Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Instituto de Letras e Artes (ILA)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)
Doutorado em Letras – História da Literatura

João Vitor Xavier de Lima

Eduardo Galeano e o imaginário latino-americano:

autoritarismo, melancolia e esperança

Rio Grande/RS

2026

Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Instituto de Letras e Artes (ILA)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)
Doutorado em Letras – História da Literatura

João Vitor Xavier de Lima

Eduardo Galeano e o imaginário latino-americano:

autoritarismo, melancolia e esperança

Tese apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutoramento em Letras – área de concentração História da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique

Rio Grande/RS

L732e Lima, João Vitor Xavier de

Eduardo Galeano e o imaginário latino-americano: autoritarismo, melancolia e esperança / João Vitor Xavier de Lima. – 2026.

177 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande – Programa de Pós-Graduação em

Catalogação na fonte: Bibliotecária Doris Santana CRB10/1806

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES - ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE nº 04/2026

No dia trinta de abril de dois mil e vinte e seis, através de reunião presencial, realizou-se a defesa de tese no PPGL – FURG, do doutorando João Vitor Xavier de Lima, intitulada: **"Eduardo Galeano e o imaginário latino-americano: autoritarismo, melancolia e esperança"**. A sessão foi aberta às catorze horas pelo Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique (FURG), orientador da tese e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelo Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz (FURG), Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas (FURG), Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari (UFSM) e pelo Prof. Dr. André Rezende Benatti (UEMS). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que APROVA o doutorando neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, o presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

gov.br Documento assinado digitalmente
JOAO LUIS PEREIRA OURIQUE
Data: 05/05/2026 12:38:17-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique (Orientador - FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
ARTUR EMILIO ALARCON VAZ
Data: 04/05/2026 22:17:53-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz (FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
MAURO NICOLA POVOAS
Data: 05/05/2026 11:45:35-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas (FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
LIZANDRO CARLOS CALEGARI
Data: 04/05/2026 13:37:56-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari (UFSM)

gov.br Documento assinado digitalmente
ANDRE REZENDE BENATTI
Data: 04/05/2026 15:21:35-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. André Rezende Benatti
(UEMS)

Agradecimentos

Agradeço ao meu pai, Claudio, por todas as vezes que leu o que eu escrevia, por cada conselho, cada bronca, cada ligação, cada cobrança e por cada abraço, cada churrasco e cada choro que choramos juntos. Toda conquista que eu puder ter, é para ti.

À minha mãe, Unimara, por ter sido minha primeira e mais importante aluna, por me dar carinho, confiança e amparo sempre que duvidei, e por me cobrir com seu véu de mar, sal e amor, antes de todos os momentos decisivos da minha vida.

Ao meu irmão, Jorge, por ser meu melhor amigo e por falar sempre a verdade. Por ter comentado durante a faculdade que achava história muito legal e, assim, mudado minha vida para sempre. Vida essa que não existiria, caso não tivesse pedido um irmão como presente de Natal.

À minha cunhada e melhor amiga, Mariana, por ser minha dupla, minha parceira e confidente.

Aos professores que tive ao longo do caminho, em especial ao professor Mauro Póvoas, por me dar a oportunidade de trabalhar com literatura do Rio Grande do Sul, uma grata surpresa e uma nova paixão.

Ao meu orientador, João Luis Pereira Ourique, pela parceria e por me demonstrar o melhor jeito possível de orientar um trabalho.

Agradeço, enfim, à minha companheira de vida, Giulia Guadagnini, por estar sempre ao meu lado, por ser minha inspiração todos os dias e por me lembrar que podemos ir sempre mais longe, se acreditarmos e trabalharmos para isso. Não haveria nenhuma letra nessas páginas se não fosse por ela.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

A presente tese de doutorado se ampara em um estudo que evidencia a contribuição do escritor uruguaio Eduardo Galeano para a construção do imaginário latino-americano sobre sua - e nossa - identidade histórica e social. Seu percurso se estrutura por meio de um movimento duplo, em que o autor se alimenta de uma imagem residual do que é ser latino-americano ao mesmo tempo em que a reconfigura, alimentando-a com sua obra literária. Dessa forma, para atender aos objetivos desta pesquisa, as análises se focam em três conceitos centrais: autoritarismo, melancolia e esperança, tendo como fundamentação teórica de base as contribuições de Theodor Adorno (2019), Walter Benjamin (1994) e Ernst Bloch (2005) em suas edições traduzidas e revisadas com o intuito de considerar as interpretações mais atuais, buscando dialogar com as versões originais. Autores como Jean-Jacques Wunenburger (2007), Hannah Arendt (2012), Sigmund Freud (2020) e Paulo Freire (1992) se somam às leituras de base para complementar a argumentação geral. O *corpus* da tese é constituído por sete obras de Eduardo Galeano, sendo elas *Las venas abiertas de América Latina* (1971*); La canción de nosotros* (1975); *Días y noches de amor y de guerra* (1978); *El libro de los abrazos* (1989); *Patas arriba. La escuela del mundo al revés* (1998); *Espejos: una historia casi universal* (2008); e *El cazador de historias* (2016).

Palavras-chave:

Eduardo Galeano, Autoritarismo, Melancolia, Esperança, Imaginário, América Latina.

Resumen

Esta tesis doctoral se basa en un estudio que resalta la contribución del escritor uruguayo Eduardo Galeano a la construcción del imaginario latinoamericano en relación con su —y nuestra— identidad histórica y social. Su trayectoria se estructura a través de un movimiento dual, en el que el autor se nutre de una imagen residual de lo que significa ser latinoamericano, a la vez que la reconfigura y la enriquece con su obra literaria. Así, para cumplir con los objetivos de esta investigación, los análisis se centran en tres conceptos centrales: autoritarismo, melancolía y esperanza, utilizando como fundamento teórico las contribuciones de Theodor Adorno (2019), Walter Benjamin (1994) y Ernst Bloch (2005) en sus ediciones traducidas y revisadas, con el fin de considerar las interpretaciones más actuales y buscar el diálogo con las versiones originales. Autores como Jean-Jacques Wunenburger (2007), Hannah Arendt (2012), Sigmund Freud (2020) y Paulo Freire (1992) se suman a las lecturas básicas para complementar el argumento general. El corpus de la tesis consta de siete obras de Eduardo Galeano, a saber*, Las venas abiertas de América Latina* (1971); *La canción de nosotros* (1975); *Días y noches de amor y guerra* (1978); *El libro de los abrazos* (1989); *Patas arriba. La escuela del mundo al revés* (1998); *Espejos: una historia universal* (2008); y *El cazador de historias* (2016).

Palabras-clave:

Eduardo Galeano, Autoritarismo, Melancolía, Esperanza, Imaginario, América Latina.

Abstract

This doctoral thesis is based on a study that highlights the contribution of the Uruguayan writer Eduardo Galeano to the construction of the Latin American imaginary regarding his – and our – historical and social identity. His trajectory is structured through a dual movement, in which the author feeds on a *residual image* of what it is to be Latin American while simultaneously reconfiguring it, enriching it with his literary work. Thus, to meet the objectives of this research, the analyses focus on three central concepts: authoritarianism, melancholy, and hope, using as a theoretical foundation the contributions of Theodor Adorno (2019), Walter Benjamin (1994), and Ernst Bloch (2005) in their translated and revised editions, aiming to consider the most current interpretations and seeking dialogue with the original versions. Authors such as Jean-Jacques Wunenburger (2007), Hannah Arendt (2012), Sigmund Freud (2020) and Paulo Freire (1992) add to the basic readings to complement the general argument. The corpus of the thesis consists of seven books by Eduardo Galeano, namely *Las venas abiertas de América Latina* (1971); *La canción de nosotros* (1975); *Días y noches de amor y de guerra* (1978); *El libro de los abrazos* (1989); *Patas arriba*. *La escuela del mundo al revés* (1998); *Espejos: una historia casi universal* (2008); and *El cazador de historias* (2016).

Key-words

Eduardo Galeano, Authoritarianism, Melancholy, Hope, Imaginary, Latin America.

Hay otro mundo en la barriga de este

(Eduardo Galeano)

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....11

2. O AUTORITARISMO OU *QUIENES GANARON, GANARON GRACIAS A QUE NOSOTROS PERDIMOS*……19

***2.1 Las venas abiertas de América Latina* (1971)……..36**

***2.2 Espejos: una historia casi universal* (2008)……..52**

3. MELANCOLIA OU *PEQUEÑA MUERTE*.....69

***3.1 El libro de los abrazos* (1989)……92**

***3.2 Patas arriba. La escuela del mundo al revés* (1998)……112**

4. ESPERANÇA OU *CON RESPIRAR NO ALCANZA*……...124

***4.1 La canción de nosotros* (1975)……..135**

***4.2 El cazador de historias* (2016).....146**

5. CONCLUSÃO.....160

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....167

1. INTRODUÇÃO

A história da América Latina, pelo menos desde a chegada dos europeus em nosso território, pode ser compreendida a partir do conceito de exploração. O território latino-americano, com um solo fértil, florestas e água cristalina, foi, em seu primeiro momento, confundido com um paraíso religioso, fonte de metais preciosos, grande sonho de consumo europeu. Portugal e Espanha, no momento de transição do feudalismo para o capitalismo, voltam-se às Américas em busca de tais metais.

A relação entre as coroas portuguesa e espanhola e aqueles que habitavam o território hoje conhecido como América Latina se desenvolveu através da subjugação dos povos nativos, com a tomada de territórios indígenas e de grandes civilizações, como os incas, por exemplo. Alguns modos de produção dessas civilizações foram inclusive incorporados ao modelo europeu, como o caso da *mita*, sistema de trabalho por turnos que funcionava desde antes da chegada dos espanhóis.

Destacamos que, no que diz respeito à busca dos metais amoedáveis, a Espanha foi mais bem afortunada, em um primeiro momento, ao passo que a coroa portuguesa passou a extrair o pau-brasil. A respeito desse momento da história latino-americana, Cláudia Wasserman e Cesar Barcellos Guazzelli afirmam que

> a Coroa espanhola preocupou-se em estimular desde o início dos tempos da conquista a procura de metais preciosos. Foi mais importante que o ouro, nesse sentido, a produção de prata nas chamadas zonas nucleares da colonização: México e Peru. Além disso, algumas zonas dedicaram-se a atividades primárias-satélite (criação de gado e agricultura de subsistência), consideradas fundamentais para a reprodução do sistema, tendo como finalidade essencial suprir a demanda dos núcleos exportadores (Wasserman; Guazzelli, 1996, p. 68).

A agricultura, nesse sentido, possuía a função de manter e reproduzir o sistema de extração dos metais, salvo o caso de alguns cultivos voltados para complementar a renda da coroa, como o açúcar, o cacau e o tabaco. Além disso, a produção, quando não voltada para a subsistência, se destinava diretamente ao mercado europeu.

Para este fim, foi criado um aparato burocrático voltado especificamente para o sufocamento da possibilidade de enriquecimento das colônias. Um bom exemplo é o *estanco*, "processo através do qual a Coroa reservava para si o direito de proibir o desenvolvimento de certas atividades produtivas nas colônias, evitando assim a

concorrência entre estas e a sua própria produção" (Wasserman; Guazzelli, 1996, p. 68).

Em tempos modernos, saímos da condição de colônia, mas não da condição de explorados. Mesmo após a independência dos países latino-americanos, nossa economia seguiu voltada para a exportação, principalmente através da produção de matérias-primas, sejam aquelas oriundas do agronegócio latifundiário ou da extração de recursos naturais, como o petróleo, por exemplo.

Os latino-americanos, sujeitos históricos desse longo processo, não possuem uma única visão a respeito de sua própria história e de seu passado. Há quem defenda com unhas e dentes a necessidade de mantermos uma política de exportação e de cessão ao capital estrangeiro, ao mesmo tempo em que há aqueles que defendem a nacionalização das empresas e, por consequência, de seus lucros.

O imaginário latino-americano a respeito de si mesmo é construído numa mistura de diversos fatores. Dentre estes, podemos perceber a recorrência dos conflitos, que datam desde o *achamento* do território por parte dos europeus, até a dominação econômica, que persiste até os dias atuais. Além disso, a mescla desses fatores, que constroem uma *imagem de si*, uma espécie de espelho da própria sociedade, deve muito à sua produção cultural, riquíssima na América Latina. Dentre as mais diversas manifestações culturais, destacamos a literatura, dotada da capacidade de representar, mas também construir imagens a respeito do povo sobre o qual escreve, o que, por sua vez, contribui para a construção de uma imagem de si do latino-americano.

Sendo assim, no âmbito literário, podemos destacar a atuação de alguns autores, responsáveis por produzir uma imagem de latinoamericanidade que se entremeia no que os latino-americanos pensam sobre si mesmos, como Gabriel García Marquez e Isabel Allende, por exemplo. A lista segue, e para cada um dos autores podemos destacar aspectos que se incorporam na percepção de nossa realidade.

Reconhecendo, desde já, a existência de outras influências possíveis, tanto nos autores que citamos, como até mesmo por parte de outras manifestações artísticas, como o cinema e a música, por exemplo, no presente trabalho propomos uma análise

baseada em um escritor latino-americano, buscando, a partir de suas obras, compreender sua influência na construção de nosso imaginário.

A presente tese, então, parte da percepção de que Eduardo Galeano, jornalista e escritor uruguaio, contribui, com sua obra, para a construção de um imaginário latino-americano, dentro do qual destacamos três conceitos: autoritarismo, melancolia e esperança. Nesse sentido, buscaremos demonstrar as maneiras pelas quais tais conceitos surgem na obra do autor, além de defini-los teoricamente, amparados pela fortuna crítica a esse respeito.

Nossa fundamentação teórica parte da contribuição de três autores: Theodor Adorno, Walter Benjamin e Ernst Bloch, autores de *Estudos sobre a personalidade autoritária* (2019), *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1994) e *O princípio esperança* (2005), respectivamente.

A respeito das obras, destacamos, no caso do autoritarismo, a questão que envolve não somente um vínculo governamental, sistemático, mas os traços autoritários que podem estar presentes nos sujeitos históricos, em que algumas características são manifestas na obra de Galeano; já a respeito da melancolia e da esperança, consideramos que ambas possuem uma aproximação teórica no que tange a uma espécie de *práxis* melancólica/esperançosa.

Em outas palavras, ambos os autores, ainda que falando de conceitos diferentes, convergem no sentido da percepção de uma necessidade de *ação*. A percepção de uma grande tragédia histórica, segundo Benjamin, não impede a transformação, pelo contrário, a *impulsiona*. De maneira semelhante propõe Bloch, ao definir que a esperança não deve se manter no campo do planejamento somente, mas guiar a atividade futura.

