítica que contempla essa temática.

O segundo capítulo intitulado: Literatura e memórias franquistas aborda um breve estudo sobre a memória dos atos franquistas, tendo o primeiro tópico denominado franquismo e Franco: um enfoque histórico e literário, este se substancializa com uma breve biografia do

ditador espanhol, uma vez que ele detém uma importância relevante no sistema vigente na época espanhola.

Em continuação, expõe-se no tópico denominado: a memória em tempos sombrios, as possibilidades de se reconstruir lembranças de tempos de terror, onde a dor e a solidão se fizeram imperativas, as quais se apresentam atualizadas pelo ato de ressignificação dos momentos de extrema repressão vinculado ao tempo passado-presente. Esse tópico se assenta nas argumentações de Halbwachs (2006), Sarlo (2007) e Assmann (2011), no sentido de tentar compreender essa maneira de reconstruir as experiências de momentos ultrajantes e violentos.

No terceiro tópico intitulado: Relatos de violência carcerária franquista, discute-se por meio da memória a violência executada dentro dos cárceres franquistas a qual vem à tona na narrativa a partir das enunciações do personagem oriundas de lembranças desde as pueris até as da fase adulta. Para uma melhor compreensão do fenômeno violento, o apoio teórico parte das concepções de Michel Foucault (2013), que por meio de sua obra, *Vigiar e Punir*, demonstra os processos históricos e políticos do ato de punir, enfatizando as primeiras noções do significado das prisões; Xavier Cretiez (2009) que sinaliza para as diversas tipologias da violência e Jaime Ginzburg (2013) que acentua a relação entre literatura e violência, como também, os estudos da fortuna crítica que se voltam para esta tônica. E por se tratar de um personagem que recorda momentos de muita dor e sofrimento, mas também de resistência, vivido em um regime militar, fez-se relevante trazer as postulações da crítica literária Regina Dalcastagnè (2012), uma vez que ela pontua, que escritas que trazem vozes que antes foram silenciados, ainda produzem desconfortos ou tensões no campo literário, é importante mencionar que sua argumentação está focada no olhar literário brasileiro, o que não deixa de suscitar interesse para uma análise voltada para outras literaturas como a aqui investigada, a espanhola.

No terceiro capítulo intitulado, Eleuterio Sánchez: autor e arte em um entrelaçamento de experiências, apresenta-se no primeiro tópico uma breve biografia do escritor que serve para uma melhor compreensão de suas experiências em um período de exceção espanhola. Para tanto, foi possível encontrar algumas referências de sua vida por meios midiáticos, especialmente, nos periódicos espanhóis.

Segue-se com o segundo tópico: a literatura e outras artes na vida de Eleuterio Sánchez, em que são expostas diversas manifestações artísticas espanholas que buscaram na vida do escritor um meio de sustentação para demonstrar à sociedade franquista a situação

individual e coletiva dos que ficaram sob as ordens do regime. Tais mediações artísticas podem ser visualizadas no âmbito musical e cinematográfico.

No quarto capítulo intitulado, análise dos procedimentos de reconstrução das experiências sombrias de el Lute em *Camina o Revienta*, o apoio se deu nas teorias que tratam da memória a fim de compreender como o personagem reconstrói suas vivências violentas, visto que ele sofreu diversas manifestações repressoras ao longo do enredo. Para isso, esboça-se no primeiro tópico intitulado: lembranças infantis em *Camina o Revienta*, os primeiros momentos vividos pelo protagonista de maneira que a miserabilidade e o infortúnio já se fazem plausíveis no cotidiano do infante.

No segundo e último tópico: análise dos processos autoficcionalis e memorialísticos em *Camina o Revienta*, tem o propósito de demonstrar a imbricação das experiências expressadas pelas lembranças do personagem reconstruídas por meio de estratégias autofccionais. De forma que as contribuições de Bachelard (2005) e Tuan (2015) sobre o espaço são fulcrais para uma compreensão sobre as lembranças do personagem em *Camina o Revienta*, visto que ele rememora fatos em que a presença de ambientes degradantes é uma marca espacial incisiva em suas recordações. No intuito de reforçar todo o estudo, utilizou-se a fortuna crítica que se debruça sobre os estudos da temática aqui estudada.

1 DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO

“O fruto das minhas confissões é ver, não o que fui, mas o que sou. Confesso-vos isto, com íntima exultação e temor, com secreta tristeza e esperança, não só diante de Vós, mas também diante de todos os que creem em Vós”.
(Santo Agostinho)

O escrever sobre um eu sempre apresentou estratégias que suscitam muitas curiosidades no leitor. Será que o que está escrito é mesmo o que foi vivido? Como trazer à tona essas lembranças e transcrevê-las de forma integral? Por que relatar acontecimentos privados ou íntimos? Essas e outras inquiuições perpassam quando o olhar do leitor se volta para narrativas que expressam sensações interiores. Assim, esse capítulo se propõe a apresentar as mudanças das noções de escritas autobiográficas, revelando as transformações nas percepções das leituras de narrativas onde o personagem, o autor e o narrador coincidem de forma implícita ou explícita em uma relação onomástica.

Entende-se que o homem sempre buscou expressar suas experiências ou por meio oral, ou por meio escrito, narrando seus desejos ou suas experiências, embora, em algum momento, tais ações vinham à tona por uma perspectiva espiritual, como nas confissões de Santo Agostinho, isto é, o homem que busca uma redenção. Dessa forma, percebe-se que a vida íntima sempre foi algo de muitas inquietações não só para o que expressa como para o que escuta ou lê. A partir dessas observações, é possível pensar a autobiografia como um espaço de escrita que rompe com o ato redentor e transforma-se em uma expressão de um eu que pretende transcrever uma vivência de forma integral e verificável. Sobre essa maneira de expressar-se, esboça-se, a seguir, a tentativa, pelo viés literário, de definir os procedimentos das escritas autobiográficas.

1.1 Autobiografia e as Escritas de Si

Com a publicação do livro, em 1971, *L'autobiographie en France*, Philippe Lejeune inicia o que se compreende como modo de legitimação do gênero autobiográfico, que segue com a publicação do pacto autobiográfico na revista *Poétique* e depois, em 1975, pela Seuil, como acentua Jovita Noronha (2007). Previamente, faz-se necessária uma compreensão da primeira definição dada aos textos autobiográficos como se lê: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Em um primeiro olhar, observou-se no conceito, anteriormente mencionado, um certo tom categórico, por parte do teórico, para definir a autobiografia. Fato que, possivelmente, tenha proporcionado o surgimento de objeções no que concerne a consistência do gênero junto aos estudos literários, tais como: a forma narrativa em prosa, excluindo outros tipos de escrita; uma pessoa real faz de sua própria existência, impedindo a imaginação na escrita; e a questão da personalidade, vista aqui como um certo status que proporciona um caráter excludente aos demais seres considerados como invisíveis à sociedade. Pelo exposto, é possível compreender a autobiografia como um texto restrito no que se refere ao conteúdo verdadeiro, quer dizer, o ‘real’ pelo ‘real’ e aos sujeitos que se expressam, deixando-os invisíveis à sociedade no que se refere às suas experiências. Ou seja, vozes que ficaram silenciadas ao longo do tempo por não deterem um papel de destaque na sociedade.

Outro ponto que merece ser enfatizado na questão da definição anteriormente relatada, é que para Lejeune (2008), “a autobiografia é determinada pela utilização da primeira pessoa, de fato, ao colocar o problema do autor, a autobiografia elucida fenômenos que a ficção deixa numa zona de indecisão” (LEJEUNE, 2008, p. 16). Nessa perspectiva, é possível que o teórico tenha especificado essa estratégia com relação à primeira pessoa, no sentido de enfatizar que o que ali está escrito, são as experiências reais pelas quais o autor passou em um determinado momento de sua vida. De forma que, no leitor, a dúvida não surja e o critério de imaginação se esvaia, compreendendo, com isso, um distanciamento entre a escrita autobiográfica e a escrita imaginária ou ficcional.

Para além dessas percepções, o estudioso argumenta ainda que uma obra autobiográfica gravita em torno da identidade de uma forma tríade, isto é, a relação entre autor, narrador e o personagem. Para explicar este critério identitário, Lejeune (2008) concebeu por meio de breves ensaios ilustrações, tais como: eu, tu, ele; eu abaixo assinado e cópia autenticada, como formas norteadoras para o entendimento do gênero.

Dentre as ilustrações mencionadas em cópia autenticada, há uma argumentação no sentido de que a identidade não corresponde à semelhança, visto que “a identidade é um fato imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma relação, sujeita à discussão e nuances infinitas, estabelecida a partir do enunciado” (LEJEUNE, 2008, p. 35). Logo, a diferenciação pontuada neste critério traz à tona algumas imprecisões no que concerne à compreensão dos textos autobiográficos. Para um melhor esclarecimento, faz-se relevante a menção, a seguir:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação. Seu objetivo não é simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Todos esses textos referenciais comportam, então, o que chamarei de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira (LEJEUNE, 2008, p. 36).

De acordo com o que foi exposto, até o momento, verificou-se a presença de critérios para a definição da autobiografia pautados na questão da identificação do nome do autor associada ao do narrador e ao do personagem, como também a presença da experiência de vida de forma verificável, isto é, a predominância da ‘verdade’. Embora essa verdade a que se refere o teórico, traga muita instabilidade às escritas autobiográficas, ou mesmo pouca aceitação por parte do leitor, uma vez que a presença da imaginação é algo plausível nas narrativas literárias. Nesse ínterim, notou-se que o teórico acima citado propôs uma exclusão da possibilidade de uma autobiografia contemplar construções ficcionais, para este olhar, o estudioso sinaliza uma segunda direção que culmina com o romance autobiográfico. Tais distinções narrativas serão abordadas com maior ênfase a seguir.

Sobre essas escritas que envolvem uma expressão de um eu que se utiliza da arte literária para relatar suas vivências, fez-se necessário um diálogo com os estudos da pesquisadora Ângela Gomes (2004), porque ela acentua a busca, por parte dos leitores, de escritas que tenham como referências as denominadas – escritas de si –. De maneira ilustrativa e com a intenção de demonstrar o caráter quantitativo e também qualitativo dessas novas formas de escrita, a teórica faz menção a obras como a de Francisco de Assis Barbosa (2002), intitulada: a vida de Lima Barreto, que traz informações biográficas de um personagem da literatura brasileira; as correspondências também vieram à tona com as cartas trocadas por Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Em continuidade, Gomes (2004) cita as cartas de Caio Fernando de Abreu e o diário de Antonio Maria.

Nesse contexto de escritas de si, é importante mencionar, segundo a pesquisadora, que não somente os literatos detêm esse campo, há nele a presença de políticos, especialmente, os que se destacam. Entretanto, é salutar acrescentar nas postulações de Gomes (2004), que o campo das escritas de si vem tomando uma dimensão que rompe com esse caráter somente literário e de figuras notáveis da sociedade, visto que nas últimas décadas há uma persistência, na sociedade, de expressar e conhecer o cotidiano do outro, seja os que se encontram nos presídios, na favela, no centro ou na nação. Percebe-se que a expectativa leitora vem se

transformando, paulatinamente e o que antes trazia no seu cerne as imaginações, hoje tenta demonstrar o imaginário unido ao mundo real. Com isso, essas novas escritas de um eu (desconhecido) denotam uma necessidade de expor angústias que algumas vezes deixam de ser individuais e passam a serem coletivas.

Devido aos argumentos acima sobre a percepção da autobiografia e da escrita de si, fez-se necessário trazer à tona a discussão de Leonor Arfuch (2010) acerca da possibilidade das escritas do eu ocupar um espaço que para ela pode ser compreendido como espaço biográfico. Nele, segundo a teórica, as narrativas podem ter um caráter relacional e não de exclusão. E é nesse espaço que se pode encontrar obras voltadas para as memórias, os testemunhos, as autobiografias e as autoficções.

Para ela “o espaço biográfico, assim entendido – confluência de múltiplas formas, gêneros e horizonte de expectativas – supõe um interessante campo de indagação”. (ARFUCH, 2010, p. 58-59). A partir desse pensamento, observou-se um alargamento de possibilidades para as escritas pessoais, visto que o que tem maior relevância é a presença da relação entre eles e não do rechazo. Enfim, o mais significativo é não impor um único olhar, mas sim uma imbricação de olhares nessas novas maneiras de expor o eu. Logo, percebeu-se nos discursos de Arfuch (2010) uma contraposição sobre a percepção da escrita das obras autobiográficas, não excluindo a possibilidade de tentativas de uma escrita autobiográfica.

Assim, a pesquisadora sugere que o gênero se integre aos demais que se propõem às escritas de experiências permeadas ao longo de uma vida. Portanto, inferiu-se que mais importante que tentar uma definição imperativa para as escritas é proporcionar uma condição relacional entre elas, possibilitando ao leitor estéticas distintas, porém, entrelaçadas. Sobre esse espaço, da escrita de si, a estudiosa observa que “a das confissões de Santo Agostinho (c. 397) dava por certa sua procedência em relação ao achado de um eu, embora sua preocupação fosse menos a singularidade da vida terrena, priorizando a virtude piedosa da comunidade” (ARFUCH, 2010, p. 41). Com isso, nas confissões acima mencionadas, tem-se um eu que escreve para conquistar uma redenção no campo espiritual.

Em continuação, é possível dar ênfase a um outro meio de escrita de si, que tem no diário a expressividade necessária exigida por ele, “pretendem explicar os grandes acontecimentos (guerras, revoluções, alianças) por um rosto oculto e, conseqüentemente, mais verdadeiro” (ARFUCH, 2010, p. 44). Segundo a pesquisadora, essas narrações de vidas ilustres possibilitaram o que na contemporaneidade denominam-se biografias não autorizadas, essas que apresentam fatos cotidianos indesejados para ser revelados ao público leitor. De maneira que se observou uma mudança no propósito da escrita do eu, visto que antes era

concebido o caráter espiritual e com o advento do diário, verificou-se uma nova intenção na expressividade do sujeito que escreve, ainda que algumas vezes ocultamente.

Não somente as confissões e os diários se aproximaram das narrações consideradas como verdades secretas, uma outra forma de exprimir essas exatidões, segundo Arfuch (2010), foi a forma epistolar, “talvez seja o caráter íntimo da correspondência e sua suposta ‘veracidade’ – o não terem sido escritas para um romance -, apregoadas pelos respectivos autores, que conseguem despertar em seu momento maior interesse” (ARFUCH, 2010, p. 46). Com isso, é possível vislumbrar uma tendência: a busca de leituras que se debruçam sobre as escritas íntimas, ainda que inconscientemente, com interesse em desvendar o fato vivido.

Sobre a narrativa epistolar, Margareth Torres de Alencar Costa (2013) pontua que “cartas representam um gênero literário compreendido como um texto subjetivo de forma que a publicação pode ser realizada pelo receptor ou alguma outra pessoa que venha a ter acesso a elas” (COSTA, 2013, p. 25). Em seu estudo sobre as cartas de Sor Juana Ines de la Cruz, especialmente a *Resposta a Sor Filotea de La Cruz*, a pesquisadora pontua que em sua resposta ao bispo de Puebla, Sor Juana por meio de sua escrita, esforça-se para sensibilizar seus leitores de sua inocência. Segundo a estudiosa, tais tentativas podem ser observadas na escrita de uma carta anterior denominada Atenágorica, para isso a monja faz uso de suas memórias. Ancorada nos pensamentos de Octavio Paz (1992), Costa (2013) explicita em seu estudo que a carta aqui mencionada, foi escrita como uma forma de se salvaguardar por conta do momento difícil pelo qual passava a monja. Ela enfatiza ainda que a epístola continha escritas valiosas a cerca de sua infância, adolescência e da questão da mulher do século XVII, época em que a monja viveu e produziu sua obra, provocando em seus leitores uma querela na compreensão da narração entre autobiografia ou autodefesa.

Sobre a investigação de Margareth Costa (2013), há pontos que chama a atenção sobre as escritas das cartas: um é o caráter subjetivo do texto imbricado às memórias da remetente; o outro, a tentativa de expressar sua sensibilidade diante dos acontecimentos da época a qual a monja estava inserida, uma vez que sua posição social não permitia essas expressões subjetivas. Tais questões conduzem à possibilidade de uma narrativa fragmentada, visto que na escrita há a possibilidade da escolha dos relatos (subjetivos) que foram expressos e também a preocupação com quem iria lê-la, sugerindo, com isso, uma provável estratégia discursiva baseada na retórica uma vez que é possível depreender ao longo da argumentação da pesquisadora, que Sor Juana Inés lança mão de todas as formas de persuasão a seu alcance para fazer sua autodefesa e conseqüentemente ao tempo em que a faz, deixa cair sua máscara e desnuda sua verdadeira face. Nesses dois aspectos, percebe-se a presença de um sujeito que

reconstrói suas verdades subjetivas de maneira que se pode compreender que as cartas fazem parte dessa perspectiva relacional de narrativas de um eu. Reforçando com isso a importância da estruturação narrativa no ato da escrita.

Sobre esse pensar a questão estrutural, a contribuição parte do olhar de Ivani Gonçalves (2001, p.16) com seu artigo intitulado: *A autobiografia na história literária* a qual pontua que “autobiografia, escritas do eu, escritas de si, autoficção, autorrepresentação, são nomenclaturas diversas para um mesmo fato literário, o escrever a vida”. Segundo ela, é fundamental escrevê-la tão autenticamente quanto possível, de tal forma que o leitor possa entender o relato como uma ‘verdade’. Desse modo, tal menção da pesquisadora traz uma possível objeção no âmbito do leitor, visto que as estratégias utilizadas nas escritas de si, no que se refere à autobiografia, não predominam de maneira integralmente, na autoficção, por isso, não convém tratá-las como se fossem iguais, como enunciado acima por Gonçalves (2001), “o escrever a vida”. Não obstante, as duas partem de um mesmo ponto em comum: o relatar experiências, mas tanto o autor da autobiografia como o da autoficção desenvolvem estratégias distintas para realizar essas narrativas. Logo, não é somente o ato de narrar experiências que se fazem pontuais nessas escritas, mas sim, como o fato é narrado; como ele se apresenta em relação enunciativa com outras possibilidades, talvez seja isso, o que deve ser analisado, identificado e compreendido.

Ainda sobre o estudo do espaço biográfico, acima mencionado e pontuando as práticas narrativas íntimas e epistolares, Leonor Arfuch (2010, p. 46-7), utilizando-se do pensamento de Robert Darnton ([1984] 1987, p. 253-4), afirma que ele, após analisar um arquivo de cartas de um leitor de Rousseau, considerou que “o que estava sendo produzido nesse tipo de escrita, que capitalizava tanto a prática do diário íntimo como a forma epistolar, era uma mudança substancial nas relações entre autor, obra e público”, surgindo, assim, um interesse, segundo a pesquisadora, do conhecer o ser humano e, possivelmente, um autorreconhecer-se por meio das diversas escritas. Para a estudiosa:

Começava, assim, a se definir o círculo cujo paradoxo não deixou de ser inquietante: o esboço mesmo da esfera do privado requeria, para se constituir, sua publicidade, ou seja, a inclusão do outro no relato não mais como simples espectador, mas como *copartícipe*, envolvido em aventuras semelhantes da subjetividade e do segredo (ARFUCH, 2010, p. 47).

Nessas narrativas, que trazem as lembranças do personagem entrelaçadas às vivências do autor, formas de escritas contemporâneas, podem-se identificar um leitor ou espectador que se autorreconhece por meios das ações, das vozes e das experiências dos personagens.

Isso foi o que a teórica pontuou como *copartícipe* na subjetividade narrativa, algo que conduz um olhar para além dos relatos autobiográficos, considerados referenciais e uma aproximação a uma maneira de relatar em que estão imbricados indícios biográficos e ficcionais.

A partir dessas exposições da escrita de si, foi possível identificar na obra *corpus* dessa investigação, *Camina o Revienta*, indícios ainda que prematuramente, de dados autobiográficos, pontuados anteriormente por Lejeune (2008), na narrativa, por meio do critério da identidade onomástica (autor-narrador-personagem), visto que na capa da obra em investigação, a autoria está marcada pelo nome - Eleutério Sánchez e no primeiro capítulo visualizou-se uma relação identitária do nome do autor, narrador e personagem, a saber:

Había nacido El lute, en estas desastrosas condiciones, [...] mis padres me llamaron Eleutério. El apodo de Lute nunca lo llevé. Lo debo a los eminentes sociólogos del cuerpo de policía. Ellos hicieron nacer El lute, que bien poco tiene que ver con el niño que cuidó una gitana y que se llama Eleutério Rodriguez Sánchez (SÁNCHEZ, 2007, p. 23).

Assim, as recordações na narrativa marcadas pelo uso da primeira pessoa e a relação nominal do personagem-protagonista com o autor, identificada no paratexto da obra, sinalizam para marcas definidoras de autobiografia, conforme a teorização de Lejeune (2008). Um outro fato que chama a atenção leitora é a presença da referencialidade como: o esboço dos nomes materno e paterno (personagens que recebem na obra uma referência por meio de imagens) e a modificação nominal de nascimento para o apelido recebido no cárcere. Nestas demonstrações, foi possível verificar um direcionamento para o pacto referencial, isto é, uma compreensão de que os acontecimentos expressos na obra podem ser verificados no campo extraliterário. Fato que será melhor esboçado na sequência da pesquisa.

Em síntese, foi possível, até o momento, observar as objeções iniciais à escrita autobiográfica, por conta do tom dogmático imposto pelo teórico; em sequência o olhar se voltou às experiências das escritas de si, desde Santo Agostinho, no que concerne à espiritualidade e a possibilidade redentora, passando pelas formas do diário e da carta, no sentido de autodefesa, aproximando-se, com isso, às noções do estatuto relacional das formas contemporâneas de escritas do eu.

Porém, na contemporaneidade surge uma aproximação às narrativas de um eu que vivenciou catástrofes, momentos de terror, dores, angústias, solidão e que transmuda essas experiências à obra literária, acentuando, assim, a perspectiva relacional, bem discutida por Arfuch (2010), em que personagens trazem em suas vidas fictícias relatos que se entrelaçam com a realidade ou que têm indícios da realidade imbricados à imaginação. Melhor

explicando: sujeitos que reconstróem suas vivências por meio da arte literária, sem se afastar do teor ficcional, acrescentando a ele o referencial. A essa nova escrita do eu, alguns teóricos como, por exemplo: Manuel Alberca (2007), Vicente Colonna (2004), Philippe Villain (2005) e Philippe Gasparine (2008) a percebem como autoficção, temática que será esboçada a seguir.

1.2 O que é Autoficção?

O conceito de autoficção tem sido marcado por indefinições e contradições, assim pontua Anna Faedrich (2016), ao longo de uma discussão sobre a temática. Nesse contexto, pensar a autoficção, na contemporaneidade, é estar diante de uma leitura que proporciona muitas ambiguidades no leitor. De forma que se observou que essas narrativas consideradas autoficcionais, suscitam uma maneira nova de narrar e de conhecer certas experiências de um sujeito no qual a estratégia ficcional se entrelaça à referencial. Isto é, a ficção não se esvai, porém, é necessário algo a mais na estruturação narrativa.

Nessa perspectiva, faz-se importante trazer à discussão os estudos de Eurídice Figueiredo (2013), partindo da obra *Mulheres ao Espelho* (2013), na qual ela apresenta análises de produções de autoras brasileiras, francesas e quebequenses que se utilizam desses novos procedimentos. Segundo a pesquisadora,

Embora muitos críticos franceses contestem o uso do termo, considero que a autoficção deve ser pensada como um elemento que faz parte do processo de transformação do romance no último quarto do século XX e que se fortalece no novo século (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

Assim, por meio da argumentação da estudiosa, identificou-se uma aproximação aos estudos das narrativas contemporâneas autoficcionalizadas, visto que algumas mudanças no expressar dos acontecimentos nas obras literárias já são notadas desde o final do século XX e por isso, é importante um olhar atento a este novo processo de relatar experiências.

Pela perspectiva de Figueiredo (2013), compreendeu-se também que a autoficção traz em si, uma certa possibilidade de rompimento nas estruturas do romance, uma vez que essa transformação se assenta nesse novo autor, nas novas experiências e na nova forma de expressar-se, visto que os fatos relatados se encontram imbricados em uma ficcionalidade, ou seja, realidade e ficção permeiam a mesma exegese. Figueiredo pontua ainda que:

Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX) (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

As argumentações acima mencionadas do sujeito que se autorreferencia, da narrativa que traz um narrador em uma posição tríade (autor-narrador-personagem) e a possibilidade de um possível rompimento da ilusão romanesca, sugere uma necessidade de se aprofundar a temática, visto que muitas são as obras literárias, contemporaneamente, que trazem em seu cerne enredos sustentados nessa perspectiva. De forma a ilustrar essa percepção, a estudiosa pontua no espaço literário brasileiro: Tatiana Salem Levy, com o romance *a chave da casa* e Julián Fuks com *a resistência*, entre outros. Além da brasileira e das demais literaturas já referidas, pode-se mencionar nos estudos espanhóis, escritores como: Sonia Garcia Soubriet e Julio Llamares considerados, por Manuel Alberca, como referências nas escritas autoficcionais biográficas espanholas. Classificação que será abordada ao longo desse tópico.