Para percebermos de que forma a obra de Eduardo Galeano expressa esses conceitos, foram escolhidas sete obras, que compõem o nosso *corpus*. São elas, ordenadas pela data de suas primeiras publicações: *Las venas abiertas de América Latina* (1971); *La canción de nosotros* (1975); *Días y noches de amor y de guerra* (1978); *El libro de los abrazos* (1989); *Patas arriba – La escuela del mundo al revés* (1998); *Espejos: una historia casi universal* (2008) e *El cazador de historias* (2016).

Consideramos que, através dessas obras, o autor deixou uma *imagem residual* que em muito contribui para a construção do imaginário latino-americano, com destaque para os três conceitos que citamos anteriormente. A respeito do conceito de imaginário, utilizamos a proposta de Jean Jacques Wunenburger, autor de *O imaginário* (2007), pilar central de nossa fundamentação a respeito do tema.

Através desta obra, podemos perceber o processo de construção e manifestação do imaginário, definido pelo autor enquanto

> um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (Wunenburger, 2007, p. 11).

Portanto, Wunenburger expressa a possibilidade de analisarmos o imaginário através das obras que o materializam. Por esse motivo, nossa orientação metodológica inclui a percepção de que o legado literário de Eduardo Galeano funciona como um agente duplo, no que diz respeito ao imaginário. Por um lado, ele absorve o conjunto de ideias e de manifestações que expressam a latinoamericanidade através dos três conceitos fundamentais; por outro, cristaliza esse imaginário através de suas obras, contribuindo para a formação deste e influenciando futuras gerações de escritores e artistas.

O trabalho será dividido em 5 capítulos, incluindo introdução e conclusão. A partir deste momento introdutório, teremos um capítulo para cada conceito destacado. Cada capítulo seguirá uma ordem assim definida: primeiro, apresentaremos e discutiremos o conceito-base, seguido de contribuições próprias da América Latina, para então, trazer as obras e demonstrar de que maneira elas apresentam e trabalham o conceito que apresentamos anteriormente.

Dessa forma, primeiro capítulo de análise destinar-se-á ao conceito de Autoritarismo, e será dividido em 3 partes: O conceito de Autoritarismo; *Las venas abiertas de América Latina* (1971) e *Espejos, una historia casi universal* (2008). Ambas as obras contam a história de um *princípio.* No caso de *Las venas*, o princípio da exploração latino-americana, ao passo que em *Espejos*, Galeano busca nas mais diversas histórias locais, inclusive de outros continentes, as histórias fantásticas que contam e explicam a vida de seus povos. Muitas dessas histórias complementam e

até analisam a exploração sofrida por esses povos, motivo pelo qual a obra se encontra no capítulo destinado ao Autoritarismo.

No capítulo seguinte, trabalharemos com o conceito de Melancolia, seguindo o mesmo modelo que apresentamos anteriormente, com três divisões, sendo a primeira delas destinada à discussão a respeito do conceito de Melancolia, através, fundamentalmente, das elaborações de Walter Benjamin. Também nesse capítulo teremos duas obras de Galeano, intitulando dois subcapítulos, sendo elas *El libro de los abrazos* (1989) e *Patas arriba. La escuela del mundo al revés* (1998). Mais uma vez, optamos por obras que possuem certa distância temporal entre elas, lembrando que nosso intuito é a busca de uma *imagem residual* – conceito que será abordado e apresentado ao longo da tese – na obra de Galeano, não especificamente em uma obra ou outra. A distância entre uma obra e outra funciona para que percebamos essa imagem, como um mosaico que se revela o desenho ao nos distanciarmos.

O terceiro conceito, enfim, é o de Esperança, a ser apresentado partindo das proposições de Ernst Bloch, autor da obra *O princípio esperança*, publicada pela primeira vez em 1954. Mais uma vez, o modelo que escolhemos traz duas obras de Galeano, com certa distância temporal entre elas e, dentro das quais, destacamos e apresentamos o conceito da Esperança, *La canción de nosotros* (1975) e *El cazador de historias* (2016).

Além das seis obras que escolhemos e dividimos em três pares, um para cada conceito, trazemos o livro *Días y noches de amor y de guerra* (1978) como a obra que fará a ponte entre os capítulos, estando presente em todos. Esta obra possui relevância ímpar por apresentar pela primeira vez uma mudança fundamental no estilo da escrita de Galeano, que passa a compor textos mais breves e diretos. Os textos, ainda que possuintes de um sentido próprio, ao serem lidos no conjunto da obra, demonstram uma história mais ampla, um método de escrita literária que atinge o ápice em uma de suas obras mais reconhecidas, *El libro de los abrazos*.

A respeito da técnica literária de Galeano, José González conceitua a "estratégia do fragmento", para melhor representar a maneira com a qual as obras pós *Días y noches de amor y de guerra* são escritas. Nas palavras do autor,

> una estructura caleidoscópica, como la de Galeano, que privilegia lo fragmentario, revela una sutil estrategia discursiva: el autor, consciente de la imposibilidad de representarlo todo, opta por invocarlo indirectamente. De esta forma se involucra, al mismo tiempo, al lector en una tarea que no tiene, en principio, límites ni cierres preestablecidos. El fragmento lo es, simultáneamente, de la obra en la que entra a formar parte y, desde la perspectiva del lector que lo reconoce, del mundo implícito cuya recuperación imaginativa corre a cargo del receptor (González, 1998, p. 105).

Sendo assim, podemos observar um movimento nos fragmentos de Eduardo Galeano: os textos se relacionam entre si, na construção de sentidos, mas também abrem espaço para reorganização, por parte do leitor – para a construção de *novos* sentidos, portanto. Dessa forma, a estratégia de Galeano, permitindo essa "recuperação imaginativa" de que fala González, se torna fundamental para a análise da *imagem residual* que, segundo nossa hipótese, contribui para a construção de nosso imaginário.

Um outro motivo pelo qual denominamos os textos de Galeano como *fragmentos*, reside na dificuldade de categorização de sua escrita, composta na fronteira entre os gêneros literários. Não sendo conto, crônica, poesia, ensaio, escrita historiográfica ou jornalística, mas sim algo que se apresenta no limite comum entre todos esses gêneros, o texto de Galeano se destaca no sentido inovador que sua metodologia traz à literatura latino-americana. Nas palavras de González, "la obra de este autor, por lo tanto, se presenta ante el estudioso bajo el signo de lo peculiar" (González, 1998, p. 100).

Um leitor mais assíduo de Galeano perceberá que nosso *corpus,* entretanto, contém três obras que não compartilham dessa *peculiaridade* do fragmento. Sua obra canônica, *Las venas abiertas de América Latina*, inclusive, faz parte do que o próprio autor denominou "prosa de esquerda tradicional", uma escrita pautada fundamentalmente na denúncia da exploração econômica da América Latina. Entretanto, como afirmamos anteriormente, consideramos que a obra é incontornável, justamente pelo caráter denunciatório e explicativo da exploração do território latino-americano, o que, por sua vez, está diretamente relacionado com o conceito de autoritarismo, que abordaremos em breve.

Além dela, *La canción de nosotros* é um romance curto (o autor utiliza o termo "novela") - possuinte de um gênero demarcado, portanto. Ainda assim, a maneira com a qual a obra de 1975 é escrita traz referências inovadoras, conforme analisaremos

em um momento oportuno, cabendo agora ressaltar que se trata do livro imediatamente anterior a *Días y noches de amor y de guerra*, em que Galeano inicia sua "estratégia do fragmento" e que nela encontramos uma manifestação muito clara e direta da esperança de Galeano, consciente de sua realidade e projetada para a construção de um futuro melhor a partir dela.

Patas arriba – La escuela del mundo al revés é uma obra ímpar, que incorpora alguns fragmentos ao longo do livro, mas não é constituída por eles, sendo destinada à descrição de um mundo em que os valores, para o autor, se encontram invertidos. Dividido em 6 capítulos, ou, segundo o autor, "programas de estudo", o livro conta de que forma somos ensinados a viver e aceitar o mundo "ao contrário", compartilhando, assim, uma visão profundamente melancólica a respeito do presente, motivo pelo qual a obra se encontra no capítulo destinado à discussão do conceito de melancolia.

Destacamos que todas as obras apresentadas e utilizadas na tese não se tratam de primeiras edições, tendo em vista a dificuldade de obtenção de tais versões. Ainda assim, optamos por trabalhar com edições em espanhol publicadas pela *Ediciones del Chanchito*[1], editora fundada pelo próprio Galeano em meados da década de 80, quando de seu regresso do exílio. *El cazador de historias* (2016), livro póstumo do autor, não possui uma versão publicada pela editora, e, sendo assim, utilizaremos uma versão da Sigloveinteuno Editores, editora responsável pela publicação dos livros do autor na Argentina e na Espanha.

Além disso, trazemos edições em português das obras, a fim não só de apresentar as traduções dos trechos citados, mas também de utilizar textos que se incluem somente nessas versões, cujo caso mais importante é o da 15ª reimpressão de *As veias abertas da América Latina* (2020) no Brasil, que incorpora ao texto-base um prefácio à edição brasileira de 2010, traduzida por Sérgio Faraco. Além disso, consta tanto na edição em português quanto na edição *del Chanchito* o epílogo *Sete*

[1] O nome *Ediciones del Chanchito*, ou "Edições do porquinho", em tradução livre, é explicado por duas histórias: em primeiro lugar, uma explicação mais simples, de que o autor possuía fascinação com os porcos e, além disso, assinava cartas com o pseudônimo *El chanchito*; por outro lado, há uma segunda interpretação, podendo o termo significar também a imagem do porquinho onde se guardam moedas, o popular *cofrinho* da língua portuguesa, visto que, em alguns países latino-americanos, é esta a tradução mais próxima do termo *chanchito*. Seguindo essa hipótese, o nome ganha um sentido a mais quando percebemos que Galeano autoriza a publicação de seus livros por diferentes editoras a nível mundial, mas em seu país natal, faz questão de lançar os livros exclusivamente pela editora que fundou, guardando o dinheiro de sua escrita – ou suas *moedas* - em seu *chanchito*.

anos depois que, como o título indica, traz reflexões de Galeano tendo passado sete anos da publicação de *Las venas*.

Como dito anteriormente, utilizaremos o conceito de *imagem residual*, que será aprofundado na conclusão. Neste momento, destacamos se tratar da matéria-prima do imaginário, um conjunto de fatores (obras literárias, filmes, séries, músicas) que, juntos, formam uma *massa* disforme, a ser interpretada, redefinida e por fim *cristalizada*, formando assim o que virá a ser o imaginário. A partir deste conceito, percebemos que a obra literária de Galeano ao mesmo tempo a manifesta e colabora para a sua constituição, retroalimentando-a.

A maneira com a qual defenderemos a tese, portanto, se constrói a partir da identificação da influência dessa *imagem* na obra do autor e busca demonstrar, através da análise literária, as maneiras com as quais Galeano expressa a tríade autoritarismo, melancolia e esperança em suas obras, mesmo quando estas não se destinam a contar a história da América Latina, como na Trilogia do Fogo. Sendo assim, diversos trechos da obra serão trazidos e contextualizados dentro de cada um dos conceitos da tríade, demonstrando a possibilidade de que a obra de Galeano como um todo seja analisada através desses três conceitos.

2. O AUTORITARISMO OU *QUIENES GANARON, GANARON GRACIAS A QUE NOSOTROS PERDIMOS*

Quando procuramos discutir o conceito de autoritarismo, nos deparamos com uma problemática em relação à sua definição. Um dos fatores que compõe esse "problema" se dá por conta da existência de duas instâncias em que o autoritarismo pode estar manifesto: a primeira delas, no âmbito estrutural - ou seja, quando se apresenta como parte das estratégias utilizadas por um governo - e a outra no sentido individual, como representação de traços de personalidade autoritários.

Por outro lado, podemos perceber o conceito de autoritarismo como um efeito percebido na ausência. No caso estrutural, a ausência de liberdade de expressão, da liberdade de ir e vir pode ser representativa de um governo autoritário; na personalidade, a ausência de empatia, por exemplo, seria parte de um traço de personalidade autoritário. Dessa forma, uma definição única se torna praticamente impossível.

Ainda assim, podemos e devemos utilizar o conceito, trazendo autores e obras que com ele trabalham, e, ainda que sem defini-lo, auxiliam na percepção de suas manifestações. É o caso, entre outros, de Hannah Arendt e Theodor Adorno, que serão abordados nas próximas páginas, cada um trabalhando o autoritarismo de maneira diferente e trazendo contribuições importantes para que possamos apresentar de que maneira utilizaremos o conceito ao longo da tese.

Em seu livro *As origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo,* publicado pela primeira vez em 1951, Hannah Arendt busca, como o título bem expressa, a gênese dos regimes totalitários que dominaram grande parte da Europa no século XX, com ênfase nos regimes fascista e nazista, na Itália e na Alemanha, respectivamente.

Sua abordagem diz respeito a uma origem muito mais antiga do a implementação dos regimes fascistas e que, por sua vez, apresentam partes do que compõe o pensamento autoritário. Os conceitos trazidos para melhor definir essa origem são representativos disso. Nesse sentido, podemos afirmar que Arendt expressa a *historicidade* do autoritarismo, experienciado por ela através do fascismo e do nazismo, ao fim da primeira metade do século XX.

O antissemitismo, termo também analisado por Arendt, diz respeito à uma crença de superioridade e de necessidade de exclusão (ou mesmo aniquilação, no caso nazista) de um povo, um pensamento *autoritário*, portanto. Indo ao encontro dessa definição, o fato de um estado nacional se perceber no direito de anexar territórios, explorá-los e escravizar seus povos, características constituintes do imperialismo, também manifestam traços autoritários que estão presentes na definição do que é totalitário, para a autora alemã.

Em outras palavras, podemos afirmar que todo regime totalitário é autoritário, mas que nem todo autoritarismo gera ou manifesta o totalitarismo, visto que os regimes fascistas possuem características únicas que escapam ao simplesmente autoritário. Ainda assim, consideramos relevante compreender as definições do âmbito totalitário, para, através de possíveis aproximações e distanciamentos, chegarmos à expressão de totalitarismo que será aqui abordada.

O primeiro ponto que destacamos a respeito do totalitarismo, definido por Hannah Arendt, diz respeito à questão das massas. Para um regime totalitário ter sucesso em sua implementação, é necessário que um grande número de pessoas o sustente, dando respaldo às suas ações e projetos. Nesse sentido, torna-se fundamental a presença de um líder capaz de personificar o sistema e inflamar as pessoas quando necessário, em prol de seu projeto político.

Ao olharmos para regimes autoritários, como as ditaduras na América Latina, por exemplo, percebemos que, em alguns casos, até tivemos líderes em destaque, ainda que não fossem *carismáticos*, como Augusto Pinochet, por exemplo. Entretanto, a relação com as massas não trazia uma estratégia de *influência* destas, para mantê-las apoiando o governo, mas suprimia manifestações contrárias e promovia a censura e a tortura, características das ditaduras do cone sul.