De forma a corroborar com o pensamento de Figueiredo (2013), tem-se nas argumentações de Julián Fuks, escritor que se autodeclara autoficcional, uma aproximação à questão pontuada da pós-ficção, segundo o escritor, em sua participação na mesa quatro da FLIP de 2017, intitulada Fuks & Fux, “há uma crise, há uma ruptura na possibilidade de uma invenção livre de um mundo e esse mundo literário passa a absorver uma quantidade infinita de outros discursos” (FUKS, 2017). De forma que se observa não uma exclusão à dimensão ficcional, mas um acréscimo ao que está sendo retratado, observa Fuks. Com isso, verificou-se que há uma tentativa de trazer a realidade vivida da forma mais verídica possível, através do discurso literário, de maneira que a estética clássica permeie a obra literária. Esse, provavelmente, é o grande obstáculo dessas recentes narrativas literárias.

Um outro olhar que se faz necessário para esse procedimento narrativo é a investigação de Anna Faedrich (2016), que em *Autoficção um percurso teórico*, discute as apropriações, usos e ‘abusos’ do conceito criado por Serge Doubrovsky, em 1977, denominado de autoficção. Em seu estudo, a pesquisadora enfatiza que sua análise está subsidiada nos usos de formas aleatórias da expressão – neologismo autoficção, sem nenhuma preocupação com o rigor necessário. Para ela, o termo excede a questão de uma união de palavras (auto+ ficção) e conserva-se num complexo campo de análise crítica.

Em sua pesquisa, Faedrich (2016) assinala a origem do termo cunhado por Doubrovsky (1977), a partir do romance *Fils*, “que teve por objetivo exemplificar, na prática,

o que vinha a ser considerado autoficção” (FAEDRICH, 2016, p. 35). Ela enfatiza ainda que o termo ganhou muita força nos estudos críticos literários com maior predominância na França e no Canadá francês, desde o momento em que Doubrovsky nomeou este gênero como uma forma de elucidar a imprecisão lacunar de Lejeune (2008) e afirmar a possibilidade da leitura no âmbito da ficcionalidade, fato improvável para o teórico da autobiografia.

Pelas abordagens dos estudiosos, anteriormente mencionados, notou-se uma aproximação no que se refere à temática da autoficcionalidade e uma certa preocupação com a compreensão do fenômeno no âmbito da literatura. Verificou-se também, que esse fenômeno ultrapassou sua base seminal (a França) e, na atualidade, dissemina-se em narrativas que não só trazem a inquietação leitora diante do enredo, no que concerne ao autor e sua vida, mas busca uma nova forma de transmutação da percepção do escritor para a arte literária. De maneira que o executar por meio de estratégias literárias uma escrita que expresse o vivido, o sentido e o não esquecido passa por um novo desafio no campo literário, especialmente, o das escritas de si.

Pelo olhar de Faedrich (2016), foi possível depreender algumas argumentações acerca do conceito doubrovskiano que surgiu rompendo com a perspectiva do pacto autobiográfico, principalmente, no que se refere à identidade onomástica e o caráter de expressar vivências do autor, aspectos que para Lejeune só poderia ser visto como verídico e verificável, mas que, na percepção de Doubrovsky, há a possibilidade de subjetividades se entrelaçarem às estratégias ficcionalizadas, ainda que a narração esteja em primeira pessoa. Assim, depreendeu-se que o termo autoficção está assentado na possibilidade de um ‘como’ se autoficcionalizar nas obras literárias contemporâneas.

Um outro ponto que merece destaque na temática são os diversos conceitos dados ao fenômeno autoficcional. Sobre isso, Faedrich (2016), cita o pensamento de Vicente Colonna que, em 1989, defende a autoficção como “uma projeção de autor em situações imaginárias; [...] o escritor transfigura sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (FAEDRICH, 2016, p. 40). A pesquisadora pontua que para Colonna não há uma única forma de se conceber este tipo de escrita, mas diversas. Um outro estudioso mencionado pela pesquisadora foi Philippe Gasparine, trazendo aos estudos um argumento de que neste gênero podem-se utilizar “três termos diferentes para tratar dos espaços autobiográficos contemporâneos no campo da teoria literária: autofabulação, autoficção e autobiografia (ou autonarração)” (FAEDRICH, 2016, p. 42).

Com isso, foi possível perceber uma querela não só na tentativa de definição do complexo fenômeno denominado autoficção, mas também nas suas ramificações conceituais

que advém de vários pensamentos teóricos. De maneira que se nota uma necessidade de especificar o viés ao qual se debruça o estudo do novo processo narrativo. Portanto, no âmbito dos estudos espanhóis e hispano-americanos foi possível dialogar sobre o fenômeno da autoficção, com Ana Casa (2011), por meio de sua investigação intitulada, *la autoficción en los estudios hispanicos: perspectivas actuales*. Nela, a pesquisadora pontua que:

Solo a partir de finales de los 90, la crítica española — y más tardíamente la producida en Hispanoamérica — se ha ocupado de la cuestión. [...] Manuel Alberca — de la Universidad de Málaga e integrante de la citada Unidad de Estudios Biográficos— es quien ha contribuido de manera más notoria a la divulgación de la teoría en torno a la autoficción, aplicándola a la narrativa hispánica (CASAS, 2011, p. 9).

Com isso, identificou-se que a teoria autoficcional expandiu seu território inicial e por volta dos anos 90 se propagou nas academias hispano-americanas. Casas (2011) demonstra a possibilidade de se compreender também nas narrativas espanholas e hispano-americanas a presença do fenômeno, uma vez que, segundo ela, observou-se um progressivo incremento no que se refere aos trabalhos de crítica hispânica, incluindo as investigações sobre narrativas de Javier Cercas, César Aira, Fernando Vallejo e Enrique Vila-Matas, dentre outros literários e o surgimento de diversos congressos direcionados às discussões sobre a temática aqui investigada.

Destarte, foi possível vislumbrar, até o momento, que a narrativa autoficcional pode proporcionar uma estética que se deixa ir além da expectativa da imaginação ou da representação ampliando-se para um caráter verídico ou referencial. Ela busca entender um eu e um outro, conhecer e refletir sobre as vivências prazerosas ou traumáticas de uma forma que o enredo não fique apenas no mundo do papel e traga um caráter ambíguo na leitura. Desta maneira, muito mais do que unir palavras e gêneros de escritas, o processo de autoficcionalização pressupõe um sujeito que busca um expor-se mais transparente, crítico e reflexivo do que o antes dissimulado nos discursos ficcionais e que tem provavelmente, em suas escritas, a possibilidade de referencialidade e a hibridez em seu discurso.

Nesse ínterim, a presente investigação se assenta no aspecto ambíguo que se faz presente nas narrativas autoficcionais, tendo como referência as definições de Manuel Alberca (2007), uma vez que ele assegura um grau de parentesco da autoficção com o romance autobiográfico, em que a diferença se volta para a maneira de exposição das vivências do autor, visto que a contemporaneidade não possibilita uma dissimulação do autor através de

um personagem. Tal argumentação se pauta na caracterização da sociedade contemporânea midiática na qual escritores e leitores se veem nela imbricados.

1.3 A Autoficção na Perspectiva de Manuel Alberca

Até o momento, observou-se que muitos são os teóricos, escritores e leitores que estão envolvidos em busca de uma melhor compreensão desse novo fenômeno literário denominado autoficção. Pela amplitude das discussões, fez-se necessário especificar o olhar investigativo, nessa pesquisa, para a teoria do pacto ambíguo de Manuel Alberca (2007).

Nesse sentido, sem excluir a importância dos estudos do pacto autobiográfico de Lejeune e muito menos da relevante aplicação discursiva de Doubrovsky, em *Fils*, Alberca (2007) acentua que, para uma melhor compreensão das obras autoficcionalizadas, o leitor deve assimilar que está diante de uma estrutura narrativa que contempla tanto indícios autobiográficos como estratégias ficcionais. Assim, faz-se relevante que o leitor que adentrar a esse estilo de leitura aceite um novo tipo de pacto, isto é, o ambíguo, no qual há uma possível mescla da narrativa autobiográfica com a da ficção possibilitando incertezas ao longo da estrutura narrativa.

Sobre a questão da ambiguidade, é salutar observar que para o teórico do pacto ambíguo, não há na autoficção a intenção de dissimular ou disfarçar algo da vida ou dos relatos do autor por meio do personagem, mas de entrelaçá-los nas estruturas linguísticas. Logo, vislumbrou-se que esse procedimento narrativo possibilita um jogo que o leitor tem em mãos a decisão de como executá-lo. Para Alberca (2007):

la autoficción establece un estatuto narrativo nuevo, cuya hibridez puede que no dé resultados siempre interesantes o significativos, pero se caracteriza por proponer algo diferente a la novela autobiográfica. En la medida que no disfraza la relación con el autor, como lo hace la novela autobiográfica (ALBERCA, 2007, p. 130).

Acerca da questão do disfarçar ou dissimular as experiências do escritor nas escritas de si, Alberca (2007) apresenta considerações no intuito de esclarecer algumas aporias sobre a diferença em se perceber a representatividade experiencial entre autoficção e romance autobiográfico. Para ele, “la novela autobiográfica es una ficción que disimula o disfraza su verdadero contenido autobiográfico, pero sin dejar de aparentarlo ni sugerirlo (ALBERCA, 2007, p. 125-126). Enquanto a autoficção:

Supone la caplacidade de inventar una historia a partir de la vida y las fantasias de uno mismo y aprovechar las de otros para construir una aventura propia [...] la autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparência y claridade que el lector puede sospechar que se trata de una pseudonovela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene ‘gato encerrado’ (ALBERCA, 2007, p. 128).

É relevante também acentuar na discussão sobre a autoficção a seminal identidade onomástica, quer dizer, o autor, o escritor e o personagem recebem o mesmo nome próprio, ou a percepção identitária coincidente. Sobre esta questão, Alberca (2007, p. 128) também faz referência. Para ele, “la identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales y ocasiona una alteración de la expectativa del lector”. De acordo com Alberca (2007), a identidade onomástica deixa de ter, no pacto ambíguo, a obrigatoriedade de ser explícita, podendo ser implícita, percebida nas entrelinhas do discurso narrativo. Assim, o leitor poderá identificá-la pelas nuances deixadas na escrita, tendo nisso a relação identitária e a referencialidade possível nessa forma de narração.

Partindo das menções acima expostas, visualizou-se que a autoficção não tem como base estrutural uma possibilidade de disfarçar, dissimular as experiências vividas pelo escritor, visto que isso foi, durante séculos, a marca nas ilusões romanescas. O escritor tinha nos romances ficcionais a possibilidade de contar suas experiências sem que o interlocutor notasse algo de sua vida aqui presente. O olhar do espectador estava direcionado à imaginação criadora e, portanto, não se concebia existir dados reais, apenas representações ou verossimilhanças.

Alberca (2007) apresenta algumas recomendações para que o leitor perceba ou escolha o modo de sua leitura, de maneira que, para o teórico espanhol, nas narrativas autoficcionais os procedimentos narrativos se fazem partindo da possibilidade de um mover-se entre a literatura e a vida, entre o narrador e o autor. De acordo com o estudioso, o leitor dessas formas narrativas está praticamente obrigado a movimentar-se nos dois planos que de início se apresentam como contrários e diferentes.

En principio, la forma, la estructura o el contenido del texto le compele a un movimiento de identificación del narrador o del personaje con el autor en un intento de comprender la relación de la escritura con su vida. El conocimiento de los hechos biográficos del autor permite apreciar las coincidencias y divergencias, las lagunas del relato, las fantasias e imaginários que aquél deposita en su personaje. Posteriormente, el lector debe comprender que los elementos biográficos y las alusiones directas o indirectas al mundo del autor se há convertido en signos literários al insentarse en un relato de ficción, sin perder totalmente su referencialidad o

factualismo externas. A partir de ahí la explicación biográfica, por sí sola, es ya insuficiente (ALBERCA, 2007, p. 62).

Logo, narrativas autoficcionalizadas podem ser compreendidas como um autorrepresentar-se de forma ambígua por meio de estratégias calculadas, que podem confundir o leitor, mas também suscitá-lo a uma ativa participação no sentido de uma tentativa de resolução das incertezas provenientes do enredo.

Para tanto, Alberca (2007) propõe o que ele denominou de coordenadas, que segundo o teórico, estabelecem-se no sentido de compreender os entrelaçamentos no que concerne às novelas del yo, isto é, às escritas de si. Para isso, ele as define como ‘clases de novelas del yo’: autobiografía ficcional, novela autobiográfica e autoficção. É importante mencionar que elas têm em seu cerne, estatutos um pouco contraditórios e funções e significados diferentes.

Partindo de um viés ilustrativo, o teórico explicou-as em formato de quadro, como fez Philippe Lejeune em seu pacto autobiográfico. Como segue:

CUADRO 2		
PACTO AMBIGUO LAS NOVELAS DEL YO		
<i>Novela autobiográfica</i> (+ prox. a la autobiografía)	<i>Autoficción</i> (equidistancia de ambos pactos)	<i>Autobiografía ficticia</i> (+ próx. a la novela)
1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identidad nominal ficticia o anonimato: N = P // N ≠ P	1. <i>Principio de identidad</i> A = N = P Identidad nominal expresa	1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identificación nominal ficticia: N = P // A = editor
2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factuality</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factuality</i> * Autobiografismo transparente	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factuality</i> Autobiografismo simulado

A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; +, más; = idéntico; ≠ no idéntico; /y-o.

Com isso, Alberca (2007) demonstra os critérios de classificação para cada modalidade. Assim, a novela autobiográfica se aproxima à autobiografia, pois possui uma

identidade nominal ficctícia ou anônima e a proposta de leitura se assenta entre o falso e o verdadeiro, para ele ‘autobiografismo escondido’. No caso da autobiografia fictícia, esta se aproxima mais à novela (romance), a identificação nominal está amparada no fictício e a proposta de leitura está baseada na ficção, nesse caso, o autobiografismo é simulado. Porém, a autoficção traz um paralelo entre ambos os modelos, a identidade nominal é expressa, tendo na proposta leitora um autobiografismo transparente.

Pelo exposto, é possível perceber no caso da autobiografia fictícia e da novela autobiográfica a presença da identidade disfarçada ou dissimulada, o que não ocorre no caso da autoficção, que deve ser explícita ou sugerida (por ser algo fundamental), de forma que a transparência seja um diferencial. Além disso, percebeu-se a hibridez da autoficção com os dois outros modelos narrativos. Assim, a teoria de Manuel Alberca defende a presença do híbrido, no qual há a mescla do factual que se refere à autobiografia com o ficcional perpassado pela estruturação narrativa. Com ênfase na autoficção, Alberca (2007) pondera que,

Tiene un notable parentesco con la novela autobiográfica (no sabría decir si es la hija o la hermana pequeña de ésta), pues forma parte de la tradición novelesca que se sirve de la autobiografía, e invade y conquista las competencias de ésta para la invención novelesca, la autoficción, digo, supone una ‘vuelta de tuerca’ más en el mecanismo de la ficción, que sirve de la autobiografía, y en ese giro brusco o mutación nueva de la función representativa del relato reside su especificidad. (ALBERCA, 2007, p. 126).

Nesse contexto, observou-se que a autoficção traz uma possibilidade de inovação no que se refere à forma de representação literária, uma vez que Alberca (2007) sugere uma reflexão sobre essa questão representativa. Se antes o leitor poderia ter em mãos fatos reais transmutados de forma imaginária na obra, com a autoficção ele tem a expectativa de ler um texto mais desafiador no âmbito da interpretação literária, visto que nele há fatos documentados ou verídicos, coadunando-se com possíveis imaginações do escritor. Por conta disso, compreende-se que:

La autoficción efectúa un salto cualitativo, que supone pasar de la estética mimética de la representación a la estética de la presentación. [...] En consecuencia, la inestabilidad referencial y enunciativa de la autoficción provoca una lectura oscilante entre el polo ficticio, que se reclama sobre todo de la inventio, y el autobiográfico, que no se satisface con la consideración meramente textual y sin referente externo (ALBERCA, 2007, p. 50-51).

Tem-se, portanto, que a autoficção irrompe como um campo que não só representa o vivido ou percebido, mas apresenta essas circunstâncias ao longo da narrativa. Assim, notou-

se que não é possível encontrar nas narrativas autoficcionais esse efeito mimético integral, não em sua essência, mas uma hibridização mimética com o referencial por meio das ‘produções miméticas’², as quais efetuam a técnica ou estratégia de reunir ou compor os fatos ocorridos. Apesar de não ser este o mote da pesquisa, tal pensamento vem à tona por conta das inúmeras discussões sobre a autoficção que perpassam, singularmente, por essa questão de cunho representativo. Porém, a especificidade aqui desenvolvida está assentada em um ângulo analítico que se debruça sobre as estratégias utilizadas para reconhecimento, por parte do leitor, da autoficcionalização nas narrativas contemporâneas.

Para tanto, é relevante uma aproximação à classificação dada por Alberca (2007) para obras que se voltam para essa forma narrativa autoficcional. Por conta disso, um outro esboço classificatório do teórico é de suma importância para esta análise. A esse, o estudioso denominou de quadro 4, no qual pontua três tipos de narrativas autoficcionais vinculadas ao pacto ambíguo: autoficción biográfica; autobioficción e autoficción fantástica. Como segue:

CUADRO 4

PACTO AMBIGUO CAMPO AUTOFICCIONAL		
<i>Autoficción biográfica</i>	<i>Autobioficción</i>	<i>Autoficción fantástica</i>
<p>1. A = N = P</p> <p>2. <i>Novela</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • - Invención: lo ficticio-«real» • - Ambigüedad: prox. pacto autobiográfico 	<p>1. A = N = P</p> <p>2. <i>Novela</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Invención: elementos «autobioficticios» • - Ambigüedad plena: vacilación lectora 	<p>1. A = N = P</p> <p>2. <i>Novela</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • + Invención: lo ficticio-«irreal» • - Ambigüedad: prox. pacto novelesco

A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; +, más.

De maneira breve, a explicação para a especificidade narrativa consiste em, no caso das autoficções biográficas:

² Sobre essas produções miméticas, faz-se importante uma aproximação à poética de Aristóteles (2017), traduzida por Paulo Pinheiro, na qual ele esboça, especialmente na p. 39, a dificuldade de traduzir o termo mimesis.

En este tipo de relato autoficcicio, el punto de partida es la vida del escritor que resulta ligeiramente transformada al insertarse en una estructura novelesca, pero sin perderse la evidencia biográfica en ningún momento. el autor es el héroe de su historia, el pivote en torno al cual se ordena la matéria narrativa, en la que fabula su existência real a partir de datos que le identifican. En muchos de estos relatos la invención es tan débil que la ambigüedad se desvanece prácticamente. [...] la ficcionalización es mínima y se hace evidente por la inclusión en la trama de algún episodio o aspecto aislado inventado, que en la práctica resulta una declaración de autobiografismo apenas encubierto (ALBERCA, 2007, p. 182-183).

Em sequência, o teórico explica que essas autoficções biográficas, podem se apresentar como relato de infância, algo que proporciona uma aproximação às reconstruções das vivências pueris que se constroem a partir do grupo familiar. Com isso, nessas autoficções as lembranças das infâncias são identificadas como estratégias de autorrepresentação na estrutura narrativa.

Outra classificação é a autoficção fantástica, termo que Alberca (2007) utiliza a partir dos estudos de Vicente Colonna, como ele mesmo menciona. Nela o caráter identitário continua, ou seja, autor, narrador e personagem são idênticos, explícita ou implícitamente. Embora, nessa forma narrativa, a ficção detém um maior espaço, sem perder de vista que o ponto de partida é a biografia do escritor. É importante mencionar que nela há um distanciamento do autor com relação aos dados de sua vida, chegando a burlar com seus dados e seu passado, conduzindo a uma imbricação real e ficcional bastante duvidosa. Com isso, tem-se que:

Este tipo de autoficción se caracteriza por la manera fuertemente ficticia com que se desrealizan los datos autobiográficos de los que arranca el autor o por la manera en que éste se inventa una personalidad y una historia radicalmente distinta a la suya, y que sin embargo, a la manera de un sósias grotesco o un doble imperfecto de sí mismo, también le representa (ALBERCA, 2007, p. 190).

Em sequência, pelo pensamento classificatório de Alberca (2007), observou-se que ele apresenta as autoficciones como a que o leitor estará mais inseguro ou mais ambíguo com relação às outras duas acima mencionadas. Visto que, nesse caso, elas se caracterizam “por su equidistancia con respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimento de los géneros, su hibridación y mezcla. No son ni novelas ni autobiografias, o son ambas cosas a la vez” (ALBERCA, 2007, p. 194). Sobre essa última classificação, é importante mencionar que:

Ni tampoco está facultado en ciertos pasajes para determinar donde empieza la ficción y hasta donde llega lo autobiográfico. Presentan en realidade una

mezcla indisoluble e inconsútil de los tres tipos de elementos ante señalados: autobiográficos, ficticios y ficticio-autobiográficos. Tampoco se trata de memorias o autobiografías vergonzosas ni escondidas y, aunque puede haber camuflaje o disimulo, no es esto o principal, sino el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en ficticio, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector (ALBERCA, 2007, p. 195).

Pelo exposto, foi possível perceber a tentativa do teórico em demonstrar a relação pendular das escritas que se inscrevem como autoficcional. No caso da primeira classificação, tem-se um declínio maior para um autobiografismo, isto é, a maior ênfase está contemplada nos dados referenciais nas narrativas, porém, surgem ao longo do enredo, possibilidades ficcionais. No segundo caso, o predomínio se firmou mais para a questão da ficção assentada, especialmente, no caráter fantástico que esta traz, contudo, a presença de biografemas ou indícios biográficos são identificados.

E, por último, a denominada autoficção é a que possivelmente deixa a inquietação receptiva mais manifesta, uma vez que o leitor se vê em uma situação fortemente ambígua. De maneira que, para Alberca (2007), esse liame será sempre o fio condutor que hesita entre o verdadeiro e o inventado, o confiável e o possível. De modo que é o intercolutor que tem que se dispor a lidar com as dificuldades e os riscos presentes nesses modos narrativos.

No que concerne à questão da ambiguidade, o teórico argumenta que se para alguns é indiferente esta oscilação entre verdade e verossimilhança biográfica do texto, para outros, isso não passa despercebido. De forma contrária a esses últimos, essa estratégia suscita um desafio e um prazer cognitivo. De acordo com Alberca (2007),

Creo que el lector ideal de este tipo de texto es aquél que, provisto de competencia hermenéutica y literaria, se balancea en la cuerda floja evitando caer de uno u o outro lado, o resitiendo, mientras puede, decantarse hacia uno solo y retrasando ese momento lo más posible. En apariencia, el lector goza aquí de la máxima libertad pues puede moverse entre ambas interpretaciones, y así se lo pide el texto y el contrato ambiguo propuesto por el autor (ALBERCA, 2007, p. 171).

Porém, é imprescindível expressar o posicionamento do teórico sobre a possibilidade da autoficção deixar o leitor em uma encruzilhada, onde em algum momento ele pode ser levado a confundir-se entre o que de fato é veraz e o que é falso. Segundo Alberca (2007),

En ambos casos el lector se tendrá que orientar por su intuición o de acuerdo con sus sospechas, pues el problema de la interpretación de estos textos radica en muchas ocasiones en la alternancia o mezcla de biografía y ficción y, sobre todo, en el desconocimiento de la verdad biográfica con respecto a

la cual el autor levanta la ficción y el ‘desvío’ autoficcional (ALBERCA, 2007, p. 173).

Um ponto que chama a atenção na leitura autoficcional é a presença das rememorações, o que causa uma certa ambiguidade, visto que ao rememorar, o indivíduo está sujeito a falhas na reconstrução dos momentos vividos. Com isso, “la autoficción anota el reconocimiento explícito de que cuando se cuenta la vida propia no es posible hacerlo sin narrativizarla, sin mesclar lo recordado fielmente con las trampas que nos puede tender la memoria” (ALBERCA, 2007, p. 296). Pelos fragmentos mencionados, notou-se que o processo autoficcional também se configura na fragmentação da memória, uma vez que as falhas nas rememorações podem ser preenchidas por atos criativos. Assim, as possibilidades autoficcionais movimentam-se pelos referenciais biográficos do escritor que recorda seus atos vividos e ao reconstruí-los lança mão da imaginação efetivando, com isso, o processo autoficcional.

No entanto, observou-se que é a percepção leitora diante do modo narrativo autoficcional que define a forma de lê-la. Logo, tem-se na autoficção um entrelaçar de experiências: por um lado o escritor que busca expressar suas vivências em um oscilar, real e ficcional e por outro, um leitor que tem em mãos uma decisão do ato leitor, a ele é dada a possibilidade de aceitar ou não o pacto ambíguo.