Em outras palavras, para os regimes autoritários é interessante que as pessoas se sintam *amedrontadas* e cerceadas de exercer sua cidadania, no sentido de manifestar suas opiniões publicamente, e não necessariamente *convencidas*. Essa questão do amedrontamento assemelha-se em muito com o aspecto religioso, em especial da Igreja Católica, em que os fiéis devem *temer* a Deus. Galeano utiliza muito essa ponte ente as ditaduras latino-americanas e a religião, mostrando que há muitas

aproximações entre as duas, no sentido da repressão, sendo o caso galeânico mais evidente a aparição de textos da Inquisição na América Latina durante sua obra *La canción de nosotros*.

É claro que a repressão ocorre também em regimes totalitários, sempre que se deparam com manifestações de oposição. Entretanto, há uma preocupação ainda maior com manter a população disposta a manifestar-se positivamente, com investimento forte em propaganda e domínio ideológico.

Outra aproximação a respeito dos conceitos de autoritarismo e totalitarismo surge quando a autora aponta que

> em todos esses países menores da Europa [ditaduras não totalitárias no momento pré-Segunda Guerra Mundial], movimentos totalitários precederam ditaduras não totalitárias, como se o totalitarismo fosse um objetivo demasiadamente ambicioso, e como se o tamanho do país forçasse os candidatos a governantes totalitários a enveredar pelo caminho mais familiar da ditadura de classe ou de partido. Na verdade, esses países simplesmente não dispunham de material humano em quantidade suficiente para permitir a existência de um domínio total – qualquer que fosse – e as elevadas perdas populacionais decorrentes da implementação de tal sistema (Arendt, 2012, p. 437).

Nesse caso, podemos perceber os regimes autoritários, ou "ditaduras não totalitárias", segundo Hannah Arendt, como sendo um fenômeno cuja gênese reside na falta de capacidade de seus países e governantes, tanto no sentido da aptidão política, mas também por questões demográficas e econômicas. Conforme defendemos, o autoritarismo se manifesta na ausência e essa pode ser considerada mais uma delas: a ausência de condições para a implementação do regime totalitário. Nesse sentido, a falta de "material humano", segundo a autora, é um dos fatores geradores da estrutura autoritária.

Por fim, Arendt aponta que

> toda hierarquia, por mais autoritária que seja o seu funcionamento, e toda escala de comando, por mais arbitrário e ditatorial que seja o conteúdo das ordens, tende a estabilizar-se e constituiria um obstáculo ao poder total do líder de um movimento totalitário" (Arendt, 2012, p. 500).

Dessa forma, demonstra que, de fato, os conceitos, apesar de aproximarem-se em certos momentos, possuem diferenças latentes, que optamos por destacar, a fim de melhor definir o que consideramos a respeito do conceito de autoritarismo.

O regime autoritário, segundo Arendt, permitiria uma flexibilidade em sua organização que, por sua vez, impossibilitaria a implementação de um regime totalitário, em que toda a organização é voltada para a figura central do poder, como Adolf Hitler foi na Alemanha nazista.

Outra contribuição relevante para a definição do conceito de autoritarismo é dada por Theodor Adorno, intelectual alemão vinculado à Escola de Frankfurt, que fez parte de uma grande pesquisa cuja intenção era identificar, através de entrevistas, questionários e análises por parte de psicólogos, o que se denominou *personalidade autoritária* nos Estados Unidos na década de 1950. Em outras palavras, de que maneira o ideal fascista permanecia ativo nos traços de personalidade de sujeitos após a Segunda Guerra Mundial, em um país que, vale destacar, representava o lado vencedor, que *combate* o nazismo, portanto.

Nesse sentido, sua pesquisa é de suma importância para que compreendamos tanto o conceito de autoritarismo como as maneiras com as quais ele é expresso na sua escala *micro*, ou seja, nos sujeitos que demonstram traços autoritários, consciente ou inconscientemente. Sendo assim, reforçamos que nos *Estudos sobre a personalidade autoritária* (2019), temos uma contribuição importantíssima para a definição do primeiro conceito-base de nosso trabalho.

Antes de definir o autoritarismo, o autor ressalta a necessidade de compreendermos o que é, segundo a pesquisa, a *personalidade*. Segundo Adorno, a personalidade pode ser definida enquanto “uma organização de forças mais ou menos duradoura no interior do indivíduo”. Essas forças atuam na potencialidade de uma ação, não em sua ação concreta, o que seria definido como *comportamento*. Nas palavras do autor, “a personalidade permanece *por detrás* do comportamento e *dentro* do indivíduo. As forças de personalidade não são respostas, mas *prontidão para a resposta”* (Adorno, 2019, p. 78-79, grifos do autor). A pesquisa, então, atua na identificação de traços autoritários no interior do indivíduo, levando em consideração técnicas que busquem captar além do que os sujeitos expressam, visto que essas expressões não dependem somente de sua personalidade, mas de fatores externos como a situação econômica e social do presente, quando do momento da entrevista.

A relevância de compreendermos a personalidade dos indivíduos potencialmente autoritários é explicada através da relação que o fascismo possui com a massa popular, como Arendt havia defendido. O sucesso da implementação do regime fascista depende do “convencimento”, não somente da submissão. É necessário que uma grande massa de pessoas acredite que é através do fascismo que sua condição melhorará. Sendo assim, é no interior dos sujeitos que se encontra essa *potencialidade*, necessária para o sucesso do regime.

O autor não exclui, vale destacar, a importância da propaganda fascista, intencionalmente enganadora, mas destaca que precisamos compreender o motivo pelo qual as pessoas são enganadas, de fato. Sua hipótese é a de que as pessoas acabam aceitando a propaganda como verdade por conta “de suas estruturas de personalidade; por causa de padrões de expectativas e aspirações, medos e angústias há muito estabelecidos, que as dispõem de certas crenças e as tornam resistentes a outras” (Adorno, 2019, p. 88). Não se ignora a atuação da propaganda, mas ressalta-se que esta não teria sucesso, não houvesse uma potencialidade de assimilação, que, segundo o autor, reside justamente na chamada *personalidade autoritária*.

Adorno destaca, nos *Estudos sobre a personalidade autoritária*, o processo de construção da Escala F, responsável por designar os traços fascistas (de onde vem o F da escala) presentes nas entrevistas e nas respostas aos formulários criados pelos pesquisadores. Esse processo consistia em séries de aplicações, para compreender quais perguntas melhor atendiam ao intuito de definir a personalidade autoritária, para então perceber os grupos formados pelas perguntas. A terceira e última versão da Escala consiste em nove categorias que, ao serem representadas nas respostas dos entrevistados, definem o que seria a personalidade autoritária, segundo os pesquisadores.

Na obra de Adorno, a Escala F é apresentada em uma tabela que contém os nove grupos, com todas as perguntas do formulário que compõem cada um deles. Como uma citação completa da tabela se tornaria muito extensa, destacamos apenas o título de cada grupo. Os traços da personalidade autoritária expressos na Escala F, portanto, são:

> *1) Convencionalismo*: Adesão rígida a valores convencionais, de classe média; 2) *Submissão autoritária*: Atitude submissa e acrítica em relação às autoridades morais do *ingroup*; 3) *Agressão autoritária*: Tendência a vigiar e condenar, rejeitar e punir pessoas que violam os valores convencionais; 4) *Anti-intracepção*: Oposição ao subjetivo, ao imaginativo, ao compassivo [*tender-minded*]; 5) *Superstição e estereotipia:* A crença em determinantes místicos do destino individual; a disposição a pensar por meio de categorias rígidas; 6) *Poder e "dureza":* Preocupação com a dimensão de dominação-submissão, forte-fraco, líder-seguidor; identificação com figuras de poder; ênfase excessiva nos atributos convencionalizados do eu; asserção exagerada de força e dureza; 7) *Destrutividade e cinismo*: Hostilidade generalizada, desprezo pelo humano; 8) *Projetividade*: A disposição para acreditar que coisas tresloucadas [*wild*] e perigosas ocorrem no mundo; a projeção para fora de impulsos emocionais inconscientes; 9) *Sexo*: Preocupação exagerada com "eventos" sexuais (Adorno, 2019, p. 188-191).

Ao longo das análises das obras de Galeano escolhidas para compor esta seção a respeito do autoritarismo, são esses traços autoritários que iremos buscar como referência, demonstrando sua manifestação nos fragmentos. É possível identificá-los tanto em personagens escolhidos por Galeano, quanto na própria percepção do narrador a respeito de alguns eventos históricos, contados por vezes com a dureza dos fatos e por outras com uma ironia crítica.

Trazendo a discussão a respeito do autoritarismo para a América Latina, destacamos Agustín Cueva, intelectual equatoriano de linha marxista, que dedicou grande parte de sua obra a analisar a situação latino-americana com o passar do tempo, identificando as incongruências e contradições persistentes em uma sociedade explorada, cujo governo, em grande parte da história, facilita a abertura justamente àqueles que a explora. Em sua obra, que vai desde a crítica literária até a análise das muitas crises econômicas dos países latino-americanos, denuncia a exploração sofrida por eles, propondo uma mudança que, segundo o autor, levaria ao socialismo.

Aproximando-se de Galeano, identifica que as próprias especificidades de cada país dificultam a aplicação de um modelo único, e que os países explorados são suprimidos a ponto de não desenvolverem sua própria economia. Ao passo que o escritor uruguaio, em sua obra canônica, aponta que essa nova faceta imperialista "no sólo desnacionaliza la industria, sino también las ganancias que la industria produce" (Galeano, 1994, p. 342)[2], Cueva indica que

[2] Não só desnacionaliza a indústria como também os lucros que a indústria produz (Galeano, 2020, p. 276, tradução de Sérgio Faraco).

> imaginar, por ejemplo, que el capitalismo pudiera favorecer aquí la creación de economías nacionales autónomas, resultaba tan iluso como pensar que ese mismo desarrollo es capaz de suprimir las especificidades de cada formación nacional, con sus peculiares ritmos históricos y sus también particulares constelaciones de contradicciones (Cueva, 2013, p. 16)[3].

O que podemos perceber é, na aproximação dos autores, uma característica comum do autoritarismo na América Latina: a existência de governos que atuem para manter um sistema baseado na exportação e na abertura para o capital estrangeiro. Podemos inferir que, na falta de manejo das necessidades sociais – com seus diferentes ritmos históricos e suas contradições, como aponta Cueva -, os regimes autoritários atuam justamente na supressão desses movimentos, garantindo assim a manutenção do sistema.

O problema da América Latina é ainda maior, segundo Cueva, pois se por um lado o próprio sistema capitalista se desenvolve em fases, cujas contradições e problemáticas se somam com o passar do tempo, por outro, os países latino-americanos, já possuintes de suas próprias contradições e problemáticas – provenientes justamente da exploração e colonização - tem então que incorporar, às suas mazelas, as mazelas do sistema. Conforme afirmado anteriormente, parte da explicação para a persistência de regimes autoritários na América Latina é justamente a necessidade de suprimir reivindicações e manifestações que "atrapalhem" o desenvolvimento capitalista no território latino-americano.

O autor vai além, definindo parte da atuação do estado autoritário latino-americano no mundo capitalista:

> […] forjar las condiciones necesarias para el establecimiento y vigencia del "pacto" neocolonial y, simultáneamente, buscar la manera de "regular" las fisuras, desigualdades y desfasamientos internos que el mismo "pacto" acentuaba; condensar y expresar las tendencias dominantes en cada formación social pero también "adelantarse" en cierto sentido a ellas, a la "luz" de las perspectivas abiertas por el desarrollo de los países capitalistas más avanzados; tratar, en fin, de sentar desde arriba las bases de una hegemonía que la sociedad civil era incapaz de generar por su propia heterogeneidad, pero sin dejar de recurrir constantemente a la "fuerza de la ley" y las más de las veces a la ley de la fuerza, para evitar que las múltiples "discontinuidades"

[3] Imaginar, por exemplo, que o capitalismo poderia favorecer aqui a criação de economias nacionais autônomas, seria tão ilusório quanto pensar que esse mesmo desenvolvimento seria capaz de suprimir as especificidades de cada formação nacional, com seus peculiares ritmos históricos e sua também particular constelação de contradições (Cueva, 2013, p. 16, tradução nossa).

> (incluso culturales) y contradicciones acumuladas devengan verdaderas rupturas revolucionarias (Cueva, 2013, p. 22)[4].

Portanto há uma relação direta entre os governos latino-americanos e a manutenção de um sistema que, na verdade, segundo aponta Cueva, é construído para explorá-los. Por esse motivo, toda e qualquer manifestação contrária aos preceitos capitalistas gera a necessidade de supressão por parte desse estado autoritário, cuja função não se restringe à gestão dos conflitos internos, mas também preza pela manutenção do sistema.

Este é um caminho pelo qual podemos compreender a negativa, por parte de Cueva, dos conceitos de autoritarismo, fascismo e ditadura, sob a justificativa de que os mesmos seriam apenas diferentes manifestações do "estado capitalista", produtor da violência e do cerceamento de direitos àqueles que não se conformam com o sistema.

Nesse sentido, podemos dizer que, enquanto latino-americanos, enfrentamos problemas não apenas em relação ao ambiente externo, à exploração realizada *de fora para dentro*, mas também com as divergências internas alimentadas por esse capitalismo. É esse processo que demonstra Alfredo Bosi, ao apontar que nos países dos chamados *terceiro e quarto mundo*, "as classes subalternas conscientes teriam, em princípio, de lutar ao mesmo tempo em duas frentes: contra as classes dominantes locais e contra o imperialismo europeu e o norte-americano" (Bosi, 2010, p. 121). Destacamos, ainda, o termo *conscientes*, fruto de um processo de percepção crítica dessa exploração, o que será abordado adiante como gerador tanto da melancolia quanto da esperança, ambas alimentadas por essa *consciência*.

Sob a ótica da dominação não apenas socioeconômica e política, mas também cultural, destacamos o texto de Roberto Fernández Retamar, *Caliban*, em que o autor discute a questão da latinoamericanidade através de uma relação entre a formação

[4] Forjar as condições necessárias para o estabelecimento e vigência do "pacto" neocolonial e, simultaneamente, buscar uma maneira de "regular" as fissuras, desigualdades e a defasagem interna que esse mesmo pacto acentuava; condensar e expressar as tendências dominantes em cada formação social mas também "adiantar-se" em certo sentido a elas, sob a "luz" das perspectivas abertas pelo desenvolvimento dos países capitalistas mais avançados; tratar, enfim, de estabelecer desde já as bases de uma hegemonia que a sociedade civil era incapaz de gerar por sua própria heterogeneidade, mas sem deixar de recorrer constantemente à "força da lei" e ainda mais vezes à lei da força, para evitar que as múltiplas "descontinuidades" [inclusive culturais] e contradições acumuladas desenvolvam verdadeiras rupturas revolucionárias (Cueva, 2013, p. 22, tradução nossa).

do *povo* latino-americano e o personagem Caliban, da obra *A tempestade*, de William Sheakspeare.