Nesse sentido, é importante que o leitor busque, caso queira, documentos, entrevistas e sites que possam auxiliá-lo sobre o que de fato pode ser considerado real e o que pode ser compreendido como imaginado. Assim, observou-se que a leitura autoficcional suscita no leitor não só uma inquietação, mas sim um desejo de ir além das enunciações textuais, visto que é a partir dela que se buscam os referentes biográficos na escritura. Logo, depreendeu-se que a complexidade do fenômeno não reside somente no que se refere à escrita e às classificações, mas a forma de leitura, visto que é no interlocutor que se apresenta o maior desafio dessa modulação leitora.

Nesse ínterim, é provável que o fenômeno seja compreendido como algo plural e que não é de fácil compreensão, uma vez que se percebe que é o modo de ler as obras que está em um processo de transformação, coadunando-se com os diferentes modos de escritas contemporâneas, vinculadas à perspectiva da autoficcionalização. Assim, é provável que o escritor, obra e leitor se encontrem em um processo de transformação pactual.

Com isso exposto, segue no capítulo seguinte a percepção das reconstruções das experiências do personagem, especialmente, as dos tempos sombrios espanhóis, visto que é a

partir delas que se busca uma relação do referencial e do ficcional no texto de Eleutério Sánchez.

2 LITERATURA E MEMÓRIAS FRANQUISTAS

Observa-se que as narrativas contemporâneas buscam trazer à tona expressões que durante muito tempo ficaram obliteradas, reminiscências que provavelmente tornaram-se recalçadas ou extintas no ser. Sobre essa percepção, Izquierdo (2018, p.1) em suas argumentações acerca da memória, menciona que “o passado contém o acervo de dados, o único que possuímos, o tesouro que nos permite traçar linhas a partir dele, atravessando, rumo ao futuro, o efêmero presente em que vivemos”. Pensando pela ótica do pesquisador, faz-se necessário, sempre que possível, retomar a esse acervo no sentido de compreender o que realmente aconteceu e o que ficou como rastro no caminho da vida, que conduzirá a um futuro com inúmeras marcas. Por esse contexto, depreende-se a relevância de conhecer o acervo catastrófico espanhol para então buscar uma compreensão das memórias do personagem na narrativa literária aqui investigada.

De maneira que, no âmbito histórico, a Espanha, durante o período de 1936 a 1975, presenciou uma série de massacres e genocídios em que o medo, a fome, a sede e as enfermidades, faziam-se predominantes. Homens, mulheres, jovens, crianças e idosos eram tratados como objetos, fato identificado pelo acentuado nível de desumanidade, uma vez que diversas manifestações violentas se pulverizaram por todas as cidades espanholas sob o poder do general Francisco Franco, ditador espanhol na época.

Por conta do grau de desumanidade imposto aos civis espanhóis e pela importância de se olhar o outro de maneira reflexiva, fez-se necessário compreender esse momento histórico pelo viés da rememoração, já que muitos dos que ali viveram se tornaram testemunhas das repressões. Diante disso, percebe-se a importância das lembranças dos momentos de terror de uma época em que o ser camponês, pobre, de etnia marginalizada já eram ingredientes suficientes para sofrer as mazelas do sistema ditatorial.

Nesse contexto é que se notou o quão necessário é o ato de autorrepresentar-se para um público leitor que, muitas vezes, não conhece ou não se debruça sobre a história, a vivência e as dores do outro e que em algumas circunstâncias culmina em sua própria vivência ou possibilita um autorreconhecer-se no outro. Assim, é esse processo de reconstrução da experiência franquista que será demonstrado nos tópicos que segue à linha desta investigação.

2.1 Franquismo e Franco: um enfoque histórico e literário

Denominado de Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco y Bahamonde, mais conhecido como general Francisco Franco, foi o grande mentor do período repressivo espanhol. Nasceu em 04 de dezembro de 1892, em Ferrol, na Espanha e faleceu em 20 de novembro de 1975, em Madri. Descendente de uma tradicional família de marinheiros, iniciou sua carreira militar na Academia de Infantaria de Toledo, entre 1912 e 1926, destacou-se nas campanhas bélicas no Marrocos; em 1923, recebeu a patente de tenente-coronel e assumiu o comando da Legião Espanhola.

No mesmo ano casa-se com Carmen Polo, com quem teve uma filha. Sua carreira militar perpassa por vários regimes políticos; dentre eles, pode-se mencionar o regime de Primo Rivera (1923 a 1930), esse que instalou uma ditadura fascista, mas conservando a monarquia. Franco liderou um governo de orientação fascista na Espanha de 1936 até sua morte em 1975, seguindo com o fim da ditadura espanhola.

Muito de seu sucesso é devido ao apoio da Itália Fascista e da Alemanha Nazista. Internamente, Franco dispunha de apoio da Igreja, fator determinante de orientação do povo, além do apoio de boa parte da classe militar. Em janeiro de 1938, Franco une os partidos de direita, tornando-se chefe de estado e de governo, instalando um regime ditatorial marcado pela repressão, tortura e fuzilamentos.

Fernando Cortázar (2009, p. 9), pontua que “Francisco Franco fue para unos un tirano cínico y destructor, mientras que otros lo han considerado como el más afortunado y constructivo de los dictadores del siglo XX”. Cortázar (2009) segue explicitando que o general era visto por muitos como um homem sem carisma e que os aliados alemães e italianos o criticavam por conta da falta de aparência física para ser um líder. Segundo o historiador, embora o chefe de governo não tivesse todos os atributos necessários para liderar, isso não foi motivo para impedir que ele governasse a Espanha por quase quarenta anos, fazendo com que sua biografia se confundisse com a do país. É importante mencionar que antes da ditadura o país passou por três difíceis anos de guerra civil em que massacres e tortura aos civis opositores era uma constante, chegando ao fim em 1939, deixando o país em péssimas condições estruturais.

Esperanza Calderón (2000) expõe as primeiras atitudes tomadas pelo então general Franco, diante da soberania espanhola. De acordo com o estudioso, “el primer de abril de 1939, el general Franco formó la última parte de guerra y se anunciaba al mundo que la

Guerra Civil Española había terminado” (CALDERÓN, 2000, p. 4). Em sequência, o estudioso pontua que:

La República fue aniquilada y cayeron también los símbolos de una época: la bandera tricolor republicana, hoces y martillos y las banderas rojas o nacionalistas, fueron sustituidas por yugos y flechas, banderas rojas y gualdas, y el negro y rojo de la Falange. Eran los símbolos del nuevo estado, autodefinido de totalitário y caracterizado por la ditadura personal de general Franco, convertido también em caudillo de España. Comenzaba un largo período, de casi cuarenta años de ditadura (CALDERÓN, 2000, p. 4).

Iniciavam diversas mudanças na vida dos espanhóis, de maneira que se identificou uma extensão dos anos anteriores e dos massacres atribuídos aos civis durante a Guerra Civil, prolongando-se com a ditadura espanhola. Calderón (2000, p. 7) assevera que “en 1939 Franco era al mismo tiempo Jefe del Estado, del Gobierno, de la Falange, del Ejército y del Poder Legislativo”. Assim, toda a concentração do poder estava vinculada ao ditador. É salutar observar que Franco detinha duas correntes de pensamento: uma falangista, que retrata modelos totalitários fascistas e outra neotradicionalista, defendida por grupos políticos com aproximação à direita.

Logo, iniciou-se uma nova era no país, na qual o principal objetivo, de acordo com o ditador Franco, era por ordem e, conseqüentemente, a paz na região abalada pelos massacres bélicos. Segundo Casanova (2002, p. 19), ‘la guerra terminó el primero de abril de 1939. Y con ella, la lucha política y de clases, todos los demonios enterrados por la victoria de las armas de Franco con la protección divina’.

Após a Guerra Civil, a Espanha, como já mencionado, durante quase quarenta anos, vivenciou uma ditadura que se substanciou por meio de atos violentos, dirigidos aos que não aceitavam os desígnios ditatoriais franquistas; muitos foram exilados ou morreram e os que permaneceram, vivenciaram o terror franquista. “La ditadura de Franco fue la única en Europa que emergió de una guerra civil, [...], persiguió sin respiro a sus oponentes y administró un cruel y amargo castigo a los vencidos hasta el final” (CASANOVA, 2002, p. 5).

Devido à Espanha ter passado por um processo de guerra civil, é imprescindível relatar como estava o país no início da ditadura de Franco. De acordo com Calderón (2000, p. 10), “finalizada la guerra, España presentaba una situación crítica los estudios y estadística pueden dar conta de la distrucción material [...] a este panorama desolador le acompañó, sobre todo, el miedo”. Percebeu-se que não só o medo, mas a orfandade, a melancolia e a angústia se perpetuaram na vida dos que sobreviveram a estes momentos de terror.

Sobre o regime de Franco é necessário pontuar que, segundo Cotarelo (2011, p. 39) consagrou-se por substancializar um dos sistemas com maior insegurança jurídica, visto que a população ficou sob as ordens dos vencedores. De acordo com o pesquisador:

Gran parte de la cual, sectores populares y clases medias y profesionales, hubo de soportar todo tipo de sevicias, confiscaciones, represálias e intimidaciones en una situación de abandono y desprotección ante los desmanes de las cuadrillas de pistoleros falangistas o la represálias de los militares y la Guardia Civil. En efecto, los instrumentos mediados los cuales se impulso y gobernó esta Concepción del Estado fueron el ejército (columna de represión política en los primeros tiempos de la ditadura), la policía, la Falange (COTARELO, 2011, p. 39).

Pelas diversas fontes históricas mencionadas acima, identificou-se a ênfase na forma como os atos de repressões eram exercidos sobre os civis, nas instituições que não só contribuíram para a concretização do regime, como também fizeram parte nos momentos de extrema violência. Assim, vislumbrou-se que os civis espanhóis ficaram totalmente desamparados no que concerne às instituições governamentais de Estado e, por conta dessa situação, muitos perderam suas vidas dentro de cárceres, em campos de concentração ou mesmo na rua, devido à propagação de doenças e a exacerbada fome que se alastrou em um país devastado pelos atos agressivos e desumanos.

De maneira que é nesse contexto histórico que se compreende o tempo da narrativa em *Camina o Revienta* vislumbrado por meio das lembranças do personagem-protagonista, quando ele relata a experiência da fome que passou junto à sua família.

Mi padre una noche, empujado por el hambre y la dolorosa visión de su depauperada familia, resolvió ir a buscar comida, a robar comida – si el verbo puede emplearse cuando un padre coge alimento para saciar su hambre y de su familia -, a unos hombres que son enemigos suyos, en el sentido que, no solamente no le ayudan, sino que perpétua y conservan la situación que nos hacía morir de hambre (SÁCHEZ, 2007, p. 27).

O início da narrativa traz uma alusão cronológica ao período franquista observada pela marcação temporal datada de 1940, época do mencionado franquismo espanhol coadunando-se à fome que se faz destaque por ser um fator determinante do contexto, como já mencionado anteriormente. Mas, há nas recordações de *El Lute* algo a mais que deve ser percebido, especialmente na utilização diferenciada da semântica do verbo roubar.

Sabe-se que no contexto social, essa ação é realizada por sujeitos considerados delinquentes, que provocam uma desordem na segurança pública, porém, nesse contexto, tal ação é realizada por um pai que luta pela sobrevivência de sua família diante de um regime de

governo que não exercia nenhuma assistência aos periféricos, assim, o ato de roubar toma uma outra dimensão que rompe com a semântica anteriormente mencionada. Não é por conta da delinquência que se efetiva o ato, mas sim por conta da falta de atenção à população que essa ação foi executada. Logo, são essas motivações que vem à tona na narrativa, por meio das reminiscências, que servem como sustentação para compreender a conjuntura pelo viés literário.

Além dessas recordações, foram observadas na narrativa, muitas outras lembranças que o personagem sofreu durante o franquismo, dentre as quais pode-se enlencar os vividos nos cárceres espanhóis, onde a tortura foi uma das formas presentes de violência. “Tuve miedo la primera vez que entré y vi a todos estos hombres uniformados de verde con las gorras de plato. Eran severos, de aspecto duro” (SÁNCHEZ, 2007, p. 29). É importante mencionar que esse ambiente sombrio, especificamente, o do cárcere, faz-se constante na vida do personagem consolidando-se como memórias sombrias.

Para além dessa ótica de recordações das lembranças de padecimentos, há a presença de outro aspecto, como as reminiscências afetivas, que também são identificadas em diversas narrativas que rememoram o período ditatorial espanhol, sobre essas escritas memorialísticas que tentam, por meio da literatura, reconstruir experiências de momentos históricos catastróficos em que se mesclam o referencial com o intimista (afetivo), tem-se nos estudos de Ana Carolina Pinto (2015), intitulado “*A sociedade espanhola do franquismo pela ótica de Carmen Martín Gaité*”, uma contribuição teórica, visto que a pesquisadora traz uma leitura investigativa nas obras da escritora acima mencionada, especialmente, na narrativa *El cuarto de atrás*.

De acordo com a estudiosa, o romance possui uma estrutura de cunho híbrido que proporciona uma reflexão acerca da sociedade espanhola franquista, por meio das recordações das experiências da autora no texto. Para Pinto (2015, p. 9), é possível identificar na narrativa “a tentativa da autora de compreender seu passado histórico e, ao mesmo tempo, o passado histórico espanhol”. De maneira que é provável que na narrativa analisada por Pinto (2015), percebe-se um entrelaçar das memórias individuais intrínsecas às memórias coletivas da personagem, essas, imbricadas a uma possível referencialidade pactual.

Nesse ínterim, é provável que as leituras memorialísticas que perpassam pela arte literária possam trazer um viés assentado em uma reconstrução de um passado que não ficou somente no íntimo de quem vivenciou, mas que precisa ser compreendido de maneira singular e plural, uma vez que o evento repressivo afetou a muitos de forma cruel.

Com isso, as recordações substancializadas aqui em *Camina o Revienta* e na obra, *El cuarto de atrás*, apontam para a importância das recordações dos fatos opressores ocorridos na história, isto é, um passado sombrio que deve sempre se manter presente, ainda que reconstruído de forma híbrida, por meio de autorrepresentação.

2.2 Memória: Percepções em Tempos Sombrios

Sobre a memória, Ivan Izquierdo (2018, p. 1) acentua que ela pode significar uma “aquisição, formação, conservação e evocação de informações”. Isto é, a memória pode ser aprendida ou recordada dependendo da necessidade que essa venha a desempenhar no contexto mnemônico. Para o estudioso, “o acervo das memórias de cada um nos converte em indivíduos” (IZQUIERDO, 2018, p. 2).

Partindo desse pensamento, tem-se a noção da complexa estruturação da memória, em especial, as percepções individualizadas, ainda que elas se manifestem de forma coletiva. Com isso, nota-se que cada indivíduo retém consigo, recordações dolorosas ou mesmo prazerosas que podem em uma determinada circunstância vir à tona, como uma forma de expressar o vivido, ou em alguns momentos, permanecerem recalçadas. A estas últimas, possivelmente, por não querer relembrar as angústias vividas ou informadas. Assim, tudo depende do como e do porquê o sujeito foi afetado.

Quando se consegue registrar algum fato, evento ou conhecimento, o indivíduo está diante de uma memória que Izquierdo (2018) denominou de declarativa, a qual se subdivide em memórias autobiográficas ou episódicas. Pois, segundo ele, o homem tem a condição de declarar e descrever acontecimentos. No que concerne às memórias autobiográficas ou de eventos, como mencionadas acima, é importante um diálogo com a teórica da memória coletiva de Maurice Halbwachs (2006, p. 30), especialmente, quando ele acentua que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”.

Nesse contexto, observou-se nas argumentações acima mencionadas uma necessidade de se compreender o processo de evocação da memória a partir de um viés declarativo da experiência de um fato, visto que há a possibilidade de que tal procedimento seja feito pelos dois viéses: individual ou coletivo. Ou seja, o ser humano registra, guarda e quando necessário, expõe os acontecimentos vividos, em um determinado grupo e ao expressá-los, faz com que suas lembranças, autobiográficas ou episódicas, sempre estejam atualizadas em seu tempo.

Essa relação das memórias estarem vinculadas às lembranças de outros, faz-se importante, embora haja a necessidade de se pensar em recordações relacionadas a um grupo muito maior, que também contempla o ato de relembrar coletivo, denominado – nação, cuja perspectiva histórica se encontra em oscilações entre passado-presente. Uma coletividade que pode ser compreendida como algo paradoxal por ter um caráter de proximidade, mas também de distanciamento enquanto relação integral e simbólica no que se refere aos seus membros.

Sobre essa ótica de indivíduo, memória e história, têm-se nos estudos de Aleida Assmann (2011) uma contribuição no sentido de não excluir a possibilidade das recordações históricas constituírem as lembranças do indivíduo, e com isso, compreendê-las a partir de um aspecto relacional, isto é, a memória individual, a coletiva e a histórica, ainda que exerçam funções distintas, no ato de reconstrução dos eventos podem está imbricadas.

Assmann (2011), após uma breve reflexão sobre as argumentações das memórias coletivas de Halbwachs e as percepções da memória histórica de Pierre Nora pontua a possível complementariedade entre ambas, especialmente no que concerne às individuais. Por conta disso, ela apresenta uma nova perspectiva para se pensar as lembranças individuais e históricas. Sugerindo aplicar os termos memória habitada ou funcional e inabitada ou cumulativa. Para uma melhor compreensão dessas tipologias, esboça-se, a seguir, a definição para cada uma:

Denominaremos a memória habitada *memória funcional*. Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação *memória cumulativa* (ASSMANN, 2011, p. 147).

Sobre a perspectiva da memória habitada ou funcional é importante pontuar que a pesquisadora se assenta no campo da psicoterapia, uma vez que por meio dela é possível perceber o quanto um indivíduo sabe de si mesmo e como ele lida com suas próprias experiências. Logo, tudo dependerá do grau de oportunidade dada ou excluída do horizonte do indivíduo. “a terapia é capaz de auxiliar na reconfiguração e reestruturação das lembranças; ela pode ocasionar que isso ocorra de uma maneira mais consciente e inclusiva” (ASSMANN, 2011, p. 147).

Outro ponto importante, nesse olhar da estudiosa à memória individual, é que “a história de vida ‘habitada’ pelo indivíduo agrega lembranças e experiências e as situa em uma estrutura que define sua vida como autoimagem formativa, além de conferir-lhe orientação para agir” (ASSMANN, 2011, p. 148). Além dessas argumentações, ainda se pode acrescentar

que essa forma de lembrar é seletiva e “atualiza apenas um fragmento do conteúdo possível da recordação” (ASSMANN, 2011, p. 148).

No que concerne à memória cumulativa (histórica), a estudiosa menciona que é uma “massa amorfa” e que circunda a memória habitada, ou seja, é uma lembrança diferente da funcional, mas que não se opõe a ela servindo, portanto, como pano de fundo para essa forma de recordar. Sobre essa relação de imbricação entre as duas perspectivas memorialísticas, a pesquisadora demonstra que:

O modelo de dois planos, proscênio e pano de fundo contornam o problema da oposição binária; ele deixa de ser dualista e torna-se perspectivístico. Nessa relação referencial entre proscênio e pano de fundo está contida a possibilidade de que a memória consciente possa transformar-se, de que se possam dissolver e compor as configurações, de que elementos atuais se tornem desimportantes, elementos latentes venham à tona e estabeleçam novas relações. A estrutura profunda da memória, com seu trânsito interno entre elementos presentificados e não presentificados é a condição de possibilidade de mudança e da renovação na estrutura da consciência, que sem o pano de fundo daquelas provisões amorfas acabaria por estagnar. (ASSMANN, 2011, p. 149).

Pelo fragmento anterior, identificou-se a necessidade de ambas as memórias se encontrarem em um processo harmônico de lembrança, visto que a experiência particular do sujeito está imbricada a uma que se faz mais ampla, embora como mencionado pela estudiosa, amorfa, no sentido de reconstrução. Porém, é salutar a assertiva de Halbwachs (2006, p. 42), quando ele pontua que “a memória coletiva não explica todas as nossas lembranças”, mas serve como um ponto de partida para a compreensão do que se compreende por recordação individual ou habitada e cumulativa ou histórica, uma vez que as lembranças individuais se relacionam com as coletivas como forma de ordenação, ainda que em fragmentos, como bem mencionou Assmann (2011), dos elementos presentificados e não presentificados da experiência.

Desse modo, o processo de reconstrução da memória pode ser entendido como algo que possibilita não só esse entrecruzamento do individual com o coletivo e histórico, mas também proporciona um caráter imaginativo, percebido no excerto acima, através da possibilidade de ‘transformar-se’, o que não denota mentir, visto que no (re) lembrar imagens, percebe-se uma imbricação do real com o ficcional. De acordo com Halbwachs (2006),

essas imagens talvez não reproduzam muito exatamente o passado, o elemento ou a parcela da lembrança que antes havia em nosso espírito, talvez seja uma expressão mais exata do fato – a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias (HALBWACHS, 2006, p. 32).

Logo, a perspectiva histórica ou cumulativa como pano de fundo sugere uma sustentação do evento presenciado, visto que no processo de reconstrução do momento vivido pelo indivíduo possam ocorrer imagens que, por conta do tempo, tornaram-se segmentadas ou mesmo obliteradas e, com isso, apresente impressões que se substancializam por meio de lembranças ficcionalizadas. Procedimento que não exclui a presença significativa da experiência outrora afetada pelo ou no evento.

Assim, faz-se importante pensar no tempo, ele que reserva possibilidades de lembrar ou esquecer experiências, sejam elas coletivas ou individuais, acres ou apazíveis. Ao rememorar algo, seja de nossa infância, juventude ou fase adulta, trazemos o passado para um momento em que, por meio de ressignificações, faz-se possível uma compreensão dos acontecimentos vividos. Nesse contexto, a memória é algo necessário no sentido de reconstruir, embora de forma fragmentada, os acontecimentos e os efeitos por eles causados em determinadas épocas.

Com isso, percebe-se que ao longo da história, especialmente o século XX, pode-se observar momentos de extrema repressão, em que sujeitos sofreram com guerras e regimes ditatoriais, os quais proporcionaram muitas dores, torturas e mortes, ou melhor, viveram em tempos sombrios experiências dolorosas que deixaram cicatrizes ao longo da vida. De maneira que quando elas não se manifestam fisicamente podem estar recalcadas nos recônditos da memória.

No que concerne aos tempos sombrios, faz-se necessário trazer à tona alguns eventos de ditaduras, que irromperam em diversos países, em que indivíduos foram reificados e animalizados. Dentre eles, pode-se citar o franquismo espanhol, já mencionado acima, época de exacerbada violência na Espanha, a ditadura argentina (1976 a 1983), onde muitos foram torturados, desaparecidos ou mortos e, por fim, a ditadura brasileira (1964-1985) na qual, assim com as outras duas mencionadas, vários sujeitos foram presos e mortos pelo regime.

Para uma melhor compreensão da última ditadura referenciada acima, a brasileira, tem-se no estudo de Fabricio Flores (2008) intitulado “A escrita da dor: testemunhos da ditadura militar”, especialmente no capítulo denominado “Retrato calado e memórias do esquecimento: a vítima como intérprete”, uma narrativa que traz um esclarecimento de como perceber o ato de relatar agressões sofridas durante os anos da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Nesse estudo, o pesquisador apresenta a narrativa de Salinas Fortes que por meio de relatos curtos, expõe seus momentos de terror, vividos nos cárceres brasileiros.

Para Flores (2008), “Retrato calado é, em última instância, uma tentativa amargurada de entender a condição humana, de entender como a racionalidade pode, em certas ocasiões, estar em serviço do aviltamento do homem”. Isto é, o homem, utilizando-se dos recursos narrativos como tentativa de entender a capacidade do próprio homem de exercer atos de extrema violência e humilhação a outros como ele. Com isso, identificaram-se procedimentos memorialísticos que suscitam uma recordação das vivências carcerárias do protagonista como uma espécie de memória autobiográfica, visto que se vislumbram lembranças de uma época histórica em que o personagem relembra os tempos de sua privação de liberdade.

Sobre a ditadura brasileira, acima mencionada, Eurídice Figueiredo (2017) tem um amplo estudo que se assenta na possibilidade de se reconstruir, pelo viés cultural, especialmente o literário, as impressões dos que sofreram em tempos sombrios brasileiros. Na investigação, ela argumenta que “só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação” (FIGUEIREDO, 2017, p. 43). Com isso, nota-se que a literatura contribui com a possibilidade de expressar as lembranças repressivas e violentas, uma vez que elas perpassam por uma estratégica híbrida, na qual consiste a presença da reconstrução de lembranças de um eu que se autorrepresenta em obras literárias, ou seja, a literatura com sua carga ficcional se mescla a um relato de vivência, trazendo ao leitor um horizonte de experiências históricas dolorosas.

Acerca dessa questão da memória e da história, Aleida Assman (2011, p. 53) pontua que “a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento”. Nesse sentido, os acontecimentos históricos acima mencionados devem ser uma lembrança sempre presente, pois a recordação dos que sofreram sob os regimes violentos não deve ficar cobertas pelo véu do silêncio, mas sim, sempre que possível, deve-se retirá-lo na intenção de expor as cicatrizes deixadas por esses tempos obscuros.

Com isso, muitas são as perspectivas históricas sobre os horrores oriundos da época que Eric Hobsbawm (1995, p. 30) denominou de catastrófica, para ele “a humanidade sobreviveu. Contudo, o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram”, porém, é importante salientar que dentre as verdades pontuadas ao longo das narrativas históricas, há as que vão além das objetividades factuais e sugerem um olhar às subjetividades, quer dizer, voltar-se para o acontecimento pelo horizonte dos que sofreram as repressões, dos que perderam suas liberdades e seus entes.

Sobre essa perspectiva, faz-se necessário uma aproximação aos estudos de Jeanne Marie Gagnebin (2009), que apresenta a figura de um narrador sucateiro, segundo ela, o que recolhe os cacos deixados pela história. Para a pesquisadora:

O narrador também seria a figura do trapeiro [...], do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder. Esse sucateiro não tem por alvo recolher os grandes feitos (GAGNEBIN, 2009, p. 53-54).

São essas recordações de subjetividades esquecidas ou ocultadas pela história que importam para esses narradores. A dor que não foi expressa, a tortura que foi ocultada, as feridas recalçadas que, muitas vezes, não vêm à tona e permanecem no obscuro da história. Assim, compreende-se a necessidade da rememoração dos momentos de dores e sofrimentos que os sujeitos, de forma individualizada, vivenciaram. Para Gagnebin (2009):

A rememoração 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).

Com isso, nota-se que o recordar é necessário, mas ele se faz mais relevante a partir do momento que tais lembranças venham atreladas a ações. Logo, revisar o passado traz consigo a necessidade de um agir diante do que aconteceu para que tais eventos repressores não voltem. Assim, as lembranças dos que perderam suas vidas devem sempre se constituir presentes para que outros não vivenciem os mesmos momentos. Isto é, para que a história dos que restaram como cacos, não se repita.

Nessa reflexão sobre rememorar o tempo passado, Beatriz Sarlo (2007, p. 9) pontua que isso é algo conflituoso, uma vez que a história e a memória se fazem concorrentes, “porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (de vida, de justiça, de subjetividade)”. Ela acentua ainda que recordar nem sempre é algo libertador. Argumento que traz com ele assertivas, uma vez que se observam constantes discussões acadêmicas sobre essa questão, contudo, o caráter não libertador demonstrado pode estar relacionado às cicatrizes que se tornaram difíceis de cicatrização. Sobre essa temática, Aleida Assmann (2011) contribui quando assevera a necessidade da memória e da história se entrelaçarem no momento de reconstrução das lembranças que as vezes se tornam esquecidas.

No que concerne à possibilidade do lembrar ou esquecer, tem-se nas recordações uma escolha por não querer lembrar-se de algo, mas ao mesmo tempo, sabe-se que é praticamente impossível não lembrar. Muitas recordações, embora não convocadas, podem vir à tona por meio dos sentidos, algo que está além do controle físico e psíquico. Um som, um cheiro, um

lugar, tudo pode remeter a um momento, a um evento, a uma pessoa que, muitas vezes, estão ocultados no passado, mas que se fazem presentes sem mesmo serem evocados. Nesse sentido, faz-se necessário o pensamento de Sarlo (2007), quando ela pontua que:

As visões de passado são construções. Justamente porque o tempo passado não pode ser eliminado e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa e, através deles, por uma ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo (SARLO, 2007, p. 12).

Destarte, no âmbito literário, o lembrar e o reconstruir se assentam em procedimentos narrativos que se apoiam em momentos subjetivos. Como bem se posiciona Regina Zilberman (2011, p. 16), quando enfatiza que “a narrativa sumaria a ação da memória e melhor que qualquer outra habilidade humana, exemplifica seu funcionamento de modo cabal”. Compreende-se, portanto, que as obras literárias possuem a capacidade de, por meio de personagens, trazerem à tona impressões referenciais, mas que por seu caráter ficcional, apresentam-se de forma heterogênea ao leitor, que busca encontrar nelas significações a partir de recordações referenciais.

Um eu que narra suas experiências, especialmente as de tempos repressores, pode selecionar as que mais lhe afetam expressando, assim, suas vivências. Para Sarlo (2007, p. 20), “vivemos uma época de forte subjetividade” e a maneira de se pensar o passado pode ser compreendida de diversos modos.

De tal forma que essa perspectiva subjetiva se aproxima à questão da narração de experiências autobiográficas ou episódicas, como observado por Izquierdo (2018), uma vez que os sujeitos testemunhais se encontram em um presente e narram suas vivências pretéritas de momentos violentos com uma possível pretensão de libertação dos fantasmas. No que se refere a essa narração testemunhal, Sarlo (2007) assevera que:

A narração da experiência está unida ao corpo e a voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007, p. 24-25).

Tem-se, portanto, na narrativa literária, a provável presença de fatos passados, mas que se fazem atuais, visto que ao narrar acontecimentos pretéritos, o narrador proporciona um

certo ressignificar de experiências. Dessa forma, compreende-se que a memória em seu processo de potência³, no sentido de esquecer ou lembrar-se de fatos, pode ser vista a partir das recordações de sujeitos silenciados e esquecidos nos relatos históricos, mas que se fazem presentes nas narrativas contemporâneas, uma vez que essas vozes trazem consigo subjetividades de vivências sombrias.

2.3 Relatos de Violências Carcerárias Franquistas

El tiempo que pasé en aquella celda fue infinito, una eternidad. Estaba destrozado física, psíquica y moralmente.

(Eleutério Sánchez).

Muitas foram as argumentações e interpretações ao longo dos séculos a respeito do meio de se penalizar a sociedade infratora, porém, um ponto é essencial para essas teorizações: o corpo. Para Maria Rita Kehl (2004, p. 9), “um corpo ferido, torturado, esquartejado, virado do avesso, rompida a superfície lisa e sensível da pele [...] ainda assim, isso que nos aproxima do horror e nos remete ao limite do Real continua sendo um corpo”. Nesse contexto, tem-se nele uma representação antitética da força e das fragilidades do ser humano, uma vez que ele não só recebe as agressões como às perpetua ao longo da vida, se ela ainda lhe restar.

A imagem do corpo também é contemplada nos pensamentos de Foucault (2013), principalmente, no ato do suplício. Nele, encontra-se um corpo mutilado, destrozado, animalizado. Nessa perspectiva corporal, o filósofo apresenta a concepção de que:

O poder sobre o corpo, por outro lado, tampouco deixou de existir totalmente até meados do século XIX. Sem dúvida, a pena não mais se centralizava no suplício como técnica de sofrimento; tomou como objeto a perda de um bem ou de um direito. Porém, castigos como trabalhos forçados ou prisões - privação pura e simples da liberdade – nunca funcionaram sem certos complementos punitivos referentes ao corpo: redução alimentar, privação sexual, expiação física, masmorra (FOUCAULT, 2013, p. 20).

Com efeito, pode-se perceber que por mais diferentes ou ‘amenizadas’ as tentativas de mudar a pena atribuída aos sujeitos postos, principalmente em regime fechado, ela só sofreu

³ Entende-se aqui o caráter de potência da memória pelo olhar de Aleida Assmann que, segundo ela, a palavra potência, indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. In: Espaço da recordação (2011).

mudança no que concerne ao ato de execução, pois o ato de privação de liberdade submetido aos mais degradantes desrespeitos humanos pode ser compreendido como uma forma de suplício, isto é, penalização do corpo do homem.

Acerca do suplício, o crítico literário acrescenta que é um ato que tem uma técnica e, por isso, segue alguns critérios como: é necessário que apresente uma certa quantidade de sofrimento, podendo ser apreciado ou comparado; o suplício segue rituais e, como tal, deve obedecer a algumas exigências, referindo-se à vítima, “ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima” (FOUCAULT, 2013, p. 36). E se voltar o olhar para o lado da justiça, tem-se nele um ato de ostentação que acarreta um certo tom de triunfo, em palavras de Foucault.

Por esse viés, vê-se um corpo compreendido como um objeto que se pode regularizar, manusear, ou mesmo, controlar. Foucault (2013, p. 133) sintetiza argumentando que “muitos processos disciplinares existiam há muito tempo [...]. Mas as disciplinas se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação”. Portanto, o processo disciplinar conduz o homem, seja o soldado ou o cidadão penitenciado, a participar de procedimentos disciplinares chegando a um ponto determinante quando “a disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’ (FOUCAULT, 2013, p. 133).

Dessa forma, por meio do pensamento do filósofo, foi possível compreender a técnica e as devidas ponderações sobre como o homem sempre buscou massacrar, humilhar e aniquilar o outro homem diante do poder exercido sobre o ser mais frágil da relação. Nessa percepção, também vem à tona o processo de desumanização com o indivíduo carcerário, uma vez que ao adentrar naquele mundo de reificação, a probabilidade de uma reconstrução pessoal, social e afetiva se distancia, devido às circunstâncias degradantes ali empregadas. Por conta disso, observou-se que o corpo que adentra aos ambientes prisionais torna-se um corpo inútil e passível das mais diversas crueldades. Inferência que aproxima a vivência privada do personagem El Lute e suas transformações ao adentrar no presídio espanhol o que pode ser percebido na enunciação atormentada do protagonista, “temía a todos; tenía los nervios destrozados y mi cuerpo no era más que un hematoma” (SÁNCHEZ, 2007, p.161), no trecho acima vislumbra-se um ser completamente aniquilado pelas repressões vividas naquele ambiente hostil.

No que concerne ao contexto histórico, o franquismo, que serve como pano de fundo de *Camina o Revienta*, merece destaque também pela forma dos maltratos e das agressividades aos seres humanos, posto que se trata de um momento histórico conflituoso,

como já mencionado, que iniciou na guerra civil e culminou na ditadura espanhola. Nele, milhares de pessoas adentraram em cárceres sem um mínimo de condição para permanência. E como consequência viveram em um lugar onde os recrutamentos ditatoriais possibilitaram o silenciar de vozes que sofreram ações degradantes.

Esses ambientes foram estudados por diversos pesquisadores, na tentativa de demonstrar as desumanidades ali impostas. Uma das investigações realizadas sobre os cárceres espanhóis que traz à tona a incapacidade dos gestores em administrar o caos que se transformou as alocações nos presídios, é a de Gutmaro Gómez Bravo (2008), em seu artigo intitulado, *la política penitenciaria del franquismo y la consolidación del nuevo Estado*, nele o estudioso demonstra essa desorganização.

Si la desamortización del siglo XIX había convertido conventos y monasterios en presidio, la guerra civil iba a traer una nueva necesidad de espacio para albergar enormes contingentes de presos y detenidos acumulados desde 1936. Castillos, cuarteles, ayuntamiento, conventos y monasterios, pero también cines, fábricas, colegios, plazas de toros y campo de fútbol” (BRAVO, 2008, p. 172).

Pelos mais variados ambientes escolhidos para a acomodação dos civis presos, percebeu-se um profundo despreparo dos homens da ‘lei’ para o momento, visto a partir das mínimas condições de acolher os aprisionados de maneira que a tortura pode ser materializada em dois ângulos: por um lado, o do afastamento brutal do vínculo familiar; por outro, as péssimas condições estruturais do local. Perdas e momentos que deixam cicatrizes físicas, psicológicas e morais. Esse fato é representado na narrativa de Sánchez, quando o personagem relata um ambiente prisional que mais se assemelha aos antigos mosteiros. “las celdas bajas están construídas como calabozos, bastante alejadas del centro normal de convivencia” (SÁNCHEZ, 2007, p.179). Pela descrição narrativa o espaço denota um lugar amplo, mas também assustador pois se assemelha aos antigos espaços religiosos (medievais) onde pessoas permaneciam por muito tempo reclusa e havia lugares destinados para atos penitenciais. O que implica em um lugar propício para determinadas prisões.

Entretanto, não só esses lugares foram utilizados para encarcerar os considerados vencidos, muitos foram deslocados para outras regiões. De acordo com o historiador Julio Rodriguez (2010, p. 241), “no cabe duda de que el reducido número de prisiones centrales y el hecho de que muchas quedasen inicialmente situadas en territorio republicano está en la genesis del alejamiento de los penados de sus provincias de origen”. Fato que resultou no chamado alojamento temporário (em escolas, campo de futebol e fábricas) e proporcionou o

que o historiador denominou de ‘turismo penitenciário’, compreendido como um constante traslado dos presos entre os cárceres espanhóis. Esse traslado é identificado na obra na cena em que o protagonista arquiteta sua primeira fuga a qual é efetivada exatamente em um deslocamento quando o levam de trem da prisão de El Dueso a de Santader. Cena que será esboçada no capítulo seguinte.

Esses acontecimentos foram amplamente apresentados nos estudos históricos, mas a literatura também o contempla por meio de um fenômeno literário contemporâneo que busca expressar os momentos vividos, as mazelas sofridas, as vozes que foram silenciadas diante das tragédias sociais, especialmente as do século XX, fato que é possível identificar em *Camina o Revienta* através das ressignificações do personagem que relata suas experiências de ambientes carcerários, tendo o seu corpo como espaço de atuações constantes de torturas, como também, se utiliza de imagens como a cela em uma tentativa de expressar as manifestações violentas vividas no local, onde espaço, corpo e dor se entrelaçam em um só sentimento – a solidão, como a seguir: “la celda es muy pequeña, 2 metros sobre 1,50. Apenas se llega la luz filtrada por las pequeñas ventanas del corredor...Triste, sucio, feo...un calabozo” (SÁNCHEZ, 2007, p.179). A escrita com inicial maiúscula no ‘Triste’ pode ser compreendida como uma ênfase ao sentimento do personagem em ter que viver naquele local, assim como, as reticências presentes no fragmento apontam para uma escrita que não consegue expressar por meio das letras o real sentimento do momento, sugerindo com isso uma certa incapacidade de expressar-se por completo, ou seja, demonstra uma tentativa de reconstruir o ambiente e as sensações de forma mais veraz possível.

Com efeito, se observa que as lembranças carcerárias que retornam a El Lute estão assentadas em momentos de extremo descaso a um ser que se encontrava recrutado naquele local degradante, assim ele expressa:

En Puerto Santa María, exceptuando a los castigos, todos los presos pernoctan en brigadas (por brigada se debe entender un local rectangular, más o menos grande, con literas de dos pisos sob el perímetro y el centro; algo así como una vaquería, y no siempre tan limpio). [...] a la sazón pernoctaban unos 85 hombres, de todas las edades y delitos, en una promiscuidad que favorecía la homosexualidad, siempre latente cuando grandes grupos de hombres se ven privados de mujer durante años. [...] también se ven los excrementos salir o colgar del ano de los que defecan. Es un espectáculo horroroso. Una jaula, un infierno (SÁNCHEZ, 2007, p. 409).

No excerto identificam-se elementos que revelam a desumanidade com que são tratados os detentos, configurados na alusão ao estado animalesco, como: “algo así como una vaquería”, isto é, um alojamento de humanos transmudados em animais. Em outro momento, é

recordada a animalização no cárcere “al ser tratados como fieras, los hombres se comportan como fieras” (SÁNCHEZ, 2007, p. 411). Imagens que suscitam no leitor uma percepção a um posicionamento crítico do sujeito que recorda as formas de tratamentos recebidas (maus-tratos) nos espaços carcerários, divergindo das funções iniciais destinadas a esta instituição, que segundo Foucault (2013, p. 217), era para ser um “acesso à ‘humanidade’ a uma possível ressocialização do ser”. Porém, o que se nota é um campo fértil para dizimar a população, silenciá-la para sempre. Aparentando algo intencional.

A análise segue com o capítulo intitulado, la séptima galeria, e nele se verifica, novamente, a tentativa do personagem em exaurir essas lembranças carcerárias é como se ao escrever ele se libertasse dessas reminiscências dolorosas, essa percepção vem à tona por conta da ênfase narrativa a esses episódios.

En realidad la cárcel es el fiel reflejo de la vida de la calle. La única diferencia estriba en que en el talego todo se sabe, todo se ve y como los hombres que están reclusos llevan una etiqueta, los defectos parecen mayores. Además, aquí hay que comer. [...] son hombres que han perdido todo: libertad, mujer, amor, ambiciones, etc... [...]. La prisión se los come (SÁNCHEZ, 2007, p. 241).

Diante desse posicionamento reflexivo de El Lute sobre o espaço carcerário, surge um aspecto importante que ecoa com um tom crítico, isso ocorre quando ele faz a comparação dos que estão fora e dentro da prisão. A maneira como o Estado os trata, distintamente, isso porque durante o período que se encontrou em liberdade ele teve que ‘roubar’ para matar a fome, porém, enquanto preso recebe o alimento em mãos, o que, para ele, não denota nenhum tipo de conforto, visto que isso é um direito do indivíduo. Configurando uma linguagem com um tom irônico no que concerne as distintas maneiras de atenções, do Estado, dadas aos civis encarcerados.

Pelo exposto, identificou-se que a obra *Camina o Revienta* se apresenta como uma oportunidade do autor de reconstruir experiências por meio de um personagem-narrador que vivenciou o período franquista espanhol, especialmente os cárceres, o qual passou por diversas circunstâncias dolorosas tanto físicas como psicológicas. E com os diversos relatos dele expressar críticas à situação desastrosa espanhola.

Sobre essas narrativas que trazem como protagonistas a figura de presos e a ambientação carcerária, a ajuda para compreendê-las parte dos estudos de Luciana Paiva Coronel (2015, p. 35), visto que para ela, “as narrativas do cárcere constituem textos complexos, aos quais tradicionalmente se negam a dimensão literária, dado o fato de derivarem da experiência de vida dos autores”. Para a pesquisadora, “estes textos são muito

próximos da realidade para ser literatura e muito distante dela para ser história” (CORONEL, 2015, p. 35).

Em sequência, a estudiosa aponta para uma forma híbrida, tendo em vista que se trata de experiências de vida que buscam de certa maneira resgatar uma história documentada, mas, sobretudo, despertar através da estética um olhar altruísta àqueles que puderam ter como experiência a dor. Levando adiante o argumento de Coronel (2015), tais narrativas têm em comum, autores que conheceram o espaço carcerário, vistos como homens oriundos das periferias dos centros urbanos que, por vários motivos, foram parar em exclusões sociais, conduzidos a uma margem ainda mais remota denominada pela pesquisadora como - prisão. Um ambiente que pode ser compreendido em textos literários como um “registro da experiência ali vivenciada e como resgate das vozes autorais de si, de sua história de vida, de sua própria identidade” (CORONEL, 2015, p. 34).

Com isso, pelo olhar de Coronel (2015) e pelas análises feitas até o momento em *Camina o Revienta*, observou-se que nessas narrativas do cárcere há uma possibilidade de se encontrar um sujeito que busca expressar suas recordações de espaços degradantes, trazendo de maneira crítica suas vivências de tortura, dor, solidão e agonia em meio às agressões impetradas pelos algozes, de uma história documentada que se transmuda à literatura.

Diante do exposto acima e pelo nível de repressão expressado nas reconstruções das lembranças do protagonista faz-se necessário uma aproximação às contribuições de Jaime Ginzburg (2013), no que concerne às narrativas de violência. Segundo o pesquisador, “a estética da violência trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte, que admite recursos como a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque” (GINZBURG, 2013, p. 29). Logo, é possível depreender que a leitura de uma narrativa, com um exacerbado nível de violência, como em *Camina o Revienta*, permite ao leitor uma identificação ou um estranhamento com relação a essas perspectivas agressivas, como também proporciona uma verificação das diversas facetas do fenômeno violento suscitando a uma busca pela motivação de tantos atos coléricos.

Sobre as diversas formas de compreensão do ato violento a contribuição se encontra nos estudos de Xavier Crettiez (2009), uma vez que ele apresenta tipologias para a ação violenta. De acordo com ele, a violência é um fenômeno que se faz presente no cotidiano da vida de qualquer ser humano, podendo ser detectada em ambientes domésticos, sociais e escolares. Mas também no âmbito do Estado. Devido a isso a questão da violência é considerada para muitos como algo natural da espécie humana, logo, o homem é um ser violento por essência. Porém, segundo Crettiez (2009):

El actor ontológicamente más violento sigue siendo el Estado, que está fundado por la violencia, y mantiene su autoridad con una violencia pocas veces expresada pero siempre subyacente. Si bien el Estado pretende tener el monopolio de la violencia, ésta tiene como particularidad el hecho de ser reconocida como legítima y permanecer sometida a un conjunto de coacciones jurídicas y prácticas que limitan su expresión desordenada (CRETTEZ, 2009, p. 69-70).

Assim, ao pensar o fenômeno da violência, a imaginação se volta sempre para as questões individuais, físicas e psicológicas. Entretanto, a partir do fragmento anterior, percebe-se que não se pode excluir a violência do Estado ainda que ela não seja perceptível para muitos. Nesse contexto, é possível percebê-la quando se vê as desiguais condições de vida, as ascensões ou quedas sociais, as mazelas constantes no meio social identificados nos vulneráveis e periféricos, que se veem destituídos de direitos essenciais como educação, saúde e segurança.

Pensar a violência de Estado é compreender que ela tem sob seu poder um aparato repressivo que está associado à polícia, justiça e ao exército, os quais colaboram com o chamado ‘monopolio de la violencia’, em palavras de Cretiez (2009).

Ao monopolizar el uso de la violencia en el plano interno (policía) y en el plano externo (la guerra), como en su dimensión más simbólica (prohibición del duelo aristocrático), el Estado se impone, y también impone una sensación de seguridad que modifica profundamente las economías psíquicas de sus protegidos (reducción del sentimiento miedo, repliegue de los valores de valentía y honor, desarrollo de una habilidad diplomática, represión de las pulsiones inmediatas en beneficio de un hábito de anticipación, etc (CRETTEZ, 2009, p. 71-72).

Tais discussões veem à tona nessa investigação por se tratar de uma narrativa que se estrutura a partir de um momento de um alto nível de violência, singularmente, a de Estado. Nesse contexto, quando se analisa a obra *Camina o Revienta*, uma das percepções que se tem é que a violência, associa-se a outras manifestações agressivas. Como se observa a seguir:

No soy un ingrato sino una víctima de su explotación. Me quitaron por la fuerza todo a lo que tiene derecho un hombre al nacer: comida, tranquilidad, cultura, etc. Ellos no me dieron nada, absolutamente nada. Por eso odio el mundo de los ‘payos’, sus hipocrisias, su ruindade y desmedido egoísmo. No sé como pero estoy de nuevo en mi celda. La cancela está cerrada, la puerta chapada. Es de noche. Estoy solo en la oscuridad que mitiga una luz tenue, reflejo de las bombillas del corredor. Estoy solo. No siento ni pena ni gloria. Hay en mi ser un vacío absoluto. Estoy como muerto, mutilado en lo más entrañable, en mi espíritu. [...]. En la cárcel, con treinta años de reclusión, cadena perpetua, no sirve de nada pensar (SÁNCHEZ, 2007, p. 221).

O fragmento demonstra que ao retirar o direito fundamental que é o de se alimentar e estudar do personagem ele sente-se violentado pela maneira coercitiva de excluí-lo e deixá-lo em uma completa mutilação. As enunciações denotam uma ação violenta a um civil, representado de forma individualizada pelo personagem da narrativa, mas que serve simbolicamente como uma alusão ao povo marginalizado espanhol que durante o estado de exceção tiveram seus direitos excluídos. Isto é, um relato individual que está amparado em reminiscências coletivas.

Com isso, identificou-se no protagonista uma expressão de revolta diante daquilo que ele não podia mudar por advir de um autoritarismo, como bem expressa Crettiez (2009, p.73), “la violencia es salvaje, mientras que la fuerza de Estado es por naturaleza contenida” (CRETIEZ, 2009, p. 73). Assim, embora a presença da violência seja uma constante, a do Estado pode ser entendida como um fenômeno legalizado, mais sutil, visto que ele impõe regras e normas em forma de leis e decretos que são assimiladas pela sociedade e executadas sob uma forte pressão fiscal ou prisional, isto é, cumpre-se ou paga-se por não executar tais ordens. O que reforça o caráter imperceptível do ato violento - do Estado - para muitos na sociedade.