Nesse contexto, compreendemos que a obra inglesa retrata, entre outros fatores, o conflito entre o europeu, representado pelo personagem Próspero, e o selvagem, representado por Caliban. Já no início de sua análise, Retamar expõe o fato de Caliban ser, na verdade, um anagrama da palavra *canibal*, demonstrando, assim, sua selvageria, além de expor a relação entre este termo e outro, *caribe*, ainda mais relacionado ao "ser estrangeiro".

É importante destacar que, apesar de Retamar não se ater diretamente sobre o autoritarismo, comenta a respeito da dominação por parte dos europeus, na perspectiva do colonialismo, explorando diversos aspectos desse fenômeno. Nestes, identificamos traços autoritários, como apontou Cueva, que dizem respeito à estrutura capitalista e de que forma ela se impõe sobre os países colonizados, o que é, entre outras possíveis definições, uma característica autoritária.

Retamar inicia sua discussão com um questionamento que lhe foi feito, a respeito da existência da cultura latino-americana, e logo aí já define que o lugar da problemática da dominação está antes mesmo de qualquer resposta. Nas palavras do autor,

> poner en duda nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidad humana misma, y por tanto estar dispuestos a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte (Retamar, 2004, p. 19)[5].

Ou seja, para Retamar, a dúvida na verdade não se encontra na existência ou não da cultura, mas sim da própria constituição enquanto sociedade dos latino-americanos, que sofrem com sua "irremediável condição colonial". Sua posição, a partir dessa introdução, é a de defender não apenas a cultura latino-americana, mas a constituição social desse território, de nossa "comarca", como apontava Galeano, utilizando o termo cunhado por Ángel Rama.

[5] Por em dúvida nossa cultura é por em dúvida nossa própria existencia, nossa realidade humana, e portanto estarmos dispostos a tomar partido em favor de nossa irremediável condição colonial, já que se suspeita que não seríamos nada alémde um eco desfigurado do que acontece em outra parte do mundo (Retamar, 2004, p. 19, tradução nossa).

Um dos primeiros traços definidores dessa sociedade, para o autor, é a *mestiçagem* apresentada na América Latina, que, diferentemente de qualquer outro local do mundo, seria nossa essência social, defendida e definida por José Martí, célebre político cubano, que se refere a "nossa América mestiça" ao falar da sociedade latino-americana.

O que o autor cubano busca em seu texto é realocar a identidade latino-americana, distanciando-se do processo de colonização como seu definidor. Dessa forma, reivindica a possibilidade de nos percebermos para além das garras do autoritarismo, no plano cultural. Não se trata de negar as mazelas causadas pelo processo colonial, mas de lutar para que esta não seja nossa máxima definição.

Galeano, ao compor sua obra canônica, *Las venas abiertas de América Latina*, se atém justamente nos processos de exploração e dominação levados à cabo pelos colonialistas e, mais recentemente, pelos Estados Unidos da América, por um viés fundamentalmente econômico. Retamar faz um caminho semelhante, também citando os estadunidenses como novos atores da exploração, entretanto, o faz na seara das discussões a respeito de cultura e literatura, buscando compreender, a partir delas, nossa identidade.

Sendo sua proposta um afastamento do colonialismo no que diz respeito à nossa constituição como sociedade, Retamar acredita que somente o rompimento com as estruturas autoritárias europeias/estadunidenses seria o motivo para o nascimento de nossa cultura. Nas palavras do autor, "nuestra cultura es —y sólo puede ser— hija de la revolución, de nuestro multisecular rechazo a todos los colonialismos; nuestra cultura, al igual que toda cultura, requiere como primera condición nuestra propia existencia" (Retamar, 2004, p. 63)[6]. Sendo assim, defende como exemplo cultural máximo latino-americano a Revolução Cubana, citada diversas vezes ao longo de seu texto.

Gostaríamos ainda de destacar algo que surgirá novamente, quando analisarmos *Las venas abiertas de América Latina*: a esperança na vitória de Salvador Allende, eleito presidente do Chile em 1970. A publicação de *Caliban* data de 1971 e

[6] Nossa cultura é – e só pode ser – filha da revolução, de nosso multissecular rechaço a todos os colonialismos; nossa cultura, da mesma forma que toda cultura, requer como primeira condição nossa própria existência (Retamar, 2004, p. 63, tradução nossa).

apresenta uma visão otimista em relação ao futuro chileno, apesar de ser ainda muito recente a conquista do poder por parte de um governo socialista. Ressaltando Cuba como o real exemplo de um projeto latino-americano, Retamar diz que

> el caso entusiasmante de Chile es demasiado inmediato para poder extraer de él conclusiones. Pero la revolución socialista cubana tiene más de doce años de vida, y a estas alturas ya pueden señalarse algunos hechos: aunque, por la naturaleza de este trabajo, aquí no me propongo sino mencionar rasgos muy salientes (Retamar, 2004, p. 66)[7].

As conclusões que Retamar se veria obrigado a admitir são as mesmas que Galeano sofre, ao perceber o trágico fim do governo e da vida de Salvador Allende, morto no golpe militar que instaurou uma violenta ditadura no Chile, assim como em diversos outros países latino-americanos. Cuba, o grande exemplo de *sucesso*, do ponto de vista de um projeto socialista, torna-se o exemplo do que deve ser combatido, por parte dos países capitalistas, tendo os Estados Unidos da América como seu principal representante e financiador das ditaduras em nosso território.

Podemos afirmar então que os eventos históricos ocorridos no Chile exemplificam a teoria de Cueva, pois percebe-se um rompimento com a estrutura capitalista, que é violentamente repreendido, instaurando uma ditadura que protege e beneficia o sistema. O país financiador dos golpes e maior interessado na manutenção desses sistemas não é o Chile, mas os Estados Unidos da América, representante máximo do capitalismo mundial.

No Brasil, apesar de o mesmo fenômeno (instauração de uma ditadura na década de 1960) ocorrer, podemos voltar ainda mais no tempo e perceber de que maneira os regimes autoritários foram se instaurando no Brasil. Na verdade, podemos afirmar que a própria república brasileira já nasce sob a égide de tais regimes, sendo a primeira fase da experiência republicana do país conhecida como “República da espada”, dada a violência do período.

Analisando a experiência brasileira do autoritarismo, ou do *Nacionalismo autoritário*, Bóris Fausto observa as proposições de teóricos da corrente autoritária que contribuíram para a implementação do Estado Novo de Getúlio Vargas, no final

[7] O caso entusiasmante do Chile é demasiado imediato para poder extrair conclusões dele. Entretanto, ar evolução socialista cubana tem mais de doze anos de vida, e a estas alturas já podem ser assinalados alguns feitos: ainda que, pela natureza deste trabalho, não me proponho aqui a nada além de mencionar fatos muito salientes (Retamar, 2004, p. 66, tradução nossa).

da década de 1930. Em sua análise, podemos destacar alguns pontos a respeito do conceito, além de percebermos os argumentos em defesa da corrente autoritária no Brasil, que surge ciclicamente no debate político durante as crises do sistema capitalista.

Em um primeiro momento, destacamos a necessidade, por parte dos teóricos do autoritarismo no país, de combater o liberalismo, corrente que ganhava força naquele momento. O estado autoritário, portanto, apresentava-se como uma resposta necessária, que promoveria a "libertação da parafernália de partidos e eleições, típica dos regimes liberais" (Fausto, 2001, p. 9). Sendo assim, o regime autoritário, além de apresentar-se como democrático, seria o sistema adequado para a sociedade brasileira e com um governante carismático, fundamental para a implementação do regime: Getúlio Vargas, que promove um "golpe em si mesmo" em 1937, dando início ao Estado Novo.

Conforme frisamos no início do capítulo, defendemos a definição do conceito de autoritarismo através da ausência. Nesse sentido, demonstramos que a defesa do autoritarismo não necessariamente apresenta argumentos positivos a seu respeito, mas se apresenta como solução frente ao "inimigo comum". Este inimigo, que pouco mais de trinta anos à frente do Estado Novo seria o avanço comunista, era, no período de Vargas, o liberalismo.

Definindo o que seria o "regime autoritário", além de apresentar a importância de Vargas nesse contexto, Fausto aponta que

> os intelectuais autoritários identificaram-se com o regime por suas características mais evidentes — **supressão da democracia representativa, carisma presidencial, supressão do sistema de partidos, ênfase na hierarquia, em detrimento de mobilizações sociais, ainda que controladas.** Mais ainda, encontraram na figura de Vargas os traços do presidente ideal, tanto mais que nunca foram defensores de uma solução militar, encarnada em figuras como os generais Dutra e Góes Monteiro (Fausto, 2001, p. 9, grifo nosso).

É interessante notar, entretanto, que Fausto analisa três autores que formulam sobre a necessidade do autoritarismo no Brasil na década de 1920, Oliveira Viana, Azevedo Amaral e Francisco Campos, e este último é o responsável tanto pela redação da Carta constitucional de 1937, como também participante ativo do golpe e da ditadura instaurada em 1964 no Brasil, tendo formulado os Atos Institucionais, ao

lado de Carlos Medeiros da Silva. Ainda a seu respeito, Fausto aponta que em seus "últimos anos de vida, defendeu a inflexibilidade do chamado processo revolucionário" (Fausto, 2001, p. 12), ou seja, um dos intelectuais abordados pelo autor não só defendeu a "solução militar", como também participou ativamente dela.

Segundo Fausto, podemos perceber nos intelectuais defensores do regime autoritário, uma característica fundamental pautada no nacionalismo: a defesa do regime não era de maneira "abstrata", mas baseada no "fato de que o passado histórico brasileiro não gerara uma sociedade solidária e articulada, sendo as fórmulas políticas liberais uma aberração diante desse quadro" (Fausto, 2001, p. 19), ou seja, o autoritarismo surge como uma necessidade frente à construção do povo brasileiro, que não teria formado uma nação. Em contrapartida, para essa criação nacional, é fundamental, segundo os autores, que tal povo tenha sua participação suprimida, pois o dever nacionalista deve ser levado a cabo por sujeitos "superiores".

Se Cueva aproximava os conceitos de fascismo, ditadura e autoritarismo sob a ótica do "estado capitalista", Fausto aponta justamente para a diferenciação entre o regime fascista e o nacionalista autoritário defendido no Brasil, principalmente pela questão das massas de que falamos anteriormente, através da obra de Arendt. Nas palavras do autor,

> Se o passado do país impunha a rejeição das fórmulas liberais, o quadro sociopolítico do mundo, ao longo do século XX, tornava ainda mais imprescindível a adoção de um regime autoritário, segundo seus defensores. **Isto porque um fenômeno novo passara a integrar a vida social e política: a irrupção das massas. Ao contrário dos fascistas e dos nazistas, os nacionalistas autoritários viam essa irrupção como um problema e não como um trunfo para alcançar seus objetivos**. Nas condições brasileiras, tal visão era reforçada pelo fato de que não havia no país uma ampla mobilização dos setores populares, como ocorrera na Itália e na Alemanha antes da vitória do nazi-fascismo. Era pois realista — segundo eles — defender a implantação de um regime autoritário, verticalmente, sem incorrer no risco das agitações sociais (Fausto, 2001, p. 19-20, grifo nosso).

Além de Boris Fausto, é importante destacar a recente obra *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), de Lília Moritz Schwarcz. Nesse livro, a autora demonstra de que forma o autoritarismo se revela em oito aspectos fundamentais, sendo eles escravidão e racismo; mandonismo; patrimonialismo; corrupção; desigualdade social; violência; raça e gênero e intolerância.

Em cada um desses capítulos, Schwarcz demonstra a historicidade do autoritarismo brasileiro, cuja origem encontra-se no processo de escravização, basilar de uma sociedade que, ainda hoje, possui imensa dificuldade de valorizar o trabalho e tornar as oportunidades mais igualitárias. Nesse sentido, diz que

> [...] a escravidão foi bem mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia muito estrita (Schwarcz, 2019, p. 23).

Podemos perceber que outros temas já aparecem nesse parágrafo – desigualdade social, raça e cor, mandonismo, paternalismo -, demonstrando que a escravidão é, como dito anteriormente, uma das bases de nossa construção social.

Indo além, a autora cita o revisionismo histórico, que busca distorcer nosso passado, promovendo discursos que "suavizam" o horror da escravidão, demonstrando que esta é uma característica profundamente autoritária. No autoritarismo é preciso mais do que controlar o presente: é fundamental que se controle o passado. No caso brasileiro, o discurso dominante foi de viés europeu e colonizador, silenciando as vozes que representavam outras histórias, como a dos negros trazidos ao Brasil e a dos indígenas, como Schwarcz aponta no trecho a seguir:

> Uma marca forte do autoritarismo que imperou na relação com essas populações [indígenas] pode ser simbolizada na figura dos bandeirantes, que, durante muito tempo, foram compreendidos apenas como heróis nacionais, não só porque desbravaram matas e florestas selvagens, ampliando as fronteiras do país, como porque teriam "domado" indígenas "bravios e avessos à civilização" (Schwarcz, 2019, p. 134).

A respeito do chamado "mandonismo", que pode ser representado pela clássica pergunta "você sabe com quem está falando?", Schwarcz faz um importante apontamento, que diz respeito à continuidade do viés autoritário, apesar das mudanças políticas ocorridas no Brasil. Se em períodos anteriores havia coronéis, representados como grandes pais para seus comandados, a "nova política" retoma esse viés paternalista. A esse viés, é somado o papel salvador (ou, *messiânico*), que esses políticos assumem como persona, promovendo o "nós contra eles" que e ataca em duas frentes, pois coloca todas as características ruins no lado contrário, ao mesmo tempo se apresentando como *outsider* na corrida política.

É interessante notar a maneira com a qual esses pretensos *outsiders* políticos (uma tendência, na verdade, mundial) estão ligados à elite, que busca, fundamentalmente, concentração de riqueza. A distorção do bem público, sendo paulatinamente considerado como bem privado por parte desse novo viés político é, segundo Schwarcz, outra marca autoritária presente no país atualmente. Nas palavras da autora,

> a contaminação de espaços públicos e privados é uma herança pesada de nossa história, mas é também um registro do presente. A concentração da riqueza, a manutenção dos velhos caciques regionais, bem como o surgimento dos "novos coronéis" e o fortalecimento de políticos corporativos mostram como é ainda corriqueiro no Brasil lutar, primeiro, e antes de mais nada, pelo benefício privado. Essa é uma forma autoritária e personalista de lidar com o Estado, como se ele não passasse de uma generosa família, cujo guia é um grande pai, que detém o controle da lei, é bondoso com seus aliados, mas severo com seus oponentes, os quais são entendidos como inimigos (Schwarcz, 2019, p. 71).

No capítulo destinado à análise da violência no Brasil, a autora demonstra, na verdade, a existência de uma sucessão de *violências*, que vão desde as bases da construção de nossa identidade como brasileiro (com a falsa noção de convivência pacífica entre diferentes etnias) até a violência motivada por gênero, raça e sexualidade.

Nesse contexto, percebemos que Galeano, em *Días y noches*, busca demonstrar essa sequência, diferentes formas de violência em cadeia, através do terceiro texto intitulado "El sistema", que, segundo o autor:

> […]programa la computadora que alarma al banquero que alerta al embajador que cena con el general que emplaza al presidente que intima al ministro que amenaza al director general que humilla al gerente que grita al jefe que prepotea al empleado que desprecia al obrero que maltrata a la mujer que golpea al hijo que patea al perro (Galeano, 2010, p. 34)[8].

Destacamos no texto o fato de que o banqueiro está acima dos representantes políticos, demonstrando a influência direta do capital na política (como apontou Cueva), e de que forma ela vai se desenvolvendo, passando por características do mandonismo, da violência contra a mulher, da violência infantil e chegando, por fim,

[8] que programa o computador que alarma o banqueiro que alerta o embaixador que janta com o general que ordena ao presidente que intima o ministro que ameaça o diretor-geral que humilha o gerente que grita com o chefe que pisa no empregado que despreza o operário que maltrata a mulher que bate no filho que chuta o cachorro (Galeano, 2021, p. 30, tradução de Eric Nepomuceno).

no extrato mínimo da vida privada, o cão da família, também violentado por conta da criação do filho.

Além disso, há outros pontos de análise. A falta de vírgulas no texto, por exemplo, demonstra de que forma esse sistema se desenvolve com velocidade, tornando-se uma verdadeira bola de neve. É necessário tomar fôlego depois da leitura, pois o fragmento é, também, um atropelamento, uma sucessão de violências, como dissemos anteriormente.

Por outro lado, a escolha dos verbos demonstra a intensificação da violência conforme ela vai se aproximando da vida privada. O gesto máximo da violência, o golpe, só acontece na última parte do texto. O que gera esse golpe, entretanto, começa com uma programação, que gera um alerta, para o qual é necessário promover uma janta. A partir da janta sim, as relações começam a se tornar violentas e autoritárias, pois o general *ordena*, o presidente (submisso aos militares) *intima*, a intimação vira *ameaça* e assim seguimos até o maltratar de um filho, que acaba por chutar o cachorro.

Esses sistemas de violência aparecem, segundo Schwarcz, num discurso que busca retomar um passado mítico, em que as mulheres sabiam seu papel, de educar os filhos e viver uma vida do lar. A autora faz questão de demonstrar que a luta contra as desigualdades e a segregação é de todos, não devendo caber somente às mulheres a luta contra a violência de gênero. Em suas palavras,

> novos governos autoritários têm se apresentado no Brasil a partir da nostalgia do retorno aos “bons tempos”, aqueles dos valores da “família tradicional e patriarcal”, mas, no fundo, apregoam apenas uma recente distopia: aquela que em vez dos afetos distribui ódios segregativos. Essa não é, porém, uma batalha a ser levada exclusivamente pelas mulheres. Se não combatermos coletivamente a misoginia e os feminicídios, eles continuarão a se manifestar como “crônicas de várias tragédias anunciadas”; daquelas que poderiam ser, também coletivamente, evitadas (Schwarcz, 2019, p. 164).

Conforme mencionamos anteriormente, Schwarcz apresenta os temas sobre os quais discorre a respeito do autoritarismo sempre fazendo uma retomada histórica, demonstrando, dessa forma, o longo processo que culmina na situação do Brasil atual. A respeito da intolerância, oitavo capítulo de seu livro, a autora demonstra a dificuldade e a violência a partir da chegada dos portugueses, principalmente entre estes e os indígenas que aqui viviam. Nesse sentido, aproxima-se muito de Galeano,

que, em diversos momentos de sua obra, tenta dar voz à história dos povos originários.

Schwarcz apresenta a figura de Antônio Vieira, padre que veio ao Brasil com a missão de catequizar os indígenas, expandindo assim a fé católica pelo mundo. Nesse contexto, ele traz uma interessante metáfora, ao diferenciar as estátuas de mármore das estátuas de murta, que, segundo ele, representariam os portugueses e os indígenas, respectivamente. A autora aponta, através dos relatos de Vieira, que

> evangelizar os pagãos na Europa era tarefa árdua, dolorosa e custosa; no entanto, o resultado permanecia para sempre, duro e rijo como o mármore branco. Já catequizar os "Brasis" era trabalho em tudo distinto. Significava domar uma murta, um arbusto de galhos maleáveis, que aceitava a poda, tomava imediatamente a forma que se queria mas, ao primeiro descuido, voltava ao desenho original (Schwarcz, 2019, p. 174).

Se o padre imaginava uma "diminuição" da figura do indígena, ou seja, retratá-lo como mais fraco (a estátua de murta contra o poderoso mármore), acabou, simultaneamente, demonstrando a resistência indígena, que, apesar de estar sob a influência da fé católica, retornava às suas práticas, aos seus rituais. O encontro entre esses dois povos foi, durante muitos anos, apresentado pelo viés da "ingenuidade" dos indígenas, que seriam paulatinamente enganados, aceitando a fé católica de maneira tranquila.

Schwarcz demonstra que desde os primeiros relatos a respeito da relação entre indígenas e portugueses já havia a percepção de uma resistência por parte dos primeiros. Obviamente, estes relatos eram escritos por europeus, tendo em vista que a cultura e história dos povos originários se transmite fundamentalmente pela tradição oral. Galeano, entretanto, apresenta um discurso literário cujos protagonistas são, justamente, os indígenas. Sua intenção é a de contar essa história pelo viés dos vencidos, aqueles que resistiram ao processo de colonização, com forte característica evangelizadora. Além disso, demonstra que esses processos seguem existindo, como no exemplo do texto "La función del arte/2", presente em *El libro de los abrazos*:

> El pastor Miguel Brun me contó que hace algunos años estuvo con los indios del Chaco paraguayo. Él formaba parte de una misión evangelizadora. Los misioneros visitaron a un cacique que tenía prestigio de muy sabio. El cacique, un gordo quieto y callado, escuchó sin pestañear la propaganda religiosa que le leyeron en lengua de los indios. Cuando la lectura terminó, los misioneros se quedaran esperando.
> El cacique se tomó su tiempo. Después, opinó:
> - *Eso rasca. Y rasca mucho, y rasca muy bien.*

> Y sentenció:
> - *Pero rasca donde no pica* (Galeano, 1993, p. 16)[9].

Nesse fragmento, destacamos, mais uma vez, a forma com a qual Galeano redige suas histórias, pondo o narrador em primeira pessoa, de maneira que, mesmo quando as histórias não se passam com ele, são referenciadas a alguém que lhe contou. Esse narrador, um "caçador de histórias" (título do livro póstumo de Galeano), confunde-se com o próprio autor de maneira intencional, dando caráter histórico e autobiográfico às suas obras.

Além disso, percebemos a continuidade tanto das missões evangelizadoras quanto da resistência indígena, representada na figura do cacique, que demonstra compreender a relevância da fé católica, mas reconhece que esta não supre as necessidades espirituais de seu povo. Um outro ponto interessante diz respeito a um detalhe na tradução: no texto original, em espanhol, a própria fé católica é que "coça" (*Eso* coça), ao passo em que na versão em português, quem "coça" é o padre (*Você* coça), mudando o direcionamento que o cacique dá à sua fala, tornando-a mais *combativa*.

Mircea Eliade, em sua obra *Mito e realidade*, publicado pela primeira vez em 1963, discute a questão mítica, cunhando o termo "mito-vivo", que, por sua vez, demonstra a percepção de que o "tempo do mito" é sempre presente, pois o passado, para estruturas sociais que se baseiam nos mitos fundadores (como povos indígenas, por exemplo), está sempre sendo "presentificado" através da ritualística que envolve a contação dessas histórias. Nas palavras do autor,

> não é o estádio mental ou o momento histórico em que o mito se tornou uma "ficção" que nos interessa. Nossa pesquisa terá por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é — ou foi, até recentemente — "vivo" no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma

[9] O pastor Miguel Brun me contou que há alguns anos esteve com os índios do Chaco paraguaio. Ele formava parte de uma missão evangelizadora. Os missionários visitaram um cacique que tinha fama de ser muito sábio. O cacique, um gordo quieto e calado, escutou sem pestanejar a propaganda religiosa que leram para ele na língua dos índios. Quando a leitura terminou, os missionários ficaram esperando.
O cacique levou um tempo. Depois, opinou:
- *Você coça. E coça bastante, e coça muito bem.*
E sentenciou:
- *Mas onde você coça não coça* (Galeano, 2014, p. 28, tradução de Eric Nepomuceno).

> etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos (Eliade, 1972, p. 6).

Algo semelhante se revela no livro *Espejos*, em que Galeano aborda a questão mítica, em diversas sociedades. Quando diz “Quién sabe si existieron. Lo único seguro es que existen” (Galeano, 2010, p. 43)[10], demonstra que a questão dos mitos não está na busca por uma veracidade dos fatos ocorridos nas histórias, mas da relevância que estas possuem para o presente, para a realidade social na qual se encontram.

O que Schwarcz apresenta, em sua obra a respeito do autoritarismo brasileiro, é justamente essa concepção de mito, em que se busca uma “origem”, que na verdade tem uma função prática no presente. Por isso, velhos e novos líderes autoritários fazem essa referência a um belíssimo passado que precisa ser retomado. Ao comentar essa referência, a autora demonstra quais são as características que o autoritarismo apresenta na atualidade:

> Esses novos governos [a autora os chama de “populismo autoritário] têm, igualmente, recorrido a uma profusão de estratégias comuns: a seleção de um passado mítico e glorioso; a criação de um anti-intelectualismo e um antijornalismo de base; um retorno à sociedade patriarcal de maneira a elevar conceitos como hierarquia e ordem; o uso da polícia do Estado ou, se necessário, de milícias para reprimir bandidos mas também desafetos políticos; uma verdadeira histeria sexual que acusa mulheres, gays, travestis e outras minorias de serem responsáveis pela degeneração moral de suas nações; um apelo à própria vitimização (a sua e de seus aliados), conclamando a população a reagir aos supostos algozes de outrora; o incentivo à polarização que divide a população entre “eles” e “nós”, estabelecendo que “nós” somos os realizadores e “eles” os usurpadores; o uso extensivo da propaganda política que não preza a realidade pois prefere inventá-la; a naturalização de certos grupos nacionais e a consequente ojeriza aos imigrantes, logo transformados em estrangeiros; a manipulação do Estado, de suas instituições e leis, visando perpetuar o controle da máquina e garantir um retorno nostálgico aos valores da terra, da família e das tradições, como se esses fossem sentimentos puros, imutáveis e resguardados (Schwarcz, 2019, p. 186).

Nesse longo parágrafo, podemos perceber que autora disseca o autoritarismo, demonstrando cada uma de suas características, nas quais destacamos, anteriormente, a busca pelo passado mítico. Somam-se à esta outras oito, que passam pela histeria com relação às sexualidades até o “antijornalismo”. Schwarcz faz questão de demonstrar que, apesar de identificarmos claramente essas características no Brasil, esta é, na verdade, uma tendência mundial. Sendo assim,

[10] Quem sabe se existiram. A única certeza é que existem (Galeano, 2020, p. 46, tradução de Eric Nepomuceno).

os nove pontos citados no parágrafo acima, são elementos do autoritarismo no geral, não apenas em nosso território.

Apesar de sermos capazes de elencar elementos que compõem o autoritarismo, tanto na obra de Schwarcz quanto nas outras que citamos, fica clara a dificuldade de conceituá-lo diretamente. Nossa hipótese é a de que o autoritarismo se caracteriza justamente pela *falta*, numa contraposição direta à democracia. Na diferenciação com o totalitarismo, percebemos que todo regime totalitário é também autoritário, mas a recíproca não necessariamente se verifica, visto que os regimes autoritários nem sempre geram o viés totalitário.

Sendo assim, nas páginas subsequentes observaremos de que maneira o texto de *Las venas abiertas de América Latina* e os fragmentos de *Espejos* se relacionam e expressam a percepção do autor a respeito desse conceito. Consideramos que a experiência histórica do autoritarismo é uma característica fundamental para compreendermos a América Latina, visto que, ao longo de nossa história, sofremos diversos ataques autoritários, desde nosso achamento pelos europeus até os regimes ditatoriais no século XX e, mais recentemente, um novo crescimento das ideologias de extrema-direita. Em outras palavras, fomos e continuamos sendo constituídos enquanto grupo nesse *lapso*, neste *vácuo* da democracia, em que os vieses autoritários se infiltram e promovem suas práticas.

2.1. *Las venas abiertas de América Latina*

Eduardo Galeano constrói, com *Las venas abiertas de América Latina*[11], publicado em 1971, sua obra canônica. Uma escrita detalhada, pautada no viés historiográfico e que intenta denunciar e comprovar em números a exploração sofrida por "nossa comarca do mundo", tanto pelos europeus quanto, mais recentemente, pelos estadunidenses. Um livro de História, em contraposição aos livros de histórias que compõem o *corpus* de nossa tese.

Em um primeiro momento, é importante justificar que *Las venas* é uma obra incontornável quando pretendemos discutir o autoritarismo na América Latina através de Eduardo Galeano. É através deste livro que Galeano começa sua trajetória como

[11] No decorrer do trabalho, a obra poderá ser referida como *Las venas*.

escritor da América Latina, para além de um escritor latino-americano. Apesar de estar escrito sob um viés de esquerda tradicional, traz momentos profundamente literários que também serão aqui analisados.

Além disso, reafirmamos a importância da obra no contexto latino-americano, no sentido de que sua publicação influenciou uma geração de pensadores, ativistas e políticos. Considerada a obra-prima de Galeano, *Las venas* inova por trazer denúncias e suas provas, através de vasto estudo documental, mas com um refino literário que se desenvolveria ainda mais, constituindo, anos mais tarde, a escrita fragmentária que lhe é característica.

Antes de nos atermos ao texto da obra em si, gostaríamos de destacar a parte inicial da última edição da obra no Brasil. No “Prefácio à presente edição”, Galeano (2020) comenta a tradução de Sérgio Faraco, que estará em nossa tese nas notas de rodapé, além de fazer uma análise a respeito do quanto sua obra se mantinha atual, mesmo muitos anos depois de sua publicação.

Lamentando esse fato, Galeano aponta para a repetição da história como algo transformável. Nossa leitura é de que Galeano expressa a negação do fatalismo: a história não é uma repetição dos mesmos traumas, e se no nosso caso, vem sendo, é por que estamos deixando de perceber algo, de transformar algo. Ao questionar “O passado é mudo? Ou continuamos sendo surdos?” (Galeano, 2020, p. 7), Galeano resume seu pensamento a respeito da própria obra. Seu questionamento põe em foco nossa memória enquanto latino-americanos e insere sua obra em uma das inúmeras e necessárias tentativas de resposta.