Nessas ações, encontram-se imbricadas violências por atos excessivos dos policiais, o que se denomina violência ilegítima, podendo ser identificada por meio de três formas, segundo Crettiez (2009, p. 74), “la falta de discernimento, entendida como uma desproporção na ação policial; o abuso de poder e, por último, a onipresença sinalizada como “una interpelación seguida de una larga detención por un motivo absolutamente menor”. Essas ações excessivas são vislumbradas na obra, *Camina o Revienta*, quando o personagem apresenta momentos de intensa dor no seu corpo oriundos de atos executados por policia denotando com isso uma violência por abuso de poder diante da fragilidade humana. Como se observa na cena a seguir:

Uno de los peores recuerdos que tengo es el de la garrucha: desnudo y esposadas las manos me levantaban con una garrucha de tal modo que se me abrían impudicamente las piernas enseñando a la vez mi intimidad y las plantas de los pies. Con una varita me golpeaban la planta de los pies y testículos. – mira – decía uno, soy pianista. Y todos se reían a coro: ¡já!, ¡já!, ¡já!. Sentía vergüenza; no me dolía mucho de momento, después sí, era insoportable. Un golpe, otro y otro. No muy fuertes, pero muchos. Muchos golpecitos acompañándolos con insultos golfos. [...] Diciendo eso me tocaban con los dedos y me retorcían los huevos. Yo me retorcia como un gusano. Las lágrimas corrían sobre mis mejillas. No decía nada, pues era peor, callaba, sufriendo. [...] Insultos, golpes, calabozos, durante once días. Los aguanté, no hablé, y salí con vida (SÁNCHEZ, 2007, p. 162-163).

No fragmento o personagem, amiúde, expressa suas experiências de dentro das celas das prisões franquistas, nas quais a agressão se faz uma constante, veem-se atos que vão além da violência física, uma vez que o protagonista, mesmo diante da tortura, mantém-se calado como uma tentativa de sobrevivência. O corpo mais uma vez é colocado em ênfase no momento em que ele descreve o ato de tortura, especificando os maus tratos nas partes íntimas, ao ponto de levá-lo às lágrimas. O que chama a atenção no fragmento é a recordação do tom sarcástico que sai da boca dos policiais no momento das torturas vislumbrado pela expressão; ¡já!, ¡ já!, ¡já!., que denota o sorriso prazeroso dos algozes diante da fragilidade do corpo de El Lute, como também, a persistência da memória em retomar, por meio do som, o momento desprezível.

Enfim, pelo exposto, percebeu-se através das ressignificações do personagem-narrador que o reviver as lembranças está assentado em uma necessidade de trazer o passado a um presente, de maneira que essa busca possibilite uma reflexão sobre a violência executada de forma excessiva, uma vez que o corpo do outro pode servir como espelho de muitos outros que padeceram sob esse regime ditatorial. Identificou-se também que o protagonista apresentou diversas formas da violência impetrada a ele durante os tempos sombrios espanhol. Logo, faz-se necessário um olhar atento e reflexivo àquele momento obscuro, no sentido de que a história documentada e degradante não seja encenada novamente.

3 ELEUTÉRIO SANCHEZ: AUTOR E ARTE EM UM ENTRELAÇAMENTO DE EXPERIÊNCIAS

A arte representativa está geralmente vinculada a acontecimentos que um ser presencia, sente, imagina, ou a algo que lhe é contado os quais, pelos diversos meios artísticos, podem ser expressos. No caso da literatura, por meio dos recursos narrativos, essas experiências se transmudam através das formas literárias. Acerca dessas clássicas narrativas, Paulo Pinheiro (2017), em sua introdução à obra de Aristóteles, *A Poética*, menciona que:

De fato, o agente primeiro da mimese é, para Aristóteles, o poeta, ou seja, aquele que elabora uma releitura [...] seria capaz de produzir, por meio dessa releitura mimética, um efeito catártico, fruto da manipulação de emoções precisas que nos levariam à depuração (kárthasis) do pavor e da compaixão evocados (PINHEIRO, 2017, p. 8-9).

Nesse sentido, o poeta, caso se volte o olhar para a mimesis do estagirita, é um agente que produz uma releitura dos seus sentimentos e das suas percepções. Compreende-se que não é uma expressão do real, mas uma reelaboração da imagem de forma verossímil. Logo, o mais importante não é o objeto em si, mas o efeito da reelaboração mimética. Contudo, ainda na mesma introdução, o tradutor pontua que “é possível, no entanto, que Aristóteles não tenha apreendido o que modernamente se considerou o autêntico sentido da experiência trágica [...] e que ele tenha nos legados apenas o fruto tardio de um vasto conhecimento que provinha das antigas peças do teatro trágico” (PINHEIRO, 2017, p. 10). Fato que chama a atenção visto que contemporaneamente se discute sobre narrativas literárias que trazem em seu cerne um algo a mais a partir de um contexto histórico e de possíveis subjetividades.

Sobre as menções acima citadas, não se pode excluir a importância da sistematização da poética Aristotélica, oriunda da tragédia grega, assim como as suas relevantes contribuições aos estudos da arte literária, porém, faz-se importante assinalar as mudanças causadas nas sociedades, especialmente, as que sofreram catástrofes ao longo do século XX. Para essa discussão é salutar a aproximação às argumentações do historiador Hayden White, em seu célebre ensaio, *o texto histórico como artefato literário (1994)*, uma vez que ele argumenta a complexa e limiar relação nos processos de construções e narrações históricas e literárias respectivamente. Pela perspectiva do historiador “não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma”. (WHITE, 1994, p. 115).

O que se observa ao longo das argumentações do pesquisador é que tanto as narrativas históricas quanto as literárias possibilitam um conhecimento significativo em que ‘o ponto médio’ dessas narrativas se detém nas relações entre fato e imaginação. E por conta disso, há a possibilidade de se encontrar nos dois campos entrelaçamentos de real e ficcional, o que se faz plausível, partindo dos pontos de vista inerentes a cada uma. Entretanto, no que se refere as obras literárias é importante mencionar que elas têm em sua estrutura a possibilidade de trazer à tona sentidos intrínsecos que, no contexto literário, percebe-se ao longo das urdiduras construtivas as quais estão relacionadas a contextos históricos e às subjetividades.

Além dessas discussões surgem também outros entendimentos acerca da obra literária observados nos pensamentos de Antonio Candido (2014), quando ele focaliza os aspectos sociais que estão entrelaçados à vida artística em diferentes momentos. Segundo o sociólogo, as relações entre o artista e o grupo, entre outras circunstâncias, podem ser compreendidas como:

um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra [...] ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade[...] ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das aspirações individuais mais profundas (CANDIDO, 2014, p. 35).

Pelo exposto, pode-se inferir que autor e obra estão interrelacionados com o contexto externo, uma vez que fatos vivenciados, aparentemente individuais, perpassam por momentos em que a coletividade se faz protagonista. Nessa ótica, provavelmente, as percepções e sensações que afetam individualmente o sujeito quando assentadas em ocorrências de cunho coletivo, suscitam, no agente artístico, um desejo de expressar-se por meio de estruturas literárias, as quais tentam pontuar não apenas a possibilidade de releituras, mas também de um imbricamento de verossimilhança a eventos em que o ser foi realmente afetado.

Assim, é possível que a vida, o tempo e as ações dos personagens que perpassam no cotidiano ficcional, sejam prováveis releituras de acontecimentos reais presenciados ou não (no caso de ocorrências relatadas por outros) e que possam está entrelaçadas, visto que os homens, as ações e os relatos mudam de acordo com as alterações, históricas e sociais. É nessa linha de pensamento que se esboça, a seguir, vivências de um escritor que encontrou nos trilhos da literatura o lugar para situar sua experiência.

3.1 Eleuterio Sánchez: o autor sob o olhar literário

Eleuterio Sánchez Rodríguez, nascido em 15 de abril de 1942, hoje está com 76 anos. De origem humilde e oriunda de um grupo social denominado Merchero⁴, nasceu em um bairro denominado Pizarrales, em Salamanca, representa uma das diversas vozes que declara por meio da literatura as angústias do tempo de terror espanhol.

Escritor que ficou conhecido durante muitos anos na Espanha por ser um delinquente, analfabeto e ex-fugitivo, tornando-se um mito para a sociedade espanhola. Durante anos foi acusado e condenado, primeiramente, por pequenos delitos efetuados no sentido de matar a fome, mas também pelo roubo, em 1965, a uma joalheria na rua Bravo Murillo em Madri, neste último ficou vitimado um vigilante.

Ao longo de sua vida teve cinco filhos com três mulheres distintas. Com Consuelo, teve José María e David, em sequência, com Carmen Romero teve a Eleutério e no seu último casamento com Carmen Cañavate Hors, nasceu Ismael e Camino. Atualmente reside em Niebla, província de Huelva e Cabazabellosa, em Cáceres.

Eleutério Sánchez foi condenado à morte, em 1965, sendo julgado por um tribunal militar segundo a lei referente a bandidos e terroristas, uma lei franquista político-repressiva. Porém, a pena foi alterada para 30 anos de prisão, ficando conhecido, principalmente, por sua longa carreira criminosa nos anos 60.

Em entrevista concedida ao canal TVE, publicada em 08 de maio de 2014, que faz parte de um acervo denominado: documentales de crónicas, o escritor relata diversos momentos de sua vida que ele os acentua como “recordações muito tristes”. Ao longo da exposição, o cronista pontua diversos momentos de sua vida que chama a atenção pelas marcações de datas. Entre os momentos lembrados, têm-se: os de sua infância, enquanto uma criança paupérrima, a sua primeira ‘profissão’, sendo pastor de cabras. Em sua juventude, quando conhece e casa-se com Consuelo, a quem ele detém profundo carinho.

As principais datas identificadas na entrevista foram: o dia 05 de maio de 1965, o dia do roubo da joalheria que ele menciona como “a grande tragédia de sua vida”. A outra data é: 02 de junho de 1966 que corresponde a sua primeira fuga, a do trem em movimentos. Sobre essa fuga, faz-se importante mencionar a fala, na entrevista, do ator que representou El Lute, no cinema, Manoel Arias. De acordo com ele, o representar El Lute o possibilitou enquanto ator compreender o fugitivo, no caso, El Lute, não como um homem frio, mas sim, preciso.

⁴ Segundo o próprio escritor em entrevista concedida a tve em 15 de outubro de 2013, denomina-se merchero um grupo nômade espanhol que se assemelha ‘a los gitanos’.

Isso se dá pela dificuldade em realizar a ação de pular de um trem em movimento. Em sequência, ele explicita a noite de 1970, isto é, a segunda fuga da penitenciária de Santa Maria e sua recaptura, em 03 de junho de 1973. Durante a conversa, o escritor ainda se emociona ao falar dos tempos de angústia e solidão vivenciados em regime de privação de liberdade.

Na entrevista, o escritor afirma que sua obra foi escrita em dois momentos e lugares distintos. O início se deu em coletores de lixo, quando ainda estava fugindo dos policiais e o segundo momento foi ao retornar para o cárcere. De acordo com o escritor, os fragmentos eram enviados a sua irmã dentro das roupas sujas que eram levadas para limpeza. E ainda na prisão (na segunda recaptura), ele termina a escrita de *Camina o Revienta*.

É importante mencionar que Eleutério, motivado por um colega carcerário, como ele bem enfatiza na entrevista acima mencionada, aprendeu a ler e a escrever na prisão, fato que desencadeou, provavelmente, uma necessidade de relatar os seus anos de terror, privado de liberdade e também para poder passar o tempo. O que merece destaque é que o escritor reconhece que os estudos se tornaram um meio de escapar dos momentos solitários, de dor e tortura ali constantes. Assim, foi através da educação que ele encontrou o refúgio e o meio de preservar sua dignidade antes abalada pelo sistema ditatorial.

DelRio (2017, p. 509-510) declara que “el autor tuvo que esperar a la muerte del dictador para poder publicar sua obra, por lo que nos sitúa también en otro plan temporal: los inicios de la transición española”. Colocando, portanto, a escrita de Eleutério em dois tempos que se perpassam: na experiência vivenciada no calor do momento e o surgimento dos relatos pós-franquistas, acontecimentos que servem como suporte na arte literária para expressar testemunhalmente as vivências do durante e do pós-terror.

Atualmente, o escritor vive em Niebla, província de Huelva e Cabezabellosa, em Cáceres, com a mais recente esposa, Teresa, mencionada no final da entrevista. O escritor possui boa relação com seus filhos, apesar de algumas circunstâncias que os afastaram ao longo da vida. De maneira que ele segue se dedicando a ler e escrever, pois fez esse um de seus objetivos enquanto viver.

Pelo exposto acerca da vida do autor de *Camina o Revienta* e uma provável relação dela na escrita literária, é necessária uma aproximação à teoria literária no sentido de perceber a figura do autor e uma possível abordagem referencial. Dessa forma, é pelo olhar de Compagnon (2001) que esta imagem será primeiramente abordada. De acordo com o teórico “o ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe o autor” (COMPAGNON, 2001, p. 47). Sobre essa argumentação, ele pontua ainda que há muito se observam as aporias no que concerne à relação autor-obra-contexto, uma vez que a busca pela

significação e intenção do autor vincula-se à produção literária, de forma que elas sempre estiveram mediadas por discursos distintos.

Se em um primeiro momento se percebeu essa relação por meios positivistas e históricos, denota-se, então, que o sentido da obra está relacionado à intenção do autor. Em um segundo momento se acentuou uma modificação nessa intenção, pelos olhares formalistas e estruturalistas, nos quais a intenção foi compreendida como uma ilusão, pontua Compagnon (2001). Tais percepções podem ser vislumbradas a partir de tentativas de compreensão desse processo por meio da explicação literária, que buscava a intenção do autor, isto é, o que o autor quis dizer; e os adeptos da interpretação literária que buscavam as significações das obras, ou melhor, isso perpassa por uma tentativa de encontrar na narrativa o que o autor diz, independentemente das intenções dele, do querer dizer, predominando com isso, o próprio texto.

Se por um lado se buscou a independência da literatura dos outros campos de estudos, como a história e a psicologia, entre outras, por outro, há o que Compagnon (2001) chamou a atenção para o pensamento inverso:

Para as abordagens que fazem do autor um ponto de referência central, mesmo que variem o grau de consciência intencional (de premeditação) que governa o texto e a maneira de explicar essa consciência (alienada) – individual para os freudianos, coletiva para os marxistas – o texto não é mais que um veículo para se chegar ao autor (COMPAGNON, 2001, p. 48).

Por conta de esse debate ser bastante complexo, é importante coadunar a menção acima, especialmente a que percebe ‘o texto como veículo para se chegar ao autor’ com o pensamento de Regina Dalcastagnè (2012), quando ela discute sobre esse olhar declinado à figura do autor. Sua percepção parte das narrativas e personagens periféricos, isto é, as que têm em sua produção representações de públicos marginalizados.

Para a crítica literária, acima referenciada, há uma crise na representação literária, visto que até meados do século XX esses personagens detinham um lugar demarcado na arte literária, fato que vem se modificando ao longo do século XX e, especialmente no XXI. Logo, para ela,

É cada vez mais difícil ignorar a existência de uma crise na representação literária. Se o representante, no sentido político da palavra, assume a função de porta-voz – é aquele que fala em nome de outros na esfera pública -, o escritor faz outros, suas criaturas, ganharem voz por meio de sua obra. No momento em que se agudiza a consciência de que esse (a) autor (a) é socialmente situado (a), e de que tudo o que ele (a) produz traz as marcas dessa situação, a legitimidade de suas representações torna-se passível de questionamento (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 49-50).

O pensamento da pesquisadora chama a atenção para a discussão sobre a importância do autor e a função do escritor com relação ao contexto (situado/situação), visto que é a partir de um meio referencial que muitos buscam representar suas percepções. Porém, para a estudiosa, que se esboça sobre as narrativas brasileiras, em particular, as obras que expressam escritas realizadas no calor da ditadura militar de 1964, há uma nova maneira de representar, há um novo escritor que expressa suas experiências não só em um sentido unilateral, mas que busca uma poética na qual sua voz seja uma expressão coletiva.

De maneira que as marcas fincadas individualmente sejam compreendidas como um clamar por um olhar, que não condiz com um deslocamento literário, senão com o integrar-se diante da possibilidade de trazer à tona suas vozes silenciadas, ocultadas ou mesmo desprezadas, que representam referencialmente as máculas de tempos de exacerbada angústia. E é assim, que novas aporias são elencadas, “daí os ruídos e os desconfortos causados” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 50).

A partir dessas linhas de argumentação, acima esboçadas, ampliam-se as discussões pautadas no complexo olhar sobre o autor, a narrativa e a referencialidade. Se por um lado a figura do autor traz uma complexidade para os estudos das narrativas literárias, por outro, é dela que se deve partir a interpretação do texto, visto que os procedimentos anteriores que marcavam as expressões literárias vêm sofrendo transformações, no sentido de o porquê e como expressar-se.

Nesse contexto, o fato não está mais vinculado integralmente a uma estética declinada para a catarse experiencial do leitor, há junto a essa experiência, possibilidades advindas da obra, pelo modo de escrever, que produz uma sensação de autorreflexão. Assim, o leitor não somente vive uma experiência distinta, como é levado a um processo reflexivo sobre um eu e um outro que vivenciou momentos trágicos.

Aproximando-se, assim, a uma das inquições pontuadas por Compagnon (2001, p. 49), “interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato?”, ou seja, é possível que haja nessas linhas uma possibilidade de uma intenção autoral que adentre no jogo da linguagem como uma sustentação para expressões de tragédias contemporâneas, onde o sujeito se vê em busca de um modo para apresentar ou autorrepresentar suas experiências, em que ao tempo que são íntimas são também públicas.

Fato que correlaciona esta obra objeto da pesquisa, *Camina o Revienta*, a essa complexa dicotomia intencional e significativa de autor-obra-contexto referencial e/ou documentado, uma vez que o olhar à narrativa investigada se volta para os recentes estudos da narrativa autoficcional, na qual autor, narrador e personagem se encontram em uma relação

identitária explícita ou sugerida pelas estratégias narrativas, deixando mais uma vez no leitor a capacidade de escolha leitora.

Diante disso, é necessário trazer à tona o pensamento de Alberca (2007) sobre a figura do leitor para a nova perspectiva, direcionada ao pacto ambíguo. Para o teórico:

Por el espacio inestable, entre autobiografía y novelesco, en que se mueven estos textos (autoficción-grifo nosso), no cabe liquidar la cuestión otorgándole a uno o a otro elemento del binomio la primacía, es preciso moverse en un ir y venir constante entre esos dos polos: entre la literatura y la vida, entre el narrador y el autor. No se puede excluir, sino con grave reduccionismo crítico, ninguno de los términos. Por el contrario, el lector de estas novelas está requerido y obligado a moverse simultaneamente en dos planos y en dos direcciones, *a priori* contrarias y diferentes (ALBERCA, 2007, p. 62).

Diante disso, percebe-se que o leitor ideal dessas narrativas que hesitam entre ficção e referencialidade deve ter consciência que sua interpretação não se sustenta somente diante da linguagem literária, visto que nela há uma importância em se conhecer um algo a mais, isto é, a relação entre o que está expresso com as experiências relatadas (documentadas).

Em suma, inferiu-se que essa discussão sobre a figura do autor e a narrativa literária é algo que sempre marcou os estudos literários, não sendo predominantemente contemporâneo, situando-se em um vaivém teórico. Nesse contexto, a narrativa *Camina o Revienta* se encontra nessa perspectiva leitora, uma vez que o autor da obra se utilizando de uma identidade onomástica explícita que vem à tona por meio de suas memórias de momentos trágicos pelas quais ele busca expressar suas vivências de terror.

De maneira que ao longo da leitura, as referencialidades se imbricam às ficcionalidades, conduzindo o leitor a uma ambiguidade leitora. Proporcionando com isso, uma intensificada discussão no campo das escritas de si e colocando novamente a complexidade entre autor obra e contexto nos estudos literários. Dessa forma, reconhece-se como afirmativa a argumentação de Compagnon (2001), quando ele assevera que é a figura do leitor que detém uma significação nos estudos literários, atenuando essas aporias constantemente revisitadas. É ele que tem em ‘mãos’ a condição de perceber a obra por uma perspectiva ou por outra e, na contemporaneidade, pelas duas.

3.2 A Literatura e outras artes na vida de Eleutério Sánchez

No que concerne à literatura, tem-se em *Camina o Revienta*⁵, sua primeira obra de rememoração do terror vivido em tempos sombrios, seguida de outras obras, como: *Mañana será libre* (1979), *Una pluma entre rejas* (1981), *Entre sombras y silencios* (1983), *Crónica de un campesiano* (1987) y *Cuando resistir es vencer* (2013). Sendo a primeira mais esboçada no capítulo seguinte.

Sobre suas outras obras, tem-se em *Mañana será libre*, uma espécie de continuação de *Camina o Revienta*, possibilitando, com isso, um olhar às memórias individuais do personagem entrelaçadas as memórias coletivas configuradas nas ações repressivas impostas à sociedade espanhola franquista. Nela também se percebem as lembranças dos acontecimentos que surgiram após a morte de Franco. Assim, o que possivelmente se vislumbra na segunda narrativa é a perspectiva de uma escrita pós-carcerária, isto é, um período de transição de regime político e de escritas literárias que se voltam para as memórias das vítimas do sistema repressor.

Para terminar a trilogia memorialística do autor, faz-se importante mencionar a narrativa intitulada, *Cuando resistir es vencer*, ela é mais um texto de lembranças em que Sánchez reforça a questão do homem sempre em busca de sua liberdade, porém, essas recordações estão assentadas em um tempo de democracia espanhola acompanhadas de crises que vão além do aspecto econômico, fato que traz uma diferenciação com relação a primeira obra. De maneira que os relatos consistem numa lição de coragem para sobreviver com dignidade em tempos de dificuldades.

Acerca da obra acima mencionada, o escritor, em entrevista concedida à jornalista Helena Garcia-Melero, em 15 de outubro de 2018, explicita que o dia de sua liberdade não foi por ele considerado como o dia mais feliz de sua vida, pois devido a seus estudos no cárcere, tinha consciência que deveria ter recebido o indulto quatro anos antes e, por conta disso, sentiu-se mais uma vez injustiçado pelas instituições sociais vigentes na época. Esse sentimento é relatado em *Cuando resistir es vencer*.

Além dessas obras, Eleutério Sánchez escreveu crônicas, dentre as quais: *Las Cárceles y el defensor del Pueblo*; *Carta a mi Hermano Raimundo e*; *Un Canto a la libertad*. Esta última apresenta uma reflexão sobre o julgamento que recebeu referente à sua música

⁵ Sua primeira edição esta datada de 1977, dois anos após a morte do ditador Francisco Franco. Ver em: Subalternidad, vida e escritura em *Camina o Revienta* de Eleuterio Sánchez. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/10180>

apresentada no festival de Benidorm, a qual foi duramente criticada como “insulsa”, isto é, que não chama muita atenção ou é algo superficial sobre o mito. No que concerne a essa questão o cronista pontua que:

Cuando se ha vivido entre rejas y se sigue viviendo, como es mi caso, a uno le llegan a la imaginación, y sobretudo al sentimiento, una serie de ideas y de golpes de corazón que pueden no tener una estructura poética perfecta, como seguramente será mi caso, ya que no soy ningún poeta consagrado, pero lo que no debe dudarse es que el amor y algo de desesperación que em mis poemas existen no de tomarse a la ligeira, a no ser que se pretenda ser superficial, cosa que no puedo crer que EL PAIS intente (SÁNCHEZ, 1980, p. 1).

Nesse fragmento da crônica, percebe-se um homem que chama a atenção para um sentir a musicalidade da canção para além da busca biográfica, mas que deveria, sim, existir nela algo a mais que se configura como a percepção do outro, do que sentiu o dissabor de uma prisão e a euforia da liberdade em suas entranhas. Algo que não pode ser tratado de forma superficial. Sabe-se que sua representatividade na arte musical se limitou a essa canção, uma vez que ele foi honrado com uma outra por um grupo denominado Boney M que fez uma canção intitulada, *El Lute*, que aborda a dura história vivida pelo escritor. Como se observa na estrofe da música a seguir: *A man who born to be hunted like a wil animal, because he was poor* (un hombre que nació para ser cazado como un animal salvaje, porque era pobre). Essa homenagem também foi mencionada na entrevista já citada do escritor a TVE, em maio de 2014.

Além das obras literárias e da musicalidade, sua vida também serviu de inspiração para a arte cinematográfica, sendo levada ao cinema nos anos 80, pelo produtor Vicente Aranda, filme que recebeu o mesmo título da obra literária, *El Lute Camina o Revienta*. Protagonizado por Imanol Arias (como El Lute) y Victoria Abril, estreou, em Madrid, no dia 29 de outubro de 1987, conseguindo vários prêmios e proporcionando a segunda parte que foi realizada pelo mesmo diretor sob o título de *Mañana será libre, El Lute II*.

Sua grande fama midiática emergiu de suas fugas dos presídios franquistas, a primeira delas, como já mencionada, de um trem, em 1966, momento em que ele estava sendo trasladado entre as penitenciárias franquistas e custodiado pelos guardas civis espanhóis. Ato que perdurou por treze dias até ser recapturado. A segunda se deu da penitenciária de Puerto de Santa Maria, em Cádiz, no ano de 1970, em uma noite de réveillon. Após a sua segunda fuga, teve a acolhida de seus familiares e permaneceu junto a eles de forma clandestina até ser

novamente recapturado, no ano de 1973, por conta disso, transformou-se em um mito da sociedade espanhola.

Durante sua última permanência no cárcere franquista, o escritor decidiu estudar, chegando a concluir seus estudos na área do direito, fato que chama a atenção por não ser algo comum quando se pensa no ambiente carcerário, por ser um espaço degradante que, aparentemente, tem como mote destruir vidas humanas, por não proporcionar nenhuma possibilidade de ressocialização, visto que a permanência nesses lugares não conduz a nenhuma expectativa de aprendizagens, muito menos uma emancipação cultural. Nesse sentido, é possível notar uma espécie de resistência do escritor ao regime violento pelo viés intelectual. É importante que mencionar que todas essas ações são vislumbradas na narrativa aqui investigada.

Após sua liberdade, em 1986, o autor trabalhou em escritório de advocacia, passou a dar conferências nos presídios e a conceder diversas entrevistas à imprensa, como as demonstradas acima. Por conta disso, em dezembro de 1988, viajou para os Estados Unidos, convidado pelo Ministério da Cultura Espanhola, com o fim de apresentar os filmes dedicados a ele no ciclo do cine espanhol do American Film Institute.

No que concerne a vida e obra do escritor, DelRío (2017) pontua, considerando a narrativa *Camina o Revienta*, como uma biografia de Eleutério Sánchez, que:

En la primera parte construye parcialmente su identidad adoptando una actitud mimética en relación a su comunidad y, por otro lado, dicha relación siempre será marcada por los efectos que produce la ley en su entorno, dando lugar a una hostilidad contra un medio que el narrador considera repressor e injusto (DEL RIO, 2017, p. 524).

Menção que se faz importante para este estudo, uma vez que indícios biográficos são importantes no momento em que o olhar à narrativa rompe com o autobiográfico e se volta para o autoficcional, isso sem deixar de dar a devida importância aos traços biográficos presentes ao longo do enredo. Sobre esse espaço biográfico que perpassa a escrita de Eleutério Sánchez e a possibilidade de se encontrar relatos por meio de entrevistas concedidas, tem-se em Leonor Arfuch (2010) uma sustentação teórica, visto que para ela:

Na trama da cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo espaço⁶: entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do show-talk

⁶ O espaço que a teórica está se referindo são as biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências que durante muitos séculos foram vistos como meios de deixar impressões e, ao mesmo tempo, buscar transcendência.

show, reality show...No horizonte midiático, a lógica informativa do “isso aconteceu”, aplicável a todo registro, fez da vida – e, conseqüentemente, da “própria” experiência um núcleo essencial de tematização. Por sua vez, as ciências sociais se inclinam cada vez com maior assiduidade para a voz e o testemunho dos sujeitos, dotando, assim, de corpo a figura do ‘ator social’. Os métodos biográficos, relatos de vida, entrevistas em profundidade delineiam um território bem reconhecível, uma cartografia da trajetória individual sempre em busca de seus acentos coletivos (ARFUCH, 2010, p. 15).

Assim, depreende-se que várias foram as maneiras de representação de quem se tornou o mito para a história espanhola. O escritor, seja ele um indivíduo ou um ‘ator social’, pode ser visto como um homem que enfrentou o regime franquista nos tempos em que ninguém imaginava tal ação. Para tanto, observou-se que El Lute ou Eleutério Sánchez é um personagem e/ou homem admirado por muitos em virtude de que sua vida, sua luta pela liberdade e justiça ainda são lidas, vistas e escutadas por meio de obras literárias, fílmicas, em palestras e entrevistas concedidas, isto é, por aqueles que se interessam pela época e resistência sobre os tempos de horror espanhol, ou seja, os franquistas.

A partir dessas reconstruções acima esboçadas segue os possíveis procedimentos estrategicamente utilizados na estrutura narrativa, no sentido de expressar a relação referencial com o ficcional visto que o enredo e as lembranças do personagem se assentam em uma época histórica espanhola documentada.

4 ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS DE RECONSTRUÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS SOMBRIAS DE EL LUTE EM *CAMINA O REVIENTA*

A obra *El Lute Camina o Revienta* é narrada em primeira pessoa, apresentando em sua estrutura um narrador-personagem que coincide nominalmente com o autor da obra, visto que na capa do livro o escritor assina como Eleuterio Sánchez e logo nos primeiros capítulos, vislumbra-se um personagem que tem como nome principal – Eleuterio, o qual recebe, posteriormente, o apelido de El Lute.

A narrativa apresenta-se dividida em duas partes (ou capítulos), compostos por subcapítulos, a primeira constituída por trinta e dois e a segunda por dezoito. A história se passa, inicialmente, em um bairro que recebe a denominação de - Los Pizarrales, um lugar carente de tudo. Eleuterio (protagonista) era um dos seis irmãos que vivia com os pais, Davi e Serafina, nesses ambientes degradantes.

Desde muito cedo o personagem-narrador conhece a pobreza, a fome e a necessidade de ir em busca de algo para por na mesa. A realidade do infante perpassa por idas ao cárcere conduzindo sua mãe em visita ao pai que se encontra privado de liberdade. Sua vida miserável é logo compreendida, visto que aos nove anos, o menino já visualiza seu progenitor saindo para roubar comida. Assim, são esses momentos de sofrimento e marginalização sofridos pelo protagonista desde seus primeiros suspiros de vida que serão esboçados a seguir.

4.1 Lembranças Infantis em *Camina o Revienta*

El Lute é o personagem principal da narrativa, inicialmente percebido como uma criança que veio ao mundo com um destino errante, isto é, itinerante, nômade. Nasceu em um bairro pobre, denominado de Los Pizarrales, em uma família simples e sem recursos financeiros. Sua mãe é uma mulher lutadora, dedicada ao lar e com problemas auditivos, enquanto que seu pai é caracterizado como a figura detentora das ordens em casa e responsável totalmente pelo alimento familiar.

De maneira que sua vida é marcada por muitos momentos de dor, solidão, medo e angústia. Desde muito pequeno teve que aprender a lutar para sobreviver, como se fosse um adulto. A obra inicia com a exposição do dia do nascimento do personagem em que ele busca, por meio do relato, descrever o ocorrido de forma mais veraz possível, fato percebido pela ênfase nas datas cronológicas e nos detalhes expressos. Como se nota no fragmento:

El 15 de abril de 1942 [...] cuando regresó de la cárcel le vinieron los dolores del parto, y en el interior de nuestras chabolas, sobre un jergón, sin más asistencia médica que la de una vecina gitana [...] dio mi madre en medio, de sufrimiento, a luz un niño [...] mi madre dijo que hermoso [...]deu a luz a un ser de nome Eleutério.fue el primer ser viviente que me cuidara y limpiara. [...] mis padres me llamaron [...]. Eleutério Sánchez Rodrigues, cada cosa a su sitio. Nací en estas condiciones y era el tercer hijo de Davi y Serafina. No voy a narrar los seis primeiros años de infancia, pues apenas me acuerdo de nada. Sólo diré que cuando había cumplido los seis años habían nacido tres hijos más (SÁNCHEZ, 2007, p. 23-24).

Nesse trecho, por conta das lacunas das lembranças mencionadas anteriormente, é possível identificar a fragmentação nas reminiscências da infância, uma vez que o personagem relata a dificuldade de lembrar os acontecimentos dos seis primeiros anos de sua vida, possivelmente lembranças que não se consolidaram, seja por conta da idade do ser, seja pela própria complexidade da estrutura de armazenamento da memória. Sobre isso Izquierdo (2018) pontua que enquanto algumas lembranças duram minutos ou dias, outras podem durar décadas. Isso acontece devido ao processo de consolidação das memórias.

Tal argumentação é percebida nas lembranças da cena do parto da mãe, referindo-se ao seu nascimento, mediante a descrição do lugar e da pessoa que acompanhou sua mãe, no momento de dor, uma recordação que lhe fora contada posteriormente, mas que ficou registrada em suas lembranças pueris. Ou seja, o personagem estava presente na cena, mas por não ter ainda a capacidade de armazenamento da memória, muitas ações só são recordadas por ele por conta das reminiscências relatadas por outros. Assim, é possível voltar o olhar para o pensamento de Halbwachs (2006) quando ele enfatiza a possibilidade de nossas recordações estarem imbricadas a lembranças de outros.

Contudo, o personagem acentua que consegue lembrar, embora sem muitas particularidades, o episódio do nascimento dos irmãos mais novos. Fato que provavelmente deixou marcas memorialísticas nas impressões do infante, corroborando assim, com Izquierdo (2018, p. 2), quando ele pontua que “nossas memórias fazem cada ser humano ou animal ser um ser único, um indivíduo”. Em outras palavras, somos um produto de nossas memórias individuais que se compartilham com as de outras pessoas, ou com outros acontecimentos. Logo, o vivenciado e o contado servem como arquivos na nossa memória.

Em continuação, identificou-se uma cena em que a presença do medo e da incompreensão se faz plausível na percepção do infante, fato percebido quando El Lute reconstrói o momento em que sua mãe, em uma madrugada, chora ao lado do corpo ensanguentado de seu pai. O acontecido enuncia, para o menino, que algo pior ainda poderia

adentrar a sua casa, como ele mesmo menciona como sendo um espetáculo que ele não conseguiu esquecer.

Nas recordações de El Lute, nota-se um ser que, embora ainda inocente para as barbáries adultas, já consegue sentir as dificuldades do crescer em meio a tanta desumanização. O sangue do pai na sala denuncia sua difícil vida e de seus irmãos, os momentos de humilhações que se seguirão ao longo de suas vidas. O choro da mãe é uma fotografia da sequência de lágrimas que serão derramadas por conta das dificuldades que aparecerão com maior força por conta do incansável desejo de viver, de ser livre, de poder comer, de ter uma moradia e uma família. Algo às vezes simples, às vezes impossível.

Sobre esse episódio é importante mencionar que o leitor primeiro visualiza a cena e, em seguida, nota uma reconstrução memorialística minuciosa possibilitando uma compreensão do possível fato que pode ter causado o incidente. Como se vê:

Una noche, [...], vi un espectáculo que me impresiono tanto que jamás podré olvidarlo, era de pesadilla, tenía cerca de nueve años y me traumatizó...Mi madre, desgredada, apenas vestida, gruñendo y articulando, de rodillas en el suelo, auxiliaba a mi padre que yacía en tierra cubierto de sangre, magullado, el rostro literalmente desfigurado: gemía, estaba medio muerto, era un espectáculo terrible (SÁNCHEZ, 2007, p. 27).

Cuando estaba realizando su propósito (roubando o trigo, o pai), fue sorprendido por tres hombres [...] sin mediar palabra se precipitaron sobre mi padre con ferocidade, un hombre solo cogiendo comida para sus hijos...y le molieron a palos y golpes...fue una paliza descomunal, bestial, salvaje [...]. En efecto, durante la ausencia prologando de sus verdugos, mi padre tuvo la suerte de recobrar el conocimiento; ello le salvo la vida y le valió la cárcel (SÁNCHEZ, 2007, p. 28).

No primeiro fragmento, da época infantil do personagem, percebida pela faixa etária explícita, “tenía cerca de nueve años”, encontra-se o fato presenciado de maneira lacunar, pois nas lembranças são identificados marcadores temporais que sugerem uma imprecisão temporal como: “una noche, próximo a la madrugada, me desperté”, indicando a percepção do protagonista, mas também a indeterminação do momento.

No segundo fragmento, há uma provável (re)criação da cena presenciada, fato observado quando ele (o personagem) menciona o verbo em uma função hipotética, “supongo”, implicando, com isso, uma possível imaginação que se entrelaça à indeterminação da menção temporal, já apresentada anteriormente. De maneira que possivelmente essas lembranças do segundo excerto tenham sido relatadas ao filho em um momento posterior e

ficaram armazenadas em sua memória como as experiências presenciadas (primeiro fragmento) e as ouvidas, as que nos são contadas (segundo excerto).

Sobre esse deslocamento memorialístico das cenas narradas acima, vê-se primeiro o acontecimento em si e, em seguida, o relato detalhado e hipotético da ação que o antecedeu. Percebe-se que há no processo de recordação do personagem a seletividade da memória, uma vez que o sentimento de afeto deixa marcas que perduram ao longo do tempo. Como demonstra Ivan Izquierdo (2018, p. 4), as memórias “são moduladas pelas emoções, pelo nível de consciência e pelos estados de ânimo”. Sendo assim, ao relatar suas memórias afetivas, há um processo ainda que inconsciente de dar ênfase ao fato mais marcante, nesse contexto, o de vê o corpo do pai machucado e ensanguentado diante da mãe dele.

Ao longo da narrativa, nota-se que Eleutério Sánchez Rodríguez- personagem, tem por sua mãe um explícito carinho filial, sentimento observado em algumas caracterizações que ele evidencia: “mi madre fiel y abnegada”(p.23); “era como un sol en el destartalado chamizo” (p.37) e, “era como si ella fuese un hada, transformaba las calabazas en carrozas”(p.64). Por meio dessas qualificações, observou-se que a presença dela em sua vida (do personagem) transformava a situação miserável em um momento prazeroso. O que pode ser vislumbrado no segundo e terceiro fragmento, acima demonstrado, pelo uso do recurso estilístico denominado de *símile* ou comparação cuja mãe é associada as imagens: sol e fada na possível intenção de enfatizar que era a presença dela que iluminava e trazia o sentimento lúdico a ele nos momentos de extrema miséria.

Já com relação ao pai, inicialmente, não se percebe o mesmo sentimento por parte do filho, fato que vem à tona, provavelmente, porque a figura paterna mantinha um certo tom imperativo com ele e os demais do grupo familiar. Contudo, ao rememorar enquanto adulto os tempos de fome e relacioná-lo com o pai, o personagem infere que “ahora que reflexiono [...] mi padre era irascible y se comportaba como un tirano con nosotros. Era un hombre amargado” (SÁNCHEZ, 2007, p. 24). Recordações que demonstram a compreensão do filho no que se refere às ações do pai em relação a ele e toda a família naqueles tempos sombrios.

Com isso, tem-se uma narrativa que se apresenta como um relato de um adulto, que por meio de sua memória, expressa lembranças de uma vida com muitas dificuldades familiares e sociais. De maneira que se percebeu um passado-presente, uma vez que o marcador temporal ‘ahora’ suscita que o tempo pretérito está sempre se atualizando e servindo como ressignificação de alguns momentos, singularmente, os da infância. Nesse contexto, pode-se corroborar com as afirmações de Sarlo (2007, p. 10), quando ela, pontua que “o passado se faz presente [...]; o tempo próprio da lembrança é o presente”.

Diante disso, a pesquisa de Renata Fernandes e Margareth Park intitulada: Lembrar-esquecer: trabalhando com as memórias infantis (2006) contribui com esta investigação no sentido de sustentar a teoria das reminiscências no que se refere à importância das emoções nesse contexto de reconstrução das lembranças. As estudiosas apresentam, na prática, por meio de um trabalho feito com alunos que estavam na faixa-etária entre 9 e 10 anos, estudantes de uma escola particular, em Campinas (SP) e discentes da 3ª série do ensino fundamental a maneira de reconstrução do passado das crianças, ainda que por meio de fotografia, os alunos apresentaram uma rememoração oral e escrita realizadas através de seleções fotográficas. Ao final do processo, as investigadoras observaram que o fator de seletividade e o sentimental perpassam no rememorar infantil, principalmente, no que se refere ao processo de reconstrução experiencial, tais como: o que mais marcou e o que não gostaria de lembrar, entre outros. Segundo elas, “são memórias de conforto e desconforto” (FERNANDES; PARK, 2006, p. 46). Desta feita, na pesquisa são crianças rememorando um tempo infantil, quando já se observa o emocional imperando no ato de recordar, enquanto na obra aqui analisada há um adulto recordando sua fase infantil, portanto, nos dois casos, identificou-se o predomínio do emocional na seleção das imagens pueris.

Pensando sobre esse momento da vida do personagem, é importante trazer à discussão, especialmente as das lembranças infantis, os argumentos de Maurice Halbwachs (2006, p. 45), quando ele menciona que “a família é o grupo do qual a criança participa mais intimamente nessa época de sua vida e está sempre à sua volta”. Assim, é a partir dessas recordações seletivas que se percebe uma aproximação ou um distanciamento entre o vivido e o afetado no âmbito das recordações familiares. Faz-se importante ressaltar que, segundo o teórico, mesmo quando o grupo familiar não está presente nos momentos vividos pela criança, este se substancializa por ser o quadro de referência do infante, como bem pontua Halbwachs.

Outra cena marcante na vida do personagem enquanto criança é a visita ao pai, na prisão, evento que provocou no menino um sentimento de angústia. Eis o fragmento que demonstra essa situação:

De niño, aunque sin estar preso, estaba detrás de las rejas. Sí, gruesos barrotes me separaban de quien quería, y en realidad, estar separado por rejas de quien se quiere, es em certo modo estar preso también. La impresión que me causó la cárcel fue tremenda, un edificio austero, tremendamente triste, de ladrillos, tejas romanas y las ventanas cargadas de pesadas rejas. El conjunto era tremendamente tétrico y deprimente. No hacía falta tener mucha imaginación para comprender que era la casa del dolor y del sufrimiento. Fue la primera vez que me eché a llorar con el corazón de niño, lleno de angustia y de pena (SÁNCHEZ, 2007, p. 29).

Também é possível identificar, no mesmo excerto, as repetições do vocábulo ‘tremenda’ que em sua primeira enunciação surge como adjetivo e proporciona um sentimento aflitivo pela separação da figura paterna do âmbito familiar, como também pelo aspecto do lugar onde o pai se encontrava. Porém, observa-se a ênfase nas repetições semanticamente circunstanciais que ressoam como algo assustador, visto que a caracterização espacial representa um lugar tétrico. Com isso, é provável que a criança, nesse encontro, tenha guardado essas impressões e esse sentimento de pavor com relação ao ocorrido com a figura paterna e com o espaço degradante no qual ele fora obrigado a conviver.

Após essas e outras possíveis visitas, o pai é liberado da prisão (por aproximadamente dois anos); sua libertação denota, para o personagem, a libertação da família da necessidade de roubar para matar a fome. É por conta da privação de liberdade do pai que o protagonista se vê obrigado a roubar galinhas para matar a fome. “No había otra salida, o eso o morirnos de hambre. Si al principio senti orgullo robando gallinas, nunca sentí placer” (SÁNCHEZ, 2007, p. 39). Provavelmente o orgulho se dê por conta de não deixar a família morrer de fome, assumindo inconscientemente o papel do pai. Com o retorno do pai, tiveram que deixar Salamanca devido às péssimas condições locais para sobrevivência e seguiram em busca de um labor.

Decidió (o pai) hacernos ambulantes, ir de Pueblo en Pueblo y trabajar donde hubiera trabajo. Trocó la chabola a un gitano en contra de un burro viejo y en mal estado, para llevar las mantas y otros utensílios necesarios para la vida, y nos fuimos por los caminos y carretera de España (SÁNCHEZ, 2007, p. 38).

No fragmento acima é possível constatar que a família lutou muito, mesmo diante de exacerbadas dificuldades, em busca de uma forma de viver dignamente e lutava para sempre ter o pão na mesa, de maneira que a busca incansável era para ter o básico para sobreviver, já que não tinha o direito de ter um lar, um aconchego, um lugar onde se sentisse tranquila.

Segue-se pontuando a recordação do episódio da noite de pânico vivida por conta da fúria dos lobos. Tal evento é identificado no capítulo intitulado - El Acecho de los Lobos. Nele, a família decide pernoitar em um uma casinha no alto de uma montanha e, em um determinado momento, aproximam-se lobos famintos prontos para matar a todos: “¡ rápido! todos a la casita”, nos gritó mi padre [...] teníamos mucho miedo; sólo mi padre reaccionó con sensatez y sangre fría. Gracias a él nos salvamos de ir al estómago de aquellas fieras” (SÁNCHEZ, 2007, p. 43).

A cena apresenta momentos de terror por conta da proximidade com a morte, o que pode ser compreendido como uma experiência de choque. Nela identifica-se também uma

construção narrativa na qual o sentimento de medo dos personagens é apresentado ao leitor por meio de expressões exclamativas, provavelmente como forma de descrever o pavor ali presenciado. Porém, vale observar, nesse fragmento anterior, uma distinta maneira de o personagem, ainda criança, referir-se ao pai “gracias a él nos salvamos”. Com essa expressão, pode-se traduzir uma transformação perceptiva da criança em relação a figura paterna, visto que em outro momento ele o tem como um ser imperativo e amargo. Agora, é alguém que com sua habilidade heroica salvou a família. Com isso, têm-se nas lembranças infantis do protagonista, oscilações sentimentais, pela figura do pai.

Após esse pavoroso acontecimento, há um momento de paz na vida de El Lute, visualizado no tempo em que ele vive em Hurdes, local que ele considera como “terra de paz”. Essa significação se dá porque foram aproximadamente três anos de tranquilidade dele e de sua família,

Permanecimos unos tres años en las Hurdes. De aldea en aldea recorrimos toda la comarca. No hay una sola comunidad, por muy pequeña que sea, a la cual no haya ido. Hoy todavía, diecinueve años después, las recuerdo con bastante exactitud. Casi fue um giro definitivo em mi vida; no lo fue por un no sé qué se debe llamar destino, pero sin embargo lo que vi, pasé y aprendí, me impresionó fuertemente [...]. Nunca me sentí rechazado, no tenía esta sensación de soledad que tantas veces experimenté en mi vida. Hoy aún no lo he olvidado (SÁNCHEZ, 2007, p. 47-48).

Logo, percebe-se no relato um distanciamento temporal identificando nas marcas temporais: “diecinueve años después” e ‘hoy’, de maneira que a tentativa de representar a impressão do local na escrita, compreendida quando o narrador-personagem enfatiza a precisão da recordação, faz-se impossível, uma vez que o tempo da escrita não é o tempo da experiência e, com isso, muitas imagens são esquecidas, enquanto outras são recordadas, o que pode ser ratificado com o pensamento de Sarlo (2007, p. 25) quando ela assevera que “a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas de sua lembrança”. Dito isso, é provável que a cena tenha sido ressignificada no momento em que a personagem recorda, na sua fase adulta, a experiência infantil, considerando-a como algo que marcou não só suas vivências pueris quanto o momento de prazer junto a sua família e a outros grupos conhecidos no local.

Nessa ótica, ao longo das rememorações infantis de El Lute, foram percebidos encadeamentos de situações dolorosas, visto que sua família vivia em meio à extrema miséria. Identificou-se as lembranças como lacunares e afetivas, posto que alguns dos acontecimentos expressos na obra estejam fragmentados, pois retomar as cenas vividas, singularmente, as da infância, sugere as seleções pelo próprio ato de rememorar. Assim, algo que foi mais

marcante e afetado no ser, substancializa-se, enquanto outros momentos podem ser esquecidos.

4.2 Análise dos Processos Autoficcionais e Memorialísticos em *Camina o Revienta*

Após os relatos infantis, acima esboçados, o enredo aponta para uma transformação física, psicológica e moral na vida do personagem-narrador. Essas mudanças foram percebidas a partir dos relatos, possivelmente de processos iniciáticos que surgiram como uma ruptura da fase infantil para a adolescência do protagonista, seguida de um processo de mudanças corporais e sentimentais. Percepção que vem à baila quando El Lute menciona o modo diferente de ver uma mulher, percebê-la por meio dos encantos do corpo, das sensações que se desperta no tocar, no olhar, no desejar. “Con Lucía descubrí los misterios del cuerpo femenino. Ella estaba formada, con ella descubrí cuán dulces son los labios de una mujer y la suavidad de sus pechos. Estábamos todo el día solos en el monte, solos dos adolescentes”. (SÁNCHEZ, 2007, p. 50-51). Aqui, inicia-se um relato que parte, não mais da inocência infantil, mas sim, das aventuras juvenis, momento em que muitos atos são realizados sem um planejamento, visto que as impulsões sentimentais são mais fortes do que as cautelas necessárias para a vida.

Dito isso, a narrativa se apresenta compreendida cronologicamente entre os anos de 1942, que corresponde ao nascimento de El Lute e tem como término a data de 27 março de 1977. Datas que se aproximam ao período ditatorial espanhol, o qual teve início no pós-guerra civil (1939-1975), como já mencionado. Ao longo do enredo, notou-se uma tentativa de demonstrar uma linearidade temporal nas reconstruções memorialísticas do personagem. Tais tentativas foram identificadas quando o narrador explicita o nascimento do personagem-protagonista datado de 1942; passando pela fase de pedinte iniciada no inverno de 1949; o nascimento de um irmão, em 1951, acompanhado de um tom crítico à sociedade identificado quando ele (El Lute) a considera como paleopolítica; o retorno a Madri, em 1965, o mesmo ano do assalto à joalheria e, por fim, a data 11 de maio de 1965, dia da detenção narrada com detalhe de hora aproximada ‘as cinco da tarde’ e dia da semana – sábado, entre outras. Sobre esse viés é possível uma aproximação ao pensamento de Alberca (2007), visto que a obra traz uma perspectiva memorialística, coadunando-se com fatos referenciais, segundo o teórico, por meio das explicações das autoficções biográficas “uno de los objetivos de esta clase [...] es conseguir, a través de la ilusión novelesca, que al lector le resulte verosímil que se encuentra ante un relato autobiográfico verdadero bajo la denominación de novela” (ALBERCA, 2007,

p. 183). Um fator determinante nessa argumentação é a questão da estrutura assentada em relato autobiográfico ou memorialístico que tem nos documentos escritos ou gráficos, entre outros, a possibilidade de fortalecer o caráter verossímil, como bem pontua o teórico.