Galeano justifica sua obra com a intenção de difundir informações desconhecidas, mas além disso, discorre a respeito dessas informações de maneira denunciatória e, em alguns trechos, profundamente literária. Sua percepção não apenas demonstra os fatos, dados e números, mas os contextualiza, indicando qual país foi explorado, a somatória dessa expropriação e quem a promoveu.

Começando seu livro, o escritor uruguaio aponta para uma *derrota histórica*, conceito que será mais profundamente trabalhado em nossa discussão a respeito da melancolia. Entretanto, aqui, destacamos a indicação de “culpados” pelo nosso

destino. Galeano elabora a respeito da vitória dos exploradores pondo em destaque justamente os explorados:

> Para quienes conciben la historia como una competencia, el atraso y la miseria de América Latina no son otra cosa que el resultado de su fracaso. Perdimos; otros ganaron. Pero ocurre que quienes ganaron, ganaron gracias a que nosotros perdimos: la historia del subdesarrollo de América Latina integra, como se ha dicho, la historia del desarrollo del capitalismo mundial. *Nuestra derrota estuvo siempre implícita en la victoria ajena; nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros: los imperios y sus caporales nativos. En la alquimia colonial y neocolonial, el oro se transfigura en chatarra, y los alimentos se convierten en veneno* (Galeano, 1994, p. 3, grifo do autor).[12]

Através dessa inversão, Galeano aponta para uma visão muito comum no pensamento latino-americano de que temos a condição que temos simplesmente por conta do destino. Em outras palavras, haveria nações destinadas para o sucesso, ao passo que outras seriam destinadas ao subdesenvolvimento. Ao abordar o tema, o autor apresenta a relação entre os dois casos: só há países desenvolvidos à custa dos subdesenvolvidos. Começamos a perceber, assim, que há uma relação *autoritária* de um local para outro. No caso econômico, Galeano demonstrará de que maneira a "liberdade" do mercado será relacionada diretamente à falta desta nos países que sustentam o sistema capitalista.

Ainda a respeito dessa relação entre explorador e explorado, o autor cita a Divisão Internacional do Trabalho (DIT), em que cada país possui, como o nome indica, uma *função* a desempenhar no processo capitalista. Como dito anteriormente, há países para produzir e vender produtos, ao passo que outros são responsáveis por fornecer a matéria-prima necessária para a produção. Uma divisão, na prática, em que um país produz para que outro país venda, obtendo os lucros. Galeano, de maneira irônica, aponta que a DIT "se parecía más bien a la distribución de funciones entre un jinete y un caballo, como dice Paul Baran. Los mercados del mundo colonial

[12] Para os que concebem a história como uma contenda, o atraso e a miséria da América Latina não são outra coisa senão o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já foi dito, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial. Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória dos outros. Nossa riqueza sempre gerou nossa pobreza por nutrir a prosperidade alheia: os impérios e seus beleguins nativos. Na alquimia colonial e neocolonial o ouro se transfigura em sucata, os alimentos em veneno. (Galeano, 2020, p. 18 e 19, tradução de Sérgio Faraco)

crecieron como meros apéndices del mercado interno del capitalismo que irrumpía" (Galeano, 1994, p. 44-45).[13]

Segundo o que Galeano apresenta em *Las venas*, uma de suas denúncias mais contundentes diz respeito ao crescimento da monocultura latifundiária. Para ele, não faria sentido um território tão vasto com um solo tão fértil produzir o mesmo produto em escalas absurdas, sufocando o pequeno produtor e a variedade de produção que mantém a qualidade do solo. Sua abordagem aponta para a existência dessa problemática já nas primeiras interações entre os europeus e os povos nativos latino-americanos:

> De la plantación colonial, subordinada a las necesidades extranjeras y financiada, en muchos casos, desde el extranjero, proviene en línea recta el latifundio de nuestros días. Éste es uno de los cuellos de botella que estrangulan el desarrollo económico de América Latina y uno de los factores primordiales de la marginación y la pobreza de las masas latinoamericanas. El latifundio actual, mecanizado en medida suficiente para multiplicar los excedentes de mano de obra, dispone de abundantes reservas de brazos baratos (Galeano, 1994, p. 92-93).[14]

Um dos casos analisados por Galeano diz respeito à Guatemala, um país que a partir da década de 1940 passou por transformações que levavam a uma direção liberal, rompendo com o monopólio de uma grande empresa estrangeira, a United Fruit. Essas transformações foram interrompidas pela intervenção dos Estados Unidos da América, estabelecendo um regime ditatorial que melhor atendesse os interesses do "mercado". Nesses trechos, poderemos compreender a maneira com a qual Galeano costura os fatos, demonstrando a tentativa de reforma agrária, a influência dos EUA e como isso desencadeia uma série de regimes autoritários na Guatemala e, posteriormente, por toda América Latina.

O autor, por mais que cite o número de mortes causadas no período em que se deu o golpe na Guatemala, adverte que esse número não se aproxima da realidade, visto que muitos dos assassinados eram indígenas e seus corpos eram dados como desaparecidos, o que torna o número real muito maior que os 2800 denunciados pelo

[13] "parecia-se mais com uma distribuição de funções entre o cavaleiro e o cavalo, como observou Paul Baran. Os mercados do mundo colonial cresceram como meros apêndices do mercado interno do capitalismo que irrompia" (Galeano, 2020, p. 51, tradução de Sérgio Faraco).

[14] Da plantação colonial, subordinada às necessidades estrangeiras e, em muitos casos, com o financiamento estrangeiro, provém em linha reta o latifúndio de nossos dias. Este é um dos gargalos de garrafa que estrangulam o desenvolvimento da América Latina e um dos primordiais fatores da marginalização e da pobreza das massas latino-americanas. O latifúndio atual, mecanizado em grau suficiente para multiplicar os excedentes de mão de obra, dispõe de abundantes reservas de braços baratos (Galeano, 2020, p. 88, tradução de. Sérgio Faraco).

padre Thomas Melville. É importante percebermos de que maneira o autoritarismo se ampara no aparato burocrático e até em novas leis, criadas para manter o controle dos chamados grupos subversivos:

> La represión indiscriminada formaba parte de la campaña militar de "cerco y aniquilamiento" contra los movimientos guerrilleros. De acuerdo con el nuevo código en vigencia, los miembros de los cuerpos de seguridad no tenían responsabilidad penal por homicidios, y los partes policiales o militares se consideraban plena prueba en los juicios. Los finqueros y sus administradores fueron legalmente equiparados a la calidad de autoridades locales, con derecho a portar armas y formar cuerpos represivos. No vibraron los teletipos del mundo con las primicias de la sistemática carnicería, no llegaron a Guatemala los periodistas ávidos de noticias, no se escucharon voces de condenación. El mundo estaba de espaldas, pero Guatemala sufría una larga noche de San Bartolomé (Galeano, 1994, p. 184)[15]. [16]

Como é possível perceber na citação supracitada, haviam recursos para justificar os assassinatos, além de absolver os assassinos. Além desses componentes da "repressão indiscriminada", Galeano denuncia certo abandono da América Latina por parte do mundo, visto que outros países se calaram frente ao horror desencadeado na Guatemala: o mundo, enquanto guatemaltecos sofriam, estava de costas.

O autor demonstra já ter trabalhado com o caso guatemalteco, em uma obra anterior à sua obra canônica, chamada *Guatemala: pais ocupado* (1969). Dois anos depois, escreve *Las venas abiertas de América Latina*. Quando é obrigado a exilar-se, na década de 70, por conta da ditadura que avança na América Latina, retoma o caso analisado anteriormente, pondo trechos muito semelhantes aos presentes em *Las venas* no livro que escreve durante o exílio, *Días y noches de amor y de guerra*, publicado pela primeira vez em 1978.

---

[15] A repressão indiscriminada era parte da campanha militar de "cerco e aniquilamento" de movimentos guerrilheiros. De acordo com o novo código em vigência, os membros das forças de segurança não tinham responsabilidade penal por homicídios, e os comunicados policiais ou militares eram considerados provas plenas em juízo. Os fazendeiros e os administradores foram legalmente equipados à qualidade de autoridades locais, com direito a porte armas e de organizar forças repressivas. Não vibraram os teletipos do mundo com os "furos" da sistemática chacina, não chegaram à Guatemala jornalistas ávidos de notícias, não se ouviram vozes de condenação. O mundo virava as costas enquanto a Guatemala sofria uma longa noite de São Bartolomeu (Galeano, 2020, p. 156-157, tradução de Sérgio Faraco).

[16] A "Noite de São Bartolomeu", também conhecida como "Massacre de São Bartolomeu" foi uma chacina proposta e executada por reis católicos na França, em 24 de agosto de 1572. Sobre o massacre e seus efeitos: CARVALHO, Frank Viana**. O pensamento político monarcômaco: da limitação do poder real ao contratualismo.** Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2007.

Nessa obra, há um texto intitulado “Hace diez años, yo asistí al ensayo general de esta obra”, que diz respeito às aproximações entre o caso vivido pela Guatemala, em 1964, e o que acontecia em Buenos Aires dez anos depois. O texto, dividido em três partes, ainda possui o viés denunciatório presente em *Las venas*, mas traz um trato literário revisitado pelo autor: *Días y noches* é a obra que inaugura a escrita de fragmentos, característica de Galeano.

Sendo assim, na primeira parte temos a introdução de sua proposta: “El terror sale de las sombras, actúa y vuelve a la oscuridad. Los ojos enrojecidos en la cara de una mujer, una silla vacía, una puerta hecha astillas, alguien que no regresará: Guatemala 1967, Argentina 1977” (Galeano, 2010, p. 16)[17]. Além disso, descreve cenas da realidade guatemalteca do período, em que corpos já deteriorados surgiam em rios, poços e lagos.

Na segunda parte, a comparação passa a ser a respeito dos sobreviventes de ambos os casos: “Como en Guatemala, parientes y amigos realizan la peligrosa peregrinación inútil, de prisión em prisión, de cuartel en cuartel, mientras los cuerpos se pudren en los montes y en los basurales. Técnica de las desapariciones: no hay presos para reclamar ni mártires para velar” (Galeano, 2010, p. 18)[18]. Demonstra, assim, a trajetória profundamente difícil daqueles que buscam a justiça para parentes e amigos que foram desaparecidos pelo regime ditatorial. A torpe estratégia dos regimes autoritários latino-americanos foi a de não deixar corpos, não havendo assim, crimes de homicídio a julgar.

Na terceira e última parte do texto, Galeano retoma a questão da Guatemala, definindo a repressão proposta pelas ditaduras como “guerra suja” e apontando ser o caso guatemalteco, na verdade, parte de um fenômeno maior, que se estende pela América Latina. Como dito anteriormente, o autor utiliza de trechos muito semelhantes – por vezes, idênticos – aos presentes em *Las venas abiertas de América Latina*. Por

[17] O terror sai das sombras, atua e volta à escuridão. Os olhos avermelhados na cara de uma mulher, uma cadeira vazia, uma porta despedaçada, alguém que não regressaria: Guatemala 1967, Argentina 1977 (Galeano, 2021, p. 12, tradução de Eric Nepomuceno).

[18] Como na Guatemala, parentes e amigos realizam a perigosa peregrinação inútil, de prisão em prisão, de quartel em quartel, enquanto os corpos apodrecem nos baldios e nos depósitos de lixo. Técnica das *desaparições*: não há presos que reclamar nem mártires que velar (Galeano, 2021, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno, grifo do tradutor).

exemplo, logo no primeiro parágrafo dessa última parte, diz novamente que “1967 fué una larga noche de San Bartolomé” (Galeano, 2010, p. 18)[19].

Logo depois, faz uma comparação em relação aos motivos pelos quais a “guerra suja” foi desencadeada em ambos os países:

> Si en Guatemala se desencadenó la guerra sucia para aplastar a sangre y fuego la reforma agraria y se multiplicó luego para borrarla de la memoria de los campesinos sin tierra, en la Argentina el horror empezó cuando Juan Domingo Perón defraudó, desde el poder, las esperanzas que había despertado, durante el largo exilio, en el llano. Humor negro de Buenos Aires: “El poder – dicen -, es como un violín. Se toma con la izquierda y se toca con la derecha”. Después, al fin del verano del 76, los militares volvieran a la Casa Rosada (Galeano, 2010, p. 18).[20]

Podemos perceber como Galeano utiliza o recurso literário para realizar suas denúncias, trazendo à tona, em um tom irônico, o fato de que a direita - no caso latino-americano, uma direita autoritária - acaba por comandar os países que ousam promover transformações no sistema capitalista. A conclusão do texto retoma uma outra característica do autor: a referência ao passado originário do povo latino-americano. No texto “Hacen diez años”, o autor faz uma relação entre as mortes causadas pela ditadura e as cerimônias da civilização asteca, e questiona “¿A qué dios ciego se ofrece tanta sangre? ¿Puede acaso imponerse este programa al movimiento obrero mejor organizado de América Latina sin pagar un precio de cinco cadáveres por día?” (Galeano, 2010, p. 19)[21].

Voltando à *Las venas,* percebemos que Galeano se atém ao caso guatemalteco, apontando, como dito anteriormente, ser o primeiro caso de deposição de um governo por conta de reformas consideradas nocivas ao sistema capitalista. Após esse momento, ele segue um modelo que perpassa a sequência da obra: a apresentação de um tema, para então indicar e analisar vários casos de diferentes

[19] O ano de 1967 foi uma longa noite de São Bartolomeu (Galeano, 2021, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno).
[20] Se na Guatemala se desencadeou a *guerra suja* para esmagar a sangue e fogo a reforma agrária, e se multiplicou em seguida para apaga-la da memória dos camponeses sem terra, na Argentina o horror começou quando Juan Domingo Perón decepcionou, do poder, as esperanças que tinha despertado durante o longo exílio. Humor negro de Buenos Aires: “O poder”, dizem, “é como o violino: pega-se com a esquerda e toca-se com a direita”. Depois, no fim do verão de 1976, os militares voltaram à Casa Rosada (Galeano, 2010, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno).
[21] A que deus cego se oferece tanto sangue? Pode-se impor, por acaso, estre programa ao movimento operário mais bem organizado da América Latina sem pagar o preço de cinco cadáveres por dia? (Galeano, 2010, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno).

países latino-americanos. Assim, subentende-se que o problema que está sendo apresentado, por mais que tenha um viés local, faz parte de um plano mais amplo.