Em um primeiro momento, o leitor pode buscar em diversos meios referenciais a ‘verdade’ extraliterária transmutada à obra literária, de maneira que dados presentes na narrativa sejam uma forma de sinalizar para as futuras hesitações leitoras. Assim, embora tais datas sirvam como uma possível ordenação dos fatos, há na narrativa, expressões que apontam para fluxos de consciência do protagonista. Tal percepção se dá em uma cena em que o personagem foge pulando de um trem em movimento, como se vê: “¡Clac! El choque fue violentísimo. Sentí todos los huesos de mi cuerpo crujir. Vi puntos luminosos que parecían estrellas. Me he desnucado...Me he matado...Fue mi último pensamiento” (SÁNCHEZ, 2007, p. 288). Em sequência, o relato prossegue:

Me levanto y empiezo a andar em zigzag, despatarrado, tambaleándole como un borracho. Estoy médio inconsciente aún. Sólo me guía y sostiene un pensamiento que me estala repentinamente en la mente como un flash: Aléjate, aléjate, Eleutério, de la vía. Anda, anda y no pierdas tiempo; aléjate de ‘ellos’, en perpendicular (SÁNCHEZ, 2007, p. 290).

Acontecimento que será melhor esboçado ao longo do capítulo, contudo, diante dessas recordações, percebeu-se oposições temporais identificadas no momento em que se observam os verbos ‘vi, me he matado, fue’, distoando do relato no que concerne aos verbos ‘empiezo, estoy’, visto que eles se referem a mesma cena recordada. Há, portanto, a possibilidade de se compreender estas rememorações pelo viés do fluxo de consciência empreendido a partir das argumentações de Ligia Chiappini (2002), quando ela pontua, assentada nas concepções de Bowling, que “é uma expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente” (CHIAPPINI, 2002, p. 68).

Essa menção se substancializa, nos excertos acima, uma vez que o personagem se apresenta consciente e inconscientemente, de forma paulatina. Na cena da queda suas lembranças também são marcadas por elementos da linguagem como: as exclamações e as repetições (aléjate, aléjate; anda, anda) como forma de demonstrar o momento angustiante vivido por ele. Assim, são relatos que ora se apresentam em um passado, ora em um presente, mostrando com isso, a impossibilidade da narração linear.

O espaço na obra se apresenta de forma dinâmica, uma vez que o personagem faz parte de uma etnia nômade, que promove uma condição de vida em total liberdade, tendo essa

como uma marca da população, denominada na narrativa, como – Quinquis⁷. Ao longo do enredo, foram observados momentos em que o personagem está com a família em uma chabola (barraco), em outros vive debaixo de pontes, nas ruas, nos presídios, nas árvoves, nos coletores de lixo, todos são cenários e natureza que compreendem os locais pelos quais El Lute necessitou se alocar por conta das circunstâncias vividas.

Nesse contexto, é possível um acercamento ao pensamento de Yi-Fu Tuan (2015), quando ele aponta para a percepção diferenciada de lugar e espaço. Para o geógrafo, “o lugar é segurança e o espaço é liberdade” (TUAN, 2015, p. 114), de maneira que se observa nas reflexões do teórico uma busca por explicitar a relação homem - espaço - lugar, no sentido de que há um processo relacional, significativo e experiencial entre o ser e o espaço.

De maneira inicial, identificou-se nos espaços: chabola e rua, acima mencionados, ambientes que sugerem diferenciações perceptivas, a chabola, conotando uma certa proteção, visto que é nesse ambiente que ele demonstra alguma sensação de segurança por estar junto aos seus familiares enquanto que a rua apresenta-se como uma área onde a liberdade se caracteriza por meio da essência de seu povo, por serem de origem nômade. Corroborando, assim, com as argumentações de Tuan (2015, n. p), no sentido de que o espaço pode se tornar um lugar quando a ele é acrescido algum valor. Logo, ambos os espaços podem ser vistos como lugares significativos para o protagonista.

Nessa mesma linha de pensamento, faz-se importante mencionar que há na narrativa imagens de dois espaços que se destacam na vida do personagem, diferentemente dos acima representados, que são o cárcere e o coletor de lixo. Observou-se que em suas recordações o protagonista relata como solitárias e angustiantes as experiências nas prisões, visto que o espaço de convivência transmite uma sensação de desamparo para os que o experienciam. Essas sensações são repassadas ao leitor por meio de detalhes que se consolidaram nas lembranças de El Lute. Como se vê:

Las celdas bajas están construidas como calabozos, bastante alejadas del centro normal de convivencia. De esse modo si alguien grita cuando le dan una paliza no se oye. [...] las celdas están rodeadas por un pasillo y tienen un chivato por delante y outro por detrás. La primera puerta es de madera, la segunda es de grueso barrotes de hierro. [...] no hay agua. [...] triste, sucio, feo...un calabozo. Entre ruidos de puertas, chirridos de cancelas, me vi sin darme cuenta chapado en una celda, la celda número 3 era mi celda. Fue mi

⁷ Para Marie Laffranque, pudo ser uno de los diversos grupos nómadas que ya recorrían la Península dedicándose a la artesanía, al cuidado y comercio de animales, la cosecha de plantas silvestres medicinales, las labores de ‘agostero’ y demás faenas necesitadas de un suplemento pasajero de trabajadores del campo, a varias clases de obras, etc. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/.../revista_36-37_19-20_89_20.pdf.

celda, en la que lloré, en ella pensé en mi muerte, pensé en cómo me iba a asasinar (SÁNCHEZ, 2007, p. 179).

Os detalhes iniciais da cela se associam aos medos psíquicos aludidos por Bachelard (2005), nas imagens do porão, ou seja, nela há trevas dia e noite. Depreende-se com isso que o modo como o personagem detalha o ambiente da cela provoca uma sensação de fobia diante das estruturas obscuras ali presentes, além dessas menções espaciais, vislumbrou-se no excerto acima a presença de atualizações das recordações identificadas pelo tempo verbal da escrita ‘las celdas están rodeadas...’; ‘tienen um chivato por delante’ la primera porta es de madera’ entre outros, o que reforça a relação do tempo pretérito-presente no ato de narrar, já que “é presente o momento de se começar a narrar e esse momento fica inscrito na narração” (SARLO, 2007, p. 49).

Diante disso, faz-se importante mencionar que a teórica citada acima pontua tal afirmativa partindo de um questionamento de Paul Ricoeur sobre história e discurso, o que se faz pertinente, visto que os momentos lembrados pelo protagonista, dentro das prisões, trazem à tona vivências de uma época histórica sugerindo, com isso, um voltar-se ao discurso testemunhal. Sobre essa questão, Sarlo (2007), assevera que:

Os relatos testemunhais são “discursos” nesse sentido, porque têm como condição um narrador implicado nos fatos, que não persegue uma verdade no momento em que ela é enunciada. É inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável... (SARLO, 2007, p. 49).

E são por meios desses relatos que se encontram a perspectiva testemunhal de um sujeito que foi vítima física, ocular e sensitiva dos maus-tratos impostos aos privados de liberdade no regime de exceção espanhol. Sobre essa maneira de relatar experiências, o diálogo se declina para o pensamento de Izquierdo (2018, p. 59), no momento em que ele pontua que “todos recordamos por mais tempo e em maior detalhe acontecimentos que ocorreram com um grau de alerta emocional”. Assim, é provável que os momentos relatados pelo personagem se apresentem em um nível elevado de emoção, visto que ele se encontrava em uma dupla ruptura: a familiar, pois perdeu o vínculo com seus entes e a liberdade nômade porque mudou bruscamente de um modo de vida campestre para um carcerário.

Retomando o viés do espaço, após uma breve digressão no âmbito do testemunhal, tem-se no outro ambiente citado acima, o coletor de lixo, especialmente, no capítulo dezoito, da segunda parte, a cena em que o protagonista compartilha vivências de suas angústias e medos com seus familiares visto que neste espaço clandestino ele não está sozinho, pois tem a

companhia de seus irmãos. “Por eso nos quedamos en Sevilla: en un colector, el sitio más seguro para nosotros en semejante circunstancias... Es asqueroso, huele mal, hay ratas y que sé yo, pero la vida, la libertad y la familia, bien valen estos sacrificios” (SÁNCHEZ, 2007, p. 598).

Essas lembranças, tanto as carcerárias como as do coletor, reforçam a possibilidade das memórias serem afetadas por questões emocionais, visto que no primeiro espaço (cárcere) as recordações estão imbricadas às estruturas materiais da cela, do local, do grau de desumanidade ali vivenciado. No que concerne ao coletor de lixo, é necessário observar que se trata de uma espécie de lugar acolhedor por conta do sentimento familiar envolvido no episódio representando, com isso, encontra-se uma certa segurança e prazer por estar junto com os seus entes, embora em um local predominantemente com estruturas degradantes, como já explicitado.

Aqui surge também a relação espacial voltada para o olhar do alto-baixo, ou seja, para muitas concepções humanas o que está acima conota superioridade e o que está embaixo conota inferioridade. Com isso, o estar debaixo das vias que cruzam a cidade, no ambiente escuro e sombrio proporciona uma percepção de localização que os reflete em seres sem prestígio na sociedade, seres menores, marginais.

Além dessa percepção, observou-se nos relatos sobre o segundo espaço uma provável localização geográfica da cidade por parte de El Lute, como se vê: “sólo tenia una vaga idea de donde desembocaba el colector general de Sevilla” (SÁNCHEZ, 2007, p. 598). Tal percepção se comprova no fragmento a seguir:

Sabía que estaba situado por la parte del Polígono Sur; más o menos entre éste y la vía del ferrocarril Servilla-Cádiz. Por allí, fuimos y vimos con placer que no me había equivocado, estaba realmente allí. Desembocaba en el río Guadaira – en España no se teme la polución; todo al río, que se joda el vencidario -. Cerca de la desembocadura hay un campo llano, bastante extenso y totalmente llano (SÁNCHEZ, 2007, p. 598-599).

O que chama a atenção é a descrição aparentemente precisa da geografia local do coletor. É como se o personagem já tivesse uma familiaridade espacial, pensamento que pode remeter a um possível indício biográfico. Para tanto, essas percepções podem ser corroboradas com o pensamento de Alberca (2007), no que concerne a teoria da narrativa autoficcional, especialmente, quando ele a classifica como autoficção biográfica, visto que para ele “ese esfuerzo del discurso por ser verdadero o por parecer ficticio despierta inevitablemente dudas y sospechas” (ALBERCA, 2007, p. 184). Nesse contexto, essa relação descritiva do espaço geográfico, os detalhes e a ênfase no país (Espanha), conduz o leitor da

obra a uma dúvida entre o real e o ficcional, suscitando nesse leitor uma provável busca à referencialidade.

Por fim, no excerto acima, é possível se acerrar à argumentação de Tuan (2015), no que concerne ao aspecto oriundo do pensamento dos antigos árabes, apresentando a relação significativa das palavras norte-esquerdo e sul-direito, as duas primeiras conotam algo de ruim, e as duas últimas, algo de bom, abençoado. Com isso, logo no início do excerto se observou a localização, “sabía que estaba situado por la parte del Polígono Sur”, ou seja, há em seus relatos uma presença situacional na imagem do coletor, de um espaço – local – acolhedor e uma referência espacial que se aproxima a algo de bom, de abençoado, visto que esse é denotado como um lugar de busca improvável pelos policiais (segurança) e o personagem se encontra em um momento de suposta ‘paz’ familiar (abençoado).

As ações de El Lute se desenvolvem no percurso da narrativa sempre em função de se proteger e proteger sua família dos diversos descasos sociais sofridos. Enquanto criança, como já mencionado, teve que trabalhar para auxiliar no alimento diário, foi vendido a uma família para trabalhos pastoris, fato que durou em torno de um ano, descrito pelo personagem como a melhor época da vida dele. Ao retornar para o convívio da família, casa-se com Consuelo, com quem tem dois filhos.

No entanto, o maior infortúnio da vida de El Lute foi o já mencionado roubo à joalheria, seguido da morte de um vigilante, sendo esse último fato, a lembrança que se caracteriza como a mais revoltante, porque recebeu a culpa do homicídio e não foi o agente da ação. Ao ser capturado pelos policiais, inicia-se uma outra vida, a carcerária, que terá como ponto central as duas tentativas de fuga, que serão esboçadas ao longo da análise.

Com relação à reconstrução memorialística na estruturação da narrativa, tem-se na primeira parte uma segmentação das ações futuras em relação às passadas, visto pelo uso de prolepse que de acordo com Gérard Genette (1995, p. 38), pode ser entendida como “toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior”. Vinculando essa percepção acima explicitada às estratégias narrativas da obra aqui analisada, verificou-se que nela há momentos em que o protagonista relata fatos que irão acontecer como uma forma de presságio, ou uma memória, que se desloca rapidamente para uma ação futura. Como se observa no primeiro capítulo: *Nacimiento y Primera Infancia*: “Salimos del paso tan bien que mal. Mi madre moriría más tarde de las privaciones y dolor, y todos nosotros, [...], tuvimos que sufrir palizas, para terminar todos, absolutamente todos, en la cárcel” (SÁCHEZ, 2007, p. 32). Morte materna que só se concretiza no capítulo nove, ambos da primeira parte, como se lê: “ver un cadáver siempre impresiona, ver el cadáver de una

madre, sobre todo cuando se es niño, es una ruda prueba que jamás olvidaré” (SÁNCHEZ, 2007, p. 72).

Tal ruptura na narrativa pode ser compreendida como uma estratégia subjetiva, visto que segundo Sarlo (2007, p. 18), “a ideia de entender o passado a partir de sua lógica [...] se alcança quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem um lugar, apresentado com recursos”. Sobre esses recursos, observa-se que a teórica explicita o relato em primeira pessoa e o discurso indireto livre, dados presentes na narrativa aqui investigada.

Assim, por ser uma obra que expressa, por meio de relatos, momentos subjetivos do personagem, inferiu-se que as lacunas presentes e as rupturas identificadas são compreendidas como substancialização dos efeitos das lembranças pretéritas sobre a escrita presente. Algo plausível por se tratar de recordações que perpassam por diferentes vivências em distintos períodos da vida do protagonista.

Em continuação, nota-se que, tentativas, é a palavra rotineira na vida de El Lute, já que desde criança luta para ser um homem digno, apesar de pobre e analfabeto, não se curva diante das desastrosas circunstâncias de sua vida, acredita que com muito trabalho pode viver de forma honrosa. Mas, o destino, como sempre, foi um empecilho na vida do personagem que, mais uma vez, o fez mudar os trilhos de sua viagem da vida. Isso é identificado na cena que ele descreve o momento da chegada do personagem com sua família (mulher e filhos) em Madri, atitude que se configura em uma busca por moradia, ou seja, tentar a vida em um outro lugar.

Nessa procura, encontra-se casualmente com um antigo conhecido dos cárceres, denominado Raimundo Mendrano González, tornando-se seu grande ‘amigo’ e para completar o vínculo amistoso, o protagonista é apresentado a Juan José Agudo Benitez, que juntos formam o trio de delinquentes mais procurados da região espanhola.

Assim, não encontrando a moradia desejada, senão a que os novos amigos indicam, El Lute e sua família passam a viver em um lugar degradante; tal ambientação é compreendida devido as descrições relatadas por ele, denotando um possível terreno invadido, sem ordem policial, sem estrutura adequada para viver com seus parentes, como se lê no fragmento:

Era un barrio mixto, formado por quinquis, gitanos y payos. Estos últimos venían a la capital huyendo del campo. Eran pobres. No tenían para pagar la entrada de un piso. Por eso, a título provisional se afincaba en este barrio, con la esperanza de que un día cambiara la suerte y trasladarse a una vivienda más digna del género humano. En efecto, si bien las casitas no estaban muy mal del todo, comparándolas con la clásica chabola, era sin embargo muy

pequena, no ofrecía ningún tipo de confort; no había medios de transporte a la ciudad y ésta quedaba lejos. Tampoco había carretera. Un camino polvoriento en verano y enfangado de barro en invierno era la única vía de acceso con la capital. No había agua corriente ni luz eléctrica, ni escuelas (SÁNCHEZ, 2007, p. 119).

Como se não fossem suficientes tantos incômodos, o personagem ainda se envolve em bebedeira com os amigos, reuniões festivas, todos viviam muito próximos, o trabalho era inexistente, estudo era algo praticamente irreal. Logo, o que restava para aquelas famílias vulneráveis era pensar em como sobreviver a este mundo impiedoso. Contudo, o envolvimento com os amigos conduziu El Lute para uma vida ébria, restando a possibilidade para, mais uma vez, a fatalidade bater a sua porta. Sobre essas condições degradantes, é necessário um diálogo com o pensamento de Crettiez (2009, p. 22), visto que ele discute a relação da violência política e social bastante imbricadas. Para ele, “lo que diferencia a las violências políticas de las sociales es al mismo tiempo el objeto de las violencias, el estatus de los actores que la practican, su discurso de justificación y sus efectos”. Partindo dessa argumentação, nota-se o declinar do protagonista a atos violentos não por um desejo, mas sim por condições violentas que possibilitam tais ações, uma vez que ele é uma vítima das duas violências acima mencionadas.

Tais discussões podem ser corroboradas, uma vez que o pano de fundo da obra aqui investigada é um momento de repressão da história, com isso, várias formas de violências foram impostas aos indivíduos naquele momento, entre elas estão as políticas e sociais. Com isso, percebe-se um indicar para dados referenciais na obra de Eleutério Sánchez, de maneira que a memória do personagem traz à luz as repressões individuais e coletivas experienciadas nas áreas espanholas. Diante disso, faz-se importante mencionar que nas autoficcões, especialmente, as biográficas pontuadas por Alberca (2007), como já mencionado, há uma presença marcante de dados referenciais.

Com isso, em continuação, tem-se que entre uma bebedeira e outra, o protagonista é convocado a participar do que ele denominou de sua perdição. Embora, o personagem não fosse um especialista em roubos, tinha conhecido Raimundo Medrano na prisão, o que provavelmente denotou, para o amigo e ex-presidiário, um provável comparsa. Como já mencionado, as ações de subtração do personagem anteriores à prisão foram somente para matar a fome, fato que provavelmente era desconhecido por seus novos companheiros.

Por ser um sujeito que perdera totalmente suas expectativas de vida, por muito lutar e nada conseguir em meio a uma sociedade ditatorial, não foi difícil conquistá-lo para fazer parte do evento da joalheria, uma vez que enaltecimentos não faziam parte do seu léxico da

vida. Assim, surpreendido com elogios por parte de seus parceiros do tipo: “hemos pensado – dice Medrano – contar contigo para esto porque nos parece un buen chico, un hombre con quien puede contarse para estas cosas” (SÁNCHEZ, 2007, p. 124). Logo, por conta dessas manifestações honrosas ficou praticamente impossível recusar e, assim, surge o convite para realizar o famoso e já mencionado - roubo à joalheria Emílio, situada à rua Bravo Murillo, ocorrência que o conduziu, posteriormente, à sua mais extensa vida carcerária.

Nos relatos do personagem, identificou-se que tudo foi planejado com os mínimos detalhes, foi escolhida a rua, a hora e a joalheria para a realização da ação ilegal. Por alguns momentos, percebeu-se uma hesitação nas enunciações do mais novo integrante diante do projeto para o assalto, mas ao mesmo tempo a falta de coragem de reagir contrariamente. “Por mi parte diré que era mucho más que nervios lo que tenía, sentía pánico estaba petrificado” (SÁNCHEZ, 2007, p. 131). A fatalidade, então, faz-se presente e o que não estava nos planos aconteceu. Havia dentro da loja um guarda que, obviamente, reagiu ao assalto, indo em direção a eles. Para surpresa do personagem-protagonista, um dos colegas assaltantes estava armado e disparou no momento do confronto.

Totalmente desnorteados, os jovens fogem do local e tudo se passa como um lançar de luz, como enuncia o personagem: “Todo pasó rapidamente. La retina de mis ojos lo vio, pero mi cérebro tardó algún tiempo en captarlo...La puerta de la joyería se abrió bruscamente...Vi a un hombre salir de ella... Gritaba, gritaba...!Ladrones! !Canallas! (SÁNCHEZ, 2007, p. 131). Gritos e xingamentos não eram novidades na vida do personagem, desde muito infante ele escutou essas palavras, nos momentos dos roubos das galinhas, mas com a utilização de armas e disparos, não. Para ele era algo novo e assustador, denotando, com isso, a ingenuidade do personagem no que concerne à ação do ato ilegal e violento. Assim, tem-se no excerto a descrição fragmentada do momento da cena, tanto pelo fato da possibilidade das falhas da memória conotadas pelas reticências, como pelo fato de o momento propiciar um nervosismo que colabora para a ruptura dos acontecimentos.

Sobre o fato acima relatado pelo personagem-narrador e trazendo à tona o olhar autoficcional, o mesmo pode ser identificado em enunciações do próprio escritor em entrevistas concedidas à emissora, RTVE.es, datada de 05 de julho de 2014, coincidindo, portanto, com as argumentações de Arfuch (2010, p. 15) quando a pesquisadora aponta para novas formas de se registrar o acontecido, na cultura contemporânea, já que para ela, entrevistas, conversas, perfis, histórias de vidas, entre outros, no horizonte midiático, perpassam pela lógica informativa do “isso aconteceu”. Entretanto, na narrativa o mesmo evento referenciado (extraliterário), é relatado, por meio da linguagem literária, que se faz

rebuscada, pelo uso das expressões exclamativas e reticências, esses recursos estilísticos que sugerem, na obra, os sentimentos e os interstícios das reminiscências expressas. Desse modo, é possível que as imbricações ficcionais e referenciais estejam em uma oscilação narrativa.

Dando sequência à análise representativa, após toda a trama do assalto à joalheria, o protagonista é colocado no cárcere, como já visto, onde sofre sua transformação de Eleutério para El Lute. Como se lê:

Allí, en sus lóbregas e inhóspitas celdas, tuvo lugar una metamorfoses; mejor dicho, empezó el processo que iba a crear un hombre nuevo, un hombre mítico, un hombre cuyas hazañas iban a interesar a todos los españoles. De estas celdas iba a salir El Lute (SÁNCHEZ, 2007, p. 178).

O cenário carcerário para o personagem não se resume somente em um lugar de angústia e dor, mas a um local de transformação, de mudança identitária, onde o poder de reabilitar o homem para o retorno à sociedade é feito dentro das possibilidades que o sistema oferece aos que ali passam anos de suas vidas. De maneira que o local se transfigura em universo simbólico de aprendizagem (boa ou ruim), a escola da resistência. Como acentua Foucault (2013, p. 217) “ela é uma detestável solução”, denotando, com isso, sepulcros provisórios para aqueles que dificilmente conseguirão sua reestruturação psicológica física e moral.

Para tanto, notou-se que, de uma criança e um jovem inocente, o personagem transforma-se em um homem resistente às condições impostas pelo sistema ditatorial, singularmente, ao penitenciário. Para além disso, observou-se também que o ser ingênuo se transfigura em algo animalizado. Nos relatos do personagem têm-se que “es una situación muy extraña. Quien no la ha vivido no puede comprender, por ser todo tan distinto de lo que consideramos como normal” (SÁNCHEZ, 2007, p. 180). De maneira que a conotação à situação animalesca é uma constante nas lembranças do personagem, como se vê no fragmento a seguir:

Estaba enjaulado como un animal, como una fiera, dirían ellos. Lo cierto es que mi jaula era más inconfortable que las del zoológico, y sin hacer la salvedad entre el animal y la persona. Um león se hubiera sentido a disgusto en este pozo...No hay hembra, no hay paja, no hay luz solar, no hay comida, no hay nada..., sólo hay soledad, frío, suciedad, ni un ápice de humanidad. ¡Este concepto está excluído del léxico carcelario, excepto en el aspecto publicitario y demagógico ¡Qué fea! Qué tortuosa es esta celda. Todo es cemento y hierro, aquí estoy abandonado, sin calcetines, completamente aterrado de frío, frío exterior, frío interior. No sé que hacer. No entiendo nada (SÁNCHEZ, 2007, p. 181-182).

Pelo exposto, é possível corroborar com a contribuição referencial de Casanova (2002), quando menciona a intencionalidade presente no universo desumano do cárcere “el terror exigia también romper los lazos de amistad y de solidaridad social, impedir cualquier germen de resistencia” (CASANOVA, 2002, p. 29). Essas menções servem como uma explanação e representação do tedioso e degradante estado de desumanização pelo qual os privados de liberdade eram alocados, visto que a obra tem como pano de fundo a época franquista.