É o caso da seção “El latifundio multiplica las bocas pero no los panes”, em que o autor expõe dados a respeito das tentativas de reformas agrárias presentes na América Latina. Ao falar da repressão que essas tentativas enfrentaram, podemos perceber os elementos autoritários destacados por Galeano em sua vasta pesquisa. O primeiro exemplo pelo autor é o caso brasileiro:

> La dictadura militar que usurpó el poder en Brasil en 1964 no demoró en anunciar su reforma agraria. El Instituto Brasileño de Reforma Agraria es, como ha hecho notar Paulo Schilling, un caso único en el mundo: en vez de distribuir tierra a los campesinos, se dedica a expulsarlos, para restituir a los latifundistas las extensiones espontáneamente invadidas o expropiadas por gobiernos anteriores. En 1966 y 1967, antes de que la censura de prensa se aplicara con mayor rigor, los diarios solían dar cuenta de los despojos, los incendios y las persecuciones que las tropas de la policía militar llevaban a cabo por orden del atareado Instituto (Galeano, 1994, p. 207).[22]

Podemos perceber como o regime autoritário no Brasil tem preocupação com a questão agrária. Devolvendo terras para os latifundiários que, por sua vez, respondem ao capital estrangeiro, a ditadura impulsiona o sistema capitalista e promove a supressão dos produtores e camponeses que não se adequam a ele. Além disso, destacamos no trecho apresentado a breve menção ao papel da imprensa, que nos momentos iniciais da ditadura ainda gozava de certa liberdade, denunciando as problemáticas questões da terra no Brasil.

Galeano constrói seu texto a partir da denúncia da exploração da América Latina. Além disso, faz ressalvas e aponta para movimentos que podem vir a solucionar o problema. Quando da escrita de *Las venas*, Salvador Allende havia acabado de ser eleito presidente do Chile e começava a promover uma reforma constitucional, tocando em temas como a reforma agrária e a nacionalização de indústrias.

Nesse sentido, as menções ao governo chileno são no sentido de apontar um caminho possível para a solução dos problemas do país:

[22] A ditadura militar que usurpou o poder no Brasil em 1964 em seguida tratou de anunciar sua reforma agrária. O Instituto Brasileiro de Reforma Agrária, como observou Paulo Schilling, é um caso único no mundo: em vez de distribuir terra aos camponeses, dedica-se a expulsá-los, para restituir aos latifundiários as extensões espontaneamente invadidas ou expropriadas por governos anteriores. Em 1966 e 1967, antes que a censura da imprensa fosse aplicada com maior rigor, os jornais costumavam dar conta dos saques, dos incêndios e das perseguições que as tropas policiais levavam a cabo por ordem do atarefado instituto (Galeano, 2020, p. 174, tradução de Sérgio Faraco).

> La nacionalización pondrá fin a un estado de cosas que se había hecho insoportable para el país, y evitará que se repita, con el cobre, la experiencia de saqueo y caída en el vacío que sufrió Chile en el ciclo del salitre. Porque los impuestos que las empresas pagan al Estado no compensan en modo alguno el agotamiento inflexible de los recursos minerales que la naturaleza ha concedido pero que no renovará. (Galeano, 1994, p. 237).[23]

Vale ressaltar que, conforme citamos anteriormente, tais reformas foram suspensas após um golpe de estado encabeçado por Augusto Pinochet, responsável pela instauração de uma ditadura no Chile, três anos após a eleição de Salvador Allende.

Finalizando a primeira parte de sua obra, Galeano aponta para uma outra forma de exploração, para além da questão latifundiária: a exploração do petróleo. Segundo o autor,

> la riqueza natural de Venezuela y otros países latinoamericanos con petróleo en el subsuelo, objetos del asalto y el saqueo organizados, se ha convertido en el principal instrumento de su servidumbre política y su degradación social. Ésta es una larga historia de hazañas y de maldiciones, infamias y desafíos (Galeano, 1994, p. 259).[24]

É justamente essa "servidão política" apontada por Galeano que podemos considerar as garras do autoritarismo fincadas na política latino-americana. Não bastam as supressões econômicas e mercadológicas, como de fato foi tentado no exemplo do Chile. Muito rapidamente, as propostas que visavam a nacionalização de empresas e a tentativa de fortalecer os países tidos como "subdesenvolvidos" através da expansão a outros mercados se converteram em "prática socialista", possibilitando a intervenção ditatorial.

Um exemplo do que foi dito por Galeano em *Las venas* é percebido em janeiro de 2026, momento no qual o presidente da Venezuela, Nicolás Maduro, é capturado e preso pelos Estados Unidos da América, sob a justificativa de retomar o controle petrolífero da região. O presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, apesar de apontar para a relação entre Maduro e o narcotráfico, deixa clara sua intenção de

[23] A nacionalização dará um fim a um estado de coisas que se tornou insuportável para o país, e evitará que se repita com o cobre a experiência de saque e queda no vazio que sofreu o Chile no ciclo do salitre. Porque os impostos que as empresas pagam ao Estado não compensam de modo algum o inflexível esgotamento dos recursos minerais que a natureza concedeu e não renovará (Galeano, 2020, p. 196, tradução de Sérgio Faraco).

[24] A riqueza natural da Venezuela e outros países latino-americanos com petróleo no subsolo, objetos do assalto e do saque organizado, tornou-se o principal instrumento de sua servidão política e de sua degradação social. Essa é uma longa história de façanhas e de maldições, infâmias e desafios (Galeano, 2020, p. 212, tradução de Sérgio Faraco).

domínio, promovendo o discurso de que a tomada do petróleo venezuelano é, na verdade, uma *reconquista histórica* de um país que havia sido roubado.

É em momentos como este que percebemos a necessidade de revisitar obras como *Las venas*, de olhar para a sucessão de fatos na história da América Latina sob a perspectiva de perceber de que forma eles se relacionam com aquilo que foi denunciado por Galeano ainda em 1971, sendo a exploração um *continuum* em nossa história. O que talvez se difira do que Galeano denunciava em *Las venas*, é algo que é percebido por ele na parte final de sua vida, especialmente em *El cazador de historias*, uma profunda alienação em que o explorado já não se percebe explorado e até vangloria o explorador, como acontece no caso dos "*trumpistas brasileiros*", presentes na atualidade.

Na segunda parte de *Las venas abiertas de América Latina,* Galeano se atém à questão do suposto subdesenvolvimento da economia latino-americana, em relação aos chamados "países desenvolvidos", demonstrando as maneiras com as quais essa diferença se converte, na verdade, em um reflexo da sequência de explorações e sufocamentos. Denunciando a presença extensiva do capital estadunidense no território latino-americano e de que maneira isso se relaciona com a questão nacional, o autor aponta que

> los capitales norteamericanos se concentran, en América Latina, más agudamente que en los propios Estados Unidos; un puñado de empresas controla la inmensa mayoría de las inversiones. *Para ellas, la nación no es una tarea a emprender, ni una bandera a defender, ni un destino a conquistar: la nación es nada más que un obstáculo a saltar, porque a veces la soberanía incomoda, y una jugosa fruta a devorar*. Para las clases dominantes dentro de cada país, ¿constituye la nación, por el contrario, una misión a cumplir? (Galeano, 1994, p. 343-344, grifo do autor).[25]

Essa noção trazida por Galeano, de América Latina como "tarefa a cumprir", é encontrada em mais de uma de suas obras e traz consigo um ideal de esperança, de que há a possibilidade de transformação para a realidade latino-americana, mas sempre ressaltando que essa possibilidade reside na ação de nossos comandantes.

[25] na América Latina, os capitais norte-americanos se concentram mais intensamente do que nos próprios Estados Unidos; um punhado de empresas controla a imensa maioria dos investimentos. *Para elas, a nação não é uma tarefa a ser empreendida, nem uma bandeira a defender, nem um destino a conquistar: a nação nada mais é senão um obstáculo a saltar – às vezes a soberania incomoda – e uma sumarenta fruta a devorar*. Para as classes dominantes dentro de cada país, constitui a nação, pelo contrário, uma missão a cumprir? (Galeano, 2020, p. 277, grifo do autor, tradução de Sérgio Faraco).

Quando esses comandantes servem a outro propósito - o capital, por exemplo -, iniciamos períodos como os vividos entre as décadas de 60 e 80 na América Latina.

Outro fator apontado por Eduardo Galeano diz respeito à heterogeneidade de nosso território. Há diversos países, possuintes de histórias únicas e experiências completamente diferentes. Ainda assim, é possível perceber traços semelhantes que conectam essas histórias. A América Latina é, para Galeano, uma tarefa a ser realizada, desde que respeitando sua heterogeneidade.

Hugo Achugar aproxima a discussão "homogeneidade vs. heterogeneidade" da questão do "desenvolvimento vs. subdesenvolvimento", apontando que a pecha de *subdesenvolvido* é uma das tentativas de homogeneização dos países latino-americanos:

> Não vou repetir aqui o meu questionamento da construção que está sendo feita do "nós, latino-americanos", mas gostaria de insistir em assinalar que um dos maiores equívocos no tratamento da América Latina é o da sua homogeneização ou o da sua redução como epítome do pós-colonial ou do subalterno (Achugar, 2006, p. 55).

Em *Las venas*, Galeano busca, no passado comum da experiência colonial, apresentar os motivos pelos quais a América Latina sofre de tantos problemas de origem econômica e social, mas sem abdicar da possibilidade de construirmos uma grande nação, fato que se deixa compreender através da valorização de algumas tentativas nesse sentido, como a de José Artigas e Solano López, por exemplo. Além disso, ao apontar diferentes casos dentro do mesmo tema, parece afirmar que os problemas vividos em cada país, por mais específicos que sejam, ainda são partes de um mesmo processo.

Nesse sentido, parece exercer, muitos anos antes, a proposta desenvolvida por Achugar, de análise do passado colonial como um fator através do qual podemos compreender a dificuldade de construção de uma identidade latino-americana. Deslocando a questão de nosso passado em comum, ainda que respeitando as especificidades, tal qual fez Galeano ao discorrer sobre os casos específicos de cada país, Achugar aponta que

> [...] o permanente questionamento dos latino-americanos em relação à sua identidade tem a ver, precisamente, como fato de ter sido e de continuar sendo exatamente isso, ou seja, um espaço heterogêneo em constante transformação, onde nenhuma identidade global é permanente ou aceita de modo geral. Não levaram em conta que a resistência a diferentes construções que sobre ela foram realizadas e que ainda se realizam tem a ver com

> processos históricos específicos, e que o projeto de configuração ou construção de uma América Latina unida tem uma longa e conflitiva história (Achugar, 2006, p. 58).

Achugar traz uma possibilidade analítica ímpar em relação à obra de Galeano: ambos, apesar de falarem em *espaços* diferentes (o primeiro, no âmbito acadêmico; o segundo, no literário), compartilham um *lugar de fala* muito específico, o Uruguai. Ao analisar as implicações de ser uruguaio, Achugar possibilita compreendermos essa sensação de incompletude, essa tarefa a se realizar expressa por Galeano:

> "[...] nem argentino, nem paraguaio, nem brasileiro. Por não haver nascido nem um nem outro, por haver nascido num Estado-tampão, quer dizer, em uma espécie de limbo ou de fronteira entre ser ou não ser. Por ser latino-americano, mas, ao mesmo tempo, não ser indígena nem negro, ou afro-latino-americano, por ser simplesmente uruguaio, que é uma das formas de ser, perifericamente ou heterotopicamente, latino-americano" (Achugar, 2006, p. 13).

Sendo assim, há um lugar diferenciado ao se analisar a América Latina, tanto em Galeano quanto em Achugar, e este lugar é justamente a *margem*. Ambos os autores percebem a América Latina como marginal em relação ao chamado "centro do mundo", e mais que isso, percebem o Uruguai como um país à margem da própria margem.

Além de Achugar e Galeano, podemos indicar Joaquín Torres García, autor também uruguaio, como outro exemplo nesse sentido, de falar *da* margem e *para* a margem. Sua obra canônica, *Nuestro norte es el Sur,* inverte o mapa da América Latina. Justificando sua posição, Torres García diz:

> Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa dea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, *bajan, no suben*, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está *abajo*. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está a nuestra izquierda (Torres García, 1944, p. 213, grifos do autor).

Nesse sentido, além de demarcar a posição de protagonismo da América Latina, é importante ressaltar que, estando nessa "inversão", temos aqueles que nos exploraram abaixo de nós, não o contrário. Outro detalhe interessante diz respeito ao uso da letra maiúscula para referenciar o Sul, o que não acontece com o norte, buscando também inverter a importância dada a estes espaços. Além disso, destacamos também a demarcação política, compartilhada pelos outros autores uruguaios citados, à esquerda.

Retornando à Achugar, é interessante notar que o autor ainda faz uma autoavaliação, no sentido de perceber-se marginal mas não *tão* marginal quanto poderia ser, ainda que possa compartilhar das mazelas de ser latino-americano, nas palavras do autor, este ocupa "um lugar muito menos dramático do que o de outros deslocados ou excluídos – afinal, sou um letrado branco, classe média, marginalmente ocidental -, mas que, no entanto, **compartilha a experiência da ferida ou da humilhação ou do desprezo**" (Achugar, 2006, p. 14, grifo nosso).

Percebemos a necessidade de nos atermos à aproximação entre Achugar e Galeano justamente pela defesa que o primeiro faz em relação a perceber o seu lugar de fala. Ambos o compartilham. São uruguaios brancos, letrados, de classe média, e tudo mais. Compartilham, dessa forma, uma série de características que influenciam seu pensamento – segundo Achugar, um pensamento *periférico*. Ressaltando que tratar da periferia não inclui juízo de valor, o autor aponta:

> Não faz muito tempo, eu defendia que não era possível refletir sobre o imaginário de nosso tempo sem descrever o lugar a partir de onde se fala ou se reflete e sem deixar de inscrever o lugar a partir de onde se fala naquilo que se fala. Pelo mesmo motivo, defendia que pensar a partir da América Latina era pensar a partir da periferia. Periferia não qualifica nem desqualifica um pensamento, mas o situa" (Achugar, 2006, p. 90).