A prisão era algo que sufocava El Lute, isso é demonstrado pela onisciência narrativa ao apresentar os pensamentos incansáveis de liberdade do personagem.

Pues de eso no hay duda, mañana me fugaré, mañana seré libre. Mañana será el día ‘D’; el día crucial para mí. La única duda que ahora tengo es como lo voy a hacer. Es una duda terrible cuando lo que está en juego es ni más ni menos que la vida. [...] estoy preso, la sociedad me tiene preso; me encadena y enreda en las malas de su moralidad burguesa y classista. No soy más que un pobre ‘quinqui’ (SÁNCHEZ, 2007, p. 266).

Esse dia ‘D’ mencionado corresponde ao dia do traslado no qual o personagem é preparado para deixar a prisão de Santander em um trem com destino a prisão denominada El Dueso. A saída da prisão foi marcada por muitas ordens em tons de ameaças que partiam dos oficiais do guarda civil, os que fazem a escolta, “vivo o muerto te llevo a tu destino” e em uma demonstração de poder dispara todas as balas da munição do fuzil. “Me las muestra en su mano y rabiosamente sigue amenazándome – el cargador entero te lo meto en el pecho” (SÁNCHEZ, 2007, p. 269-270). Pelo exposto, verificou-se que os maus-tratos eram realizados não somente na permanência dos que viviam presos, mas também nos momentos de traslados, uma vez que o sentimento de impotência se substancializa em cada instante da relação entre vítima e verdugo.

Por conta das circunstâncias violentas, o sentimento de fuga era uma constante, assim, durante a possibilidade desse traslado o pensamento de realizar o ato foi inevitável. O momento da primeira fuga não é lembrado como algo tranquilo, porém, foi bastante planejado, visto que o erro o levaria à morte mais rápido do que se presumia. El Lute, com suas mais diversas estratégias, realiza a ocorrência com a ajuda de um outro preso que estava com ele no mesmo trem. Antes da concretização do ato, tudo é testado, até mesmo a confiança dos verdugos, com o intuito de nenhuma ação levantar suspeitas.

Í clíc ! í clíc! Cuidado, Eleuterio, se oye el ruido; espera..., tranquilo, serénate....respira a fondo. No tiembles.... te sudan las manos.... í tranquilo,

hombre, tranquilo! No es más que un ensayo...[...]cierro suavemente la esposa, sin hacer ruido; me meto la llave en la boca. No hay que ser delicado cuando uno quiere fugarse: del culo a boca (SÁNCHEZ, 2007, p. 277-278).

Foi possível perceber no fragmento a presença de um monólogo interior, uma vez que, para Chiappini (2002, p. 67-68), ela “implica um aprofundamento maior nos processos mentais”. Possibilitando, segundo a pesquisadora, um fluxo ininterrupto de pensamento. Esses monólogos também podem ser compreendidos, a partir da “presença da articulação maior das frases e do pensamento que se reflete na presença das vírgulas e dos outros sinais que o pontua” (CHIAPPINI, 2002, p. 69). Estruturas identificadas na enunciação do personagem visto pela busca de um nexos na ordem do processo mental, pois o protagonista apresenta-se em um momento de tensão. Como também as marcas gráficas de sinalização desse sentimento angustiante, se fazem visíveis tanto na presença das exclamações como na repetição do vocábulo ‘tranquilo’, sugerindo uma tentativa de autodominar as sensações dele. Logo, inferiu-se, com isso, a possibilidade de um dialogar com ele mesmo em meio a sentimentos de medo, angústia provocando inquietude, quer dizer, um falar do personagem com ele mesmo mentalmente. Diante da cena, observou-se que tudo foi realizado minuciosamente até o instante da fuga.

No entanto, o retorno à prisão foi algo marcante na vida de El Lute, não só por retornar àquele lugar inóspito, mas pela forma como foi exposto à população e aos meios midiáticos. Por ser um momento de extrema atuação policial, a captura de El Lute representa uma segurança nacional, visto que ele foi considerado pelo sistema como o maior e mais perigoso delinquente daquela época. Fotos foram sacadas para um reconhecimento do fugitivo, “cuando llegué a la comandancia ya estaban todo esperándome: fotógrafos, periodistas, en fin, toda la banda de pirañas. Pero no había médico. Y, de veras, si de algo necesitaba entonces era bien un médico, bien de un verdugo” (SÁNCHEZ, 2007, p. 370). Mas do que expor sua imagem, o personagem precisava era de cuidados médicos por ter passado muita fome e dor durante este tempo em ‘liberdade’. Contudo, não foi essa a preocupação dos envolvidos; a população precisava de um bode expiatório para acalantar a situação degradante pela qual vivia política e socialmente, ou seja, o ato dos policiais prenderem El Lute conota a ordem em uma época que predominou a desordem e os maus-tratos.

Essa imagem fotográfica⁸ pode ser encontrada em periódicos revisados da época como em CNT nº392 de 2012, que traz a entrevista intitulada: Los mercheros somos anarquistas puros, seguimos la ley natural. Nela, vislumbra-se a imagem que se tornou conhecida como uma imagem clássica que faz parte do imaginário da Espanha no final do século XX. No que concerne à representatividade literária e a relação corpo espaço expressada por Tuan (2015), a imagem em que o protagonista está com o braço direito machucado e o esquerdo são apresentação de conotações distintas visto que para Tuan (2015),

Em quase todas as culturas, sobre as quais há informações disponíveis, o lado direito é considerado como muito superior ao esquerdo. A evidência desse preconceito é particularmente abundante na Europa, Oriente Médio e África, mas o preconceito é também bem documentado para a Índia e sudeste da Ásia. No fundo, a direita é percebida como significando poder sagrado, o princípio de toda atividade e a fonte de tudo que é bom e legítimo. A esquerda é a antítese; significa profano, o impuro, o ambivalente e o débil que é maléfico e deve ser temido (TUAN, 2015, p. 986).

Assim, a imagem relatada na narrativa e a identificada no periódico trazem essa simbologia acima mencionada percebida como uma tentativa de demonstração de que o civil que é o sagrado na nação está enfermo e debilitado por conta do que é profano, o monstruoso, denotado pelo braço esquerdo, o são, isto é, o regime ditatorial.

Porém, ainda que machucado, a ideia da fuga não se esvai da mente do protagonista. Nessa ótica, a segunda tentativa de sair do presídio tem êxito, em uma noite de réveillon de 1971, El Lute consegue se desvencilhar, por mais algum tempo, do cenário carcerário. “Un lazo tan frágil y valioso como un cordón umbilical para el recién nacido. Por allí pasaría la libertad, por allí pasaba la vida” (SÁNCHEZ, 2007, p. 429). O uso comparativo no instante da fuga remete a um renascer. O laço dado na corda para fugir remete ao cordão umbilical que é cortado no momento do parto, ressoando com isso, a possibilidade de uma nova vida. Ao longo da obra, percebeu-se que muitos foram os processos de fuga e recaptura de El Lute, fato que denota a incansável luta pela liberdade.

Ao se aproximar do término do livro, identificou-se uma resistência que vai além da física, já mencionada nas tentativas de escapar dos cárceres, uma outra forma configura-se no ato da escrita. Como se lê no fragmento que segue, “mi propósito – obvio es decirlo – no era hacer una obra literaria de menor o mayor altura, sino dejar –en el mejor de los casos – un testimonio de mi vida, de mi verdad, mis pensamientos...” (SÁNCHEZ, 2007, p. 10). Tal objetividade remete às postulações de Dalcastagnè (2012), quando ela pontua a importância

⁸ Ver imagem anexo.

da representação de vozes silenciadas em épocas de extremo terror (ditadura militar) por meio da arte literária.

Confirmando assim, o argumentado pela pesquisadora, “se o representante, no sentido político da palavra, assume a função de porta-voz – é aquele que fala em nome de outros na esfera pública – o escritor faz outros, suas criaturas, ganharem voz por meio de sua obra” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 49). Desse modo, o que antes fora uma experiência pessoal (referencial) e um sofrimento individualizado, tornam-se coletivo no momento em que o sobrevivente consegue não somente de forma oral, mas também escrita, expressar, ainda que de maneira fragmentada, suas vivências limites de momentos de exacerbada crueldade.

De maneira sumária, pode-se compreender que o narrador-personagem relata suas recordações das diversas experiências sofridas dentro e fora dos cárceres, atrocidades que deixaram cicatrizes permanentes na memória dele. Enfim, evidenciou-se a fragmentação da memória em diversos momentos em que o personagem não consegue recordar os atos individuais e integralmente, mas que de forma coletiva, as lembranças se fazem presentes. Desse modo, as recordações vêm à tona de forma seletiva e de acordo com o nível de violência sofrida ou das marcas afetadas, consciente ou inconscientemente, na vida do personagem.

Por meio dessas observações, vislumbrou-se um entrelaçamento de ficção e referencialidade na estrutura do discurso narrativo, uma vez que em diversas cenas há ações que sugerem essa imbricação na arte literária, suscitando um declinar para o pacto ambíguo visto que a narrativa adentra a perspectiva da hidridez em que ao buscar indícios biográficos no espaço extraliterário, afirmam-se momentos da vida do escritor presentes na narrativa.

Nesse contexto, são as inquietações do interlocutor suscitadas por conta do alto nível de dados biográficos pontuados durante o processo estratégico narrativo que aproximam o leitor de um drama privado, o qual se transforma em um coletivo, indicando, com isso, a possibilidade da leitura se desenvolver no campo autoficcional, especificamente, na classificação dada por Manuel Alberca (2007), como aquela que a vida do escritor resulta ligeiramente transformada na estrutura narrativa, confirmando assim, a percepção à autoficção biográfica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Camina o Revienta expõe lembranças de um personagem que vivenciou várias formas de violências e essas são esboçadas, na obra, por meio das recordações do protagonista. As memórias aqui relatadas se apresentam como uma reconstrução de experiências que permeiam tanto a memória individual do personagem quanto as coletivas, sendo essas últimas vislumbradas pelos eventos vividos com a mãe, o pai, os irmãos e outros dentro e fora dos presídios franquistas. Com isso, percebeu-se que o enredo tem como pano de fundo uma época histórica-documentada conhecida como período catastrófico espanhol.

Foi necessário adentrar o objetivo inicial desta investigação que se assentou em verificar, na narrativa estudada, a possibilidade de haver nela uma escrita autoficcional permeando os relatos do personagem. Com efeito, o fio condutor gravitou em torno das inquições norteadoras da pesquisa, que se assentaram em compreender como a escrita autoficcional se apresenta na obra, uma vez que as memórias ali presentes se substancializam em reconstruções de experiências dolorosas. Com isso, vislumbrou-se a possibilidade de um estabelecimento das lembranças do personagem estarem entrelaçadas às estratégias narrativas autofissionais para sustentar essas inquições. No que concerne à autoficção o apoio se deu na teoria do pacto ambíguo, de Manuel Alberca, pois ele discute um novo modelo de construir narrativas apoiando-se nas reconstruções das experiências.

Por meio das argumentações do teórico verificou-se que há distinções quanto à construção narrativa, fato que remete a distintas classes autofissionais (autoficción biográfica, autobioficción e autoficción fantástica). Vale ressaltar que, nessas diferentes classes, ocorre a predominância da identidade onomástica implícita ou explícita no texto autoficcional. Fato que se apresenta inicialmente, no objeto aqui estudado, de maneira explícita, demonstrando que há nuances biográficas no enredo.

Verificou-se que as lembranças de Sánchez trazem constantemente fragmentos memorialísticos, já que as rupturas das ações no texto indicam uma oscilação das lembranças declarativas. De maneira que nos processos de autoficcionalização, uma das estratégias que o leitor pode perceber são as falhas das memórias. Logo, vislumbra-se que em *Camina o Revienta* há a presença de lacunas memorialísticas identificadas por meio de sinais linguísticos como as reticências: estratégia muito presente no texto investigado sugerindo com isso que, muitas ações não vêm à tona por conta das circunstâncias emocionais que se fizeram presentes no calor do momento, visto que diversas experiências do personagem estão assentadas em tempos de tortura e dor.

Uma outra percepção linguística se deu quando se identificou a presença de recursos estilísticos como: a ironia (quando o personagem no cárcere relata uma crítica ao Estado) e a Símile ou comparação (nas enunciações comparativas feita à mãe dele e na segunda fuga carcerária). Dados que reforçam o caráter ficcional presente nos relatos. Sobre a autorrepresentação na obra, considerando que ela tem como foco narrativo um personagem em primeira pessoa que recorda suas experiências de repressão e pelo caráter subjetivo que permeia o texto, foi possível identificar marcas que entrelaçam dados biográficos nas reconstruções do vivido, imbricados a recursos ficcionais, como já mencionado, por meio de sinais linguísticos.

Nesse sentido, o leitor de *Camina o Revienta* tem a possibilidade de ir além das páginas escritas e buscar as referencialidades (documentadas ou midiáticas) sugeridas ao longo do discurso narrativo. Fatos que podem ser encontrados em documentos como periódicos, sites e entrevistas sobre as cenas e enunciações que se fazem presentes no enredo.

Assim, após compreender as estratégias autoficcionais pontuadas por Alberca (2007), especialmente, quando ele classifica as autoficções de acordo com o grau de oscilação entre os dados biográficos e os recursos ficcionais, ou mesmo os dois em um nível ambíguo, foi possível inferir que tais procedimentos são identificados na narrativa aqui investigada, singularmente, o que se apresenta com o pêndulo voltado para dados biográficos. Com isso, chegou-se à consideração de que *Camina o Revienta* faz parte das narrativas contemporâneas que se sustentam na perspectiva do pacto ambíguo de Alberca (2007), uma vez que nesse pacto, o leitor ideal, deverá saber como conduzir a leitura, observando sempre as estruturas narrativas e o conteúdo entrelaçados entre dados referenciais e ficcionais, visto que não há intenção de excluir um ou outro, porém, deve haver a compreensão de que os dois vieses permeiam esse modo de leitura. Portanto, as diversas conceituações e classificações para esse fenômeno narrativo contemporâneo é um ponto que se deve dá importância, pois é a partir dessas estratégias autoficcionais que se pode depreender a que tipo se insere determinadas narrativas.

No caso de *Camina o Revienta*, a possibilidade classificativa se assentou nas autoficções biográficas asseveradas nos critérios desse modo narrativo que condizem com os percebidos ao longo das reconstruções do protagonista, como: o ponto de partida da obra literária ser a história de vida do autor, fato presente a partir da apresentação do texto quando, Eleuterio Sánchez, expõe sua intenção ao construir a obra. Que segundo ele, era a de deixar algo como testemunho de uma vida, de suas verdades, seus pensamentos como um testemunho escrito.

Uma outra estratégia autorreferencial é a questão de o herói ser o pivô do enredo, outro ponto identificado nos relatos de El Lute uma vez que as ações na narrativa gravitam em torno das aventuras de sua vida que o protagonista tem que superar em busca de matar a fome, de sobrevivência ou mesmo para ter liberdade. O que se observou nos relatos das ações acima mencionadas é que há uma aproximação fabular identificada nos jogos de palavras e nas construções comparativas, que são dados importantes, no que concerne a construção ficcional.

Há também um ponto que corrobora para a consideração de uma autorreferencialidade biográfica que é a forma de um relato de infância, também considerado uma estratégia narrativa dessa classe autoficcional, algo que se faz presente nas primeiras páginas de *Camina o Revienta*, especialmente, quando o personagem narra a data e o local de seu nascimento e seus infortúnios pueris. Assim, foi possível perceber na narrativa um declinar com maior ênfase para os indícios autobiográficos e a presença da fabulação em um nível menor, com isso, o leitor se encontra em uma hesitação e é por conta dessa suposta incerteza leitora, da declinação para os dados autobiográficos e dos elementos acima identificados que *Camina o Revienta* contempla o que hoje os teóricos denominam como narrativas autofissionais; especificamente, a denominada - autoficção biográfica.

Outra questão importante pontuada na teoria da autoficcionalidade é a identidade onomástica (A=N=P), que se apresenta no texto não somente como ato veraz, mas como uma possibilidade de ser percebida por sugestões biográficas ao longo do enredo. Por consequência, na investigação se observou a coincidência de nome entre: autor -narrador – personagem, de forma explícita, como já mencionado, que é um ponto determinante para a teoria da autoficção. Nesse ínterim, foi possível identificar estratégias autofissionais, uma vez que a identidade onomástica explícita no fragmento serve como afirmação de uma escrita autorrepresentativa, corroborando com Alberca (2007) quando o teórico afirma que “la identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales” (ALBERCA, 2007, p. 128).

Para o estudioso, diferentemente da veracidade que a identidade traz no viés autobiográfico, na autoficção o que ela suscita é uma inquietação por parte do leitor no que se refere à exposição da vida do autor, podendo ocasionar inquietações acerca do relatado ser ou não o vivido. Com efeito, se depreendeu que o mais importante, nas autoficções, é a incerteza provocada no ato leitor e as estratégias utilizadas para que esses acontecimentos se transmutem à obra literária possibilitando a fruição leitora. Assim, a autoficcionalidade está contemplada quando o leitor hesita com relação às lembranças do personagem e vai além das estruturas narrativas em busca de referencialidades que comprovem dados biográficos. A partir de então,

foi possível perceber em *Camina o Revienta* que o nome do escritor, o local de nascimento, os nomes das prisões são identificados como referenciais em sua biografia e perpassam pela narrativa investigada.

Portanto, considerou-se que, no modelo narrativo autoficcional não há um rechaço aos estatutos narrativos literários, no que tange aos discursos ficcionais, mas sim uma possibilidade de integrar o discurso fictício aos elementos biográficos presentes na escrita autorrepresentativa. Por conta disso, identificou-se que a obra *Camina o Revienta* oscila entre o autobiográfico e o ficcional, embora, a ênfase recaia sobre os indícios biográficos. Fato que configura uma escrita denominada por Alberca (2007), autoficcional biográfica, visto que nela estão contempladas as experiências factuais do escritor imbricadas às reconstruções de suas lembranças do período franquista com impressões fabular. Destarte, uma narrativa que se utiliza de recursos estéticos para expressar uma experiência individual que proporciona um alcance cumulativo ou histórico. Confirmando com isso, a hipótese inicial no sentido de que a narrativa literária serve como uma manifestação das mais diferentes formas de violências as quais foram evidenciadas pelas estratégias narrativas presentes na obra e as utilizadas pelo autor-narrador-personagem no momento de reconstruir suas reminiscências. Inferiu-se que as obras literárias são um meio narrativo em que as diversas vozes obliteradas expõem suas experiências dolorosas e traumáticas.

É salutar pontuar que esta investigação tem uma importância acadêmica no sentido de tentar esclarecer a relevância do fenômeno denominado autoficção que permeia na contemporaneidade a crítica, a teoria e os estudos literários, demonstrando que essas obras estão além de uma simples união prefixal, haja vista que os dados biográficos e ficcionais que se entrecruzam trazem com eles possibilidades reflexivas diante de determinados sujeitos e acontecimentos que, muitas vezes, ficam ocultados no campo da história. Assim, as considerações até aqui mencionadas se valeram dos estudos do pacto ambíguo, como demonstrado acima. Enfim, pelo exposto, inferiu-se que a perspectiva autoficcional pode ser compreendida como uma transformação pactual que perpassa não só a escrita, pela figura do autor, mas também a expectativa leitora diante das expressões narrativas contemporâneas que apresentam ambiguidades interpretativas.

REFERÊNCIAS

- ALBERCA, M. **El pacto ambíguo de la novela autobiográfica a la autoficción**. Madrid, bibliotecnueva, 2007.
- ARANDA, J. **Cuando resistir es vencer**. Disponível: <https://josecarlosaranda.com/2013/11/19/cuando-resistir-es-vencer-por-mi-amigo-eleuterio-sanchez-almuzara-2013/>. Acesso em: 04.dez.2018.
- ARFUCH, L. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução, Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. **A poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ASSMANN, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Traduzida por Paulo Soethe. Campinas, unicamp, 2011.
- BACHELARD, G. **O novo espírito científico: A poética do espaço**. Tradução Remberto Francisco Kuhnen, Antonio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal – São Paulo: Nova Cultura, 2005.
- BRAVO, G. **La política peninteciaria del franquismo y la consolidación del Estado Nuevo**. ADPCP, VOL. LXI, 2008. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3004392.pdf>. Acesso em: 04.dez.2018.
- CALDERÓN, E. **El franquismo**. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2014.
- CASANOVA, J. **Morir, matar, sobrevivir la violencia en la ditadura de Franco**. Barcelona. Crítica, 2002.
- CASAS, A. **La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales**. Universidad de Alcalá, 2011. Disponível em: https://www.iberamericana-vervuert.es/introducciones/introduccion_521841.pdf. Acesso em: 12.nov.2018.
- CHIAPPINI, L. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CORONEL, L. P. **A escrita contemporânea do cárcere: história e literatura na voz da margem sobre a cidade**. Mouseion. Canoas, 2015, n. 20. Disponível: <http://www.revistas.unisalle.edu.br/index.php/Mouseion>. Acesso: 03.jul. 2018.
- CORTÁZAR, F. **El franquismo**. Madrid: Anaya, 2009.
- COSTA, M. **Sóror juana ines de la cruz: autobiografia recepção**. 2013. 256f. Tese (doutorado em teoria literária) – Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife.

COTARELO, R. **Memoria del franquismo**. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

CRETTEZ, X. **Las formas de la violencia**. Buenos Aires: Waldhuter, 2009.

DALCASTAGNÈ, R. **Autoria e resistência**. In: Literatura brasileira contemporânea: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DELRIO, A. Subalternidad, vida y escritura en camina o revienta de Eleuterio Sánchez. Kamchatka. **Revista de análisis cultural**. Valencia. p. 508-509, 2017. Disponível: <http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/diana-klinger-escritas-de-si.pdf>. Acesso: 06.fev.2018.

ENTREVISTA TV2. Eleutério, merchero, culto e libre. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cronicas/cronicas-eleuterio-merchero-culto-libre/2554197/> Acesso: 06.nov.2018.

FAEDRICH, A. **Autoficção**: um percurso teórico. Criação e Crítica. n. 17, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>. Acesso: 04.dez.2018.

FIGUEIREDO, Euridice. **Mulheres ao espelho**. Autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

_____. A literatura sobre a ditadura: e estratégias de escrita. In: **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FLIP 2017, Paraty. **Fuks & Fux., com Jacques Fux e Julián Fuks**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PDI06MXzfGo>. Acesso em: 05.set.2018.

FLORES, F. **A escrita da dor**: testemunhos da ditadura militar. 2008. Tese (Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Área de concentração: Teoria e História Literária) – Unicamp.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Tradução de Raquel Ramalhe. 41. ed, Petrópolis, vozes, 2013.

BIOGRAFIA DO DITADOR ESPANHOL FRANCISCO FRANCO. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/biografias/francisco-franco/>>. acesso: 20 nov.2018.

GAGNEBIN, J. M. Lembrar, escrever, esquecer. In: **Memória, história e testemunho**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed., Alpiarça: Vega, 1995.

GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. São Paulo: Autores Associados, 2013.

GOMES, A. **Escrita de si, Escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. Revista dos Tribunais, 2006.

IZQUIERDO, I. **Memória**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.

KEHL, M. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: **O Corpo Torturado**. Org: Ivete Keil, Marcia Tiburi. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

LAFFRANQUE, M. Quinquis del siglo XX. Un ejemplo, una lección. **Revista AEPE**. n. 36-37, 1989. Disponível: <[http:// www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es)>. Acesso em: 06.fev.2018.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau a internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha: tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Ines Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOS MERCHEROS SOMOS ANARQUISTAS PUROS, SEGUIMOS LA LEY NATURAL. nº 392. Agosto-septiembre 2012. Disponível em: <www.cnt.es>. Acesso: 15.set.2017.

PINTO, A. **A sociedade espanhola do franquismo pela ótica de Carmen Martín**. 2015 Dissertação. (apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Área de concentração: Literaturas Hispânicas) – UFF.

FERNANDES, R.; PARK, M. **Lembrar-esquecer**: trabalhando com as memórias infantis. Cad. Cedes, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 39-59, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v26n68/a04v26n68.pdf>>. Acesso: 02.nov.2018.

RODRIGUEZ, J. **La España masacrada**. Alianza.madrid, 2010.

SÁNCHEZ, E. **El lute camina o revienta**. Barcelona, Almumuzara, 2007.

SARLO, B. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'A.- São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 9-22.

WHITE, H. O texto histórico como artefato literário. In: **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura; tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1994. Disponível em: <<https://teoriografia.files.wordpress.com/2016/05/white-hayden-o-texto-historico-como-artefato-literario.pdf>>. Acesso em: 09.fev.2019.

YI-FU, T. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência [amazon kindle]. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina, eduel, 2015. [03.dez.2018] Disponível em:<<https://www.amazon.com.br>> Acesso em: 04.dez.2018.

ZILBERMAN, R. O legado da memória. In: **Perfeitas Memórias: Literatura, Experiência E Invenção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