Em *Las venas abiertas de América Latina*, Galeano apresenta, diversas vezes, fontes extensamente pesquisadas, com uma vasta apresentação numérica da exploração e sua própria experiência como *andante* latino-americano. Galeano incorpora a figura do *flâneur*, passando por diversos países e tomando conhecimento de suas histórias, tais quais são contadas pelo seu povo. Um ótimo exemplo disso é o caso da relação entre o governo haitiano e o governo estadunidense, em uma nota de rodapé:

> También se prometió a la dictadura de Duvalier, en señal de gratitud, una carretera en dirección al aeropuerto. Irving Pflaum (Arena of Decision. Latin American Crisis, Nueva York, 1964) y John Gerassi (The Great Fear in Latin America, Nueva York, 1965) coinciden en que éste fue un caso de soborno. Pero los Estados Unidos no cumplieron con sus promesas a Haití. Duvalier, "Papa Doc", guardián de la muerte en la mitología vudú, se sintió estafado. Según dicen, el viejo brujo invocó la ayuda del Diablo para vengarse de Kennedy, y sonrió complacido cuando los balazos de Dallas pusieron fin a la vida del Presidente norteamericano (Galeano, 1994, p. 382).[26]

[26] Também foi prometida à ditadura de Duvalier, em sinal de gratidão, a construção de uma estrada que levasse ao aeroporto. Irvin Pflaum (Arena of decision. Latin American crises.) e GERASSI, John. (The great fear in Latin American. New York, 1964) New York, 1965) coincidem em que este foi um caso de suborno. Mas os Estados Unidos não cumpriram as promessas feitas ao Haiti. Duvalier, "Papa Doc", guardião da morte na mitologia vodu, sentiu-se logrado. Segundo dizem, o velho bruxo invocou

Nesta citação, percebemos essa constituição dupla – *flâneur* e intelectual -, quando notamos a diferença entre dois casos na mesma história. Ao falar do suborno, Galeano ampara-se em dois autores, Pflaum e Gerassi; quando analisa o misticismo de Papa Doc, demonstra o que se comenta a respeito, com a expressão "segundo dizem". Não se trata de uma oposição, mas de características que compõem sua escrita. Galeano tem como início de sua trajetória uma relação muito forte com o jornalismo, de onde vem muito do seu teor denunciatório; sua inclinação à arte, por outro lado, traz refino literário à sua obra canônica. Com o tempo, percebemos uma primazia da segunda característica em relação a primeira: Galeano passa a escrever cada vez mais textos curtos e literários, e a abandonar a escrita de esquerda, como é *Las venas abiertas de América Latina.*

Destacamos que o autor incorpora uma posição muito próxima daquilo que aponta Edward W. Said, ao comentar a aproximação das figuras do escritor e do intelectual. Nas palavras de Said, "durante os últimos anos do século XX, o escritor tem assumido cada vez mais os atributos adversos do intelectual, em atividades como **falar a verdade para o poder, ser testemunha da perseguição e sofrimento e fornecer uma voz dissidente nos conflitos com a autoridade**" (Said, 2007, p. 156, grifo nosso). Podemos perceber, no trecho destacado, características que são fundamentais para a compreensão de *Las venas*.

Ao olharmos para Galeano através da figura do intelectual, segundo descrita por Said, podemos, assim como fizemos com Achugar, acessar uma outra camada de sentido para a obra do escritor que analisamos. Destacamos mais um trecho, em que Said apresenta mais funções desempenhadas pelo escritor/intelectual:

> O papel do intelectual é apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas da história que não aquelas fornecidas pelos combatentes em nome da memória oficial, da identidade nacional e da missão. Pelo menos desde Nietzsche, a redação da história e as acumulações da memória têm sido consideradas de muitas maneiras como um dos fundamentos essenciais do poder, orientando as suas estratégias, traçando o seu progresso (Said, 2007, p. 170).

Nesse trecho, fica ainda mais clara a possibilidade de compreendermos Eduardo Galeano através da função que o intelectual desempenha, para Edward Said. *Las venas abiertas de América Latina* é justamente a redação de uma outra história,

a ajuda do Diabo para vingar-se de Kennedy e sorriu com satisfação quando os balaços de Dallas deram fim à vida do presidente norte-americano (Galeano, 2020, p. 306, tradução de Sérgio Faraco).

representativa daqueles que foram sufocados pela “história oficial”. Ao perceber o impacto que esta possui, tornando-se, como aponta Said, um “fundamento essencial do poder”, Galeano constrói a possibilidade de transformação através da análise do contexto de nossa formação histórica.

Além de aproximar as fontes orais das fontes primárias, como no exemplo que citamos anteriormente, Galeano em diversos trechos de *Las* venas aproxima os discursos literário e científico, como expresso no seguinte parágrafo, que abre o subcapítulo “¿Qué bandera flamea sobre las maquinas?”:

> La vieja se inclinó y movió la mano para darle viento al fuego. Así, con la espalda torcida y el cuello estirado todo enroscado de arrugas, parecía una antigua tortuga negra. Pero aquel pobre vestido roto no protegía, por cierto, como un caparazón, y al fin y al cabo ella era tan lenta sólo por culpa de los años. A sus espaldas, también torcida, su choza de madera y lata, y más allá otras chozas semejantes del mismo suburbio de San Pablo; frente a ella, en una caldera de color carbón, ya estaba hirviendo el agua para el café. Alzó una latita hasta sus labios; antes de beber, sacudió la cabeza y cerró los ojos. Dijo: *O Brasil é nosso* (“el Brasil es nuestro”). En el centro de la misma ciudad y en ese mismo momento, pensó exactamente lo mismo, pero en otro idioma, el director ejecutivo de la Union Carbide, mientras levantaba un vaso de cristal para celebrar la captura de otra fábrica brasileña de plásticos por parte de su empresa. Uno de los dos estaba equivocado (Galeano, 1994, p. 354-355).[27]

Nele, temos a forte presença do viés literário, característico de Galeano, mesmo nas obras cujo trabalho científico e investigativo era o foco. O autor não parte direto para a demonstração dos fatos, como faz em outros capítulos, pelo contrário, opta por descrever uma cena que representa o imaginário de uma senhora a respeito de sua brasilidade, o que se choca diretamente com uma realidade de exploração do próprio produto que a faz sentir brasileira, o café.

O encerramento do primeiro texto de *Las venas abiertas de América Latina*, escrito em 1971, demonstra o teor revolucionário que Galeano pretende para a obra, chamando as pessoas latino-americanas, os despojados, humilhados e amaldiçoados, a tomar a causa social de uma nova América Latina. A metáfora e as

[27] A velha se inclinou e abanou o fogo com a mão. Assim, com o dorso torcido e o pescoço espichado e arado pelas rugas, parecia uma antiga tartaruga negra. Mas aquele pobre vestido, por certo, não a protegia como uma carapaça, e de resto ela era tão vagarosa só por causa da idade. Às suas costas, também torcido, seu casebre de madeira e lata, e além outros casebres semelhantes do mesmo subúrbio de São Paulo; à sua frente, numa chaleira cor de carvão, já fervia a água para o café. Levou uma latinha aos lábios; antes de beber, balançou a cabeça e fechou os olhos. “O Brasil é nosso”, disse. No centro da mesma cidade e nesse mesmo momento, pensou exatamente a mesma coisa, mas em outro idioma, o diretor-executivo da Union Carbide, enquanto levantava uma taça de cristal para celebrar a captura, por sua empresa, de mais uma fábrica brasileira de plásticos. Um dos dois estava errado (Galeano, 2020, p. 285, tradução de Sérgio Faraco).

divindades, aparições constantes no texto do autor, ressurgem para explicar suas proposições:

> Los despojados, los humillados, los malditos tienen, ellos sí, en sus manos, la tarea [a reconstrução da América Latina]. La causa nacional latinoamericana es, ante todo, una causa social: para que América Latina pueda nacer de nuevo, habrá que empezar por derribar a sus dueños, país por país. Se abren tiempos de rebelión y de cambio. Hay quienes creen que el destino descansa en las rodillas de los dioses, pero la verdad es que trabaja, como un desafío candente, sobre las conciencias de los hombres (Galeano, 1994, p. 435-436).[28]

Entretanto, nas duas versões que estamos utilizando para a construção da tese, há um epílogo intitulado “Siete años después”, formado por 18 pontos de análise do que acontece sete anos depois da publicação de *Las venas*, em 1978, portanto. Vale ressaltar que a escrita desse epílogo já está inserida no contexto do exílio do autor em Barcelona, por conta das ditaduras que se instauram na América Latina.

Nele, destacamos a percepção do autor a respeito da América Latina em que ele se questiona a respeito das condições em que se encontram ao mesmo tempo em que vislumbra uma possibilidade de mudança necessária. Há um choque entre duas questões, que se relacionam. Se na primeira, questiona “¿No ha sido, la nuestra, una continua experiencia histórica de mutilación y desintegración disfrazada de desarrollo?” (Galeano, 1994, p. 459), o autor, na segunda põe nos sujeitos históricos latinoamericanos a possbilidade de transformação: “¿No será la desgracia un producto de la historia, hecha por los hombres y que por los hombres puede, por lo tanto, ser deshecha?” (Galeano, 1994, p. 439).

Além de falar a respeito da possibilidade de transformação a partir dos sujeitos, Galeano retoma a questão do subdesenvolvimento, o que demonstra que, passados sete anos, a discussão e a caracterização da América Latina não havia mudado, assim como não mudou ao longo dos anos que separam a obra de Galeano com os *Planetas sem boca* de Achugar.

[28] Os despojados, os humilhados, os amaldiçoados, eles sim têm em suas mãos a tarefa. A causa nacional latino-americana é, antes de tudo, uma causa social: para que a América Latina possa nascer de novo, será preciso derrubar seus donos, país por país. Abrem-se tempos de rebelião e de mudança. Há quem acredite que o destino descansa no joelho dos deuses, mas a verdade é que trabalha, como um desafio candente, sobre a consciência dos homens (Galeano, 2020, p. 346, tradução de Sérgio Faraco).

Eduardo Galeano não nega o termo “subdesenvolvimento” como faz Achugar, mas demonstra que este é um fenômeno intrinsicamente relacionado ao desenvolvimento capitalista:

> No asistimos en estas tierras a la infancia salvaje del capitalismo, sino a su cruenta decrepitud. *El subdesarrollo no es una etapa del desarrollo. Es su consecuencia*. El subdesarrollo de América Latina proviene del desarrollo ajeno y continúa alimentándolo. Impotente por su función de servidumbre internacional, moribundo desde que nació, el sistema tiene pies de barro. Se postula a sí mismo como destino y quisiera confundirse con la eternidad (Galeano, 1994, p. 470, grifo do autor).[29]

Galeano demonstra, em *Las venas abiertas de America Latina*, uma visão particular da questão latino-americana, em que nossas mazelas são explicadas em um contexto de exploração e destruição causada por, ora europeus, ora estadunidenses. Suas percepções a respeito dessa condição tangenciam a temática do autoritarismo, no sentido de que apontam para uma existência deste como consequência de um contexto de desenvolvimento capitalista, como, de maneira semelhante, escreve Agustín Cueva.

Por fim, retomamos uma passagem de Achugar, que diz que “as regras do jogo mudaram. Se tivemos ditadura, se faz parte de nossa história, de nossa memória, a ditadura modificou a nossa auto-imagem do país democrático ou, mais exatamente, modificou o imaginário nacional vigente até 1973” (Achugar, 2006, p. 153). Analisamos *Las venas*, portanto, com a consciência de que se trata de uma obra escrita antes da experiência ditatorial vivida por Eduardo Galeano. Essa experiência, como veremos a seguir, pautará grande parte de suas obras.

2.3 *Espejos: Una historia casi universal*

Eduardo Galeano traz em *Espejos: una historia casi universal*[30], publicado em 2008, a audaciosa proposta de contar histórias de todos os cantos do mundo, demonstrando, desde o título, que estas fazem parte de uma outra história, *quase universal*. Ao todo, são 600 relatos breves que vão desde as divindades católicas até as guerras modernas, passando por aspectos religiosos, sociais e culturais de cada

[29] Nestas terras, não assistimos à infância selvagem do capitalismo, mas sua decrepitude. *O subdesenvolvimento não é uma etapa do desenvolvimento. É a sua consequência*. O subdesenvolvimento da América Latina provém do desenvolvimento alheio e continua alimentando-o. Impotente pela sua função de servidão internacional, moribundo desde que nasceu, o sistema tem pés de barro. Quer identificar-se como destino e confundir-se com a eternidade. (Galeano, 2020, p. 372, grifo do autor , tradução de Sérgio Faraco).

[30] Ao longo do texto, utilizaremos a versão resumida do título, *Espejos*.

país retratado. O autor, inter-relacionando as temporalidades, propõe que o passado seja percebido como parte do presente. Sua escrita é atual, com olhos no século XXI, ainda que buscando histórias que datam de tempos longínquos.

Muito da questão das temporalidades diz respeito à utilização da mitologia para a composição de seus relatos. Em diversos momentos Galeano faz uso de grandes histórias fundadoras, seja de um lugar específico ou de alguma característica do mundo percebida pelo autor. Dos 600 relatos presentes em *Espejos*, 56 trazem no título a palavra "Fundação", sendo o texto responsável por representar o início de algo que pode ser a Divisão Internacional do Trabalho, o *jazz*, o machismo, o racismo, entre muitas outras "fundações".

Destacamos que, em alguns momentos, Galeano apresenta as maneiras com as quais o autoritarismo utiliza a estrutura política para implementar diferentes formas de coerção. Entretanto, ao utilizarmos o plano mais amplo para discutir o autoritarismo, ou seja, não apenas um conceito definido, mas um conjunto de fatores constitutivos do que seria o *traço autoritário*, tal como apresentado na Escala F de Adorno, temos acesso, através da obra, uma visão ímpar do autoritarismo latino-americano. Nem sempre os textos serão especificamente a respeito dos períodos autoritários, mas, através de histórias mitológicas, tocam em temas tangentes a eles.

Um exemplo destes é a questão da censura, comum em regimes autoritários, que aparece através do texto "Fundación de la música":

> Cuando Orfeo acarició las cuerdas de la lira, los robles bailaron, por gracia de sus sones, en los bosques de Tracia.
> Cuando Orfeo se embarcó con los argonautas, las rocas escucharon la música, lengua donde todas las lenguas se encontraban, y la nave se salvó del naufragio.
> Cuando el sol nacía, la lira de Orfeo lo saludaba, desde la cumbre del monte Pangaeum, y charlaban los dos de igual a igual, de luz a luz, porque también la música encendía el aire.
> Zeus envió un rayo, que partió en dos al autor de estas arrogancias (Galeano, 2010, p. 37).[31]

[31] Quando Orfeu acariciou as cordas da lira, os carvalhos dançaram, pela graça de seus sons, nos bosques da Trácia.
Quando Orfeu embarcou com os argonautas, as rochas escutaram a música, língua em que todas as línguas se encontram, e a nau salvou-se do naufrágio.
Quando o sol nascia, a lira de Orfeu o saudava, do topo do monte Pangaeum, e os dois conversavam de igual para igual, de luz para luz, porque também a música acendia o ar.
Zeus enviou um raio, que partiu em dois o autor dessas arrogâncias (Galeano, 2020, p. 39-40, tradução de Eric Nepomuceno).

No texto, a música já surge com seu grande adversário, a censura. Orfeu não é, de fato, o "fundador" da música, o que torna mais interessante Galeano ter escolhido este tema para tratar a respeito do início da atividade musical. A fundação da música passa a ser, portanto, a partir da primeira repressão a ela. A palavra "arrogâncias", ao final do texto, remete ao subversivo, ao provocador, uma função que, para Galeano, a música precisava, para ser fundada.

É comum, em *Espejos*, identificarmos textos que buscam em algum evento histórico, ou mesmo em uma obra de tempos antigos, relações com o presente, geralmente de forma a criticá-lo. Ao retomar a enciclopédia francesa, Galeano traz de volta o conceito de censura, definindo o convite ao pensamento proposto pelos autores da obra como "assombroso". O autor demonstra alguns termos presentes na enciclopédia, escrita no chamado Século das Luzes, ironizando a permanência da discussão sobre alguns de seus temas, como a censura e o prazer feminino:

> Algunas definiciones, entresacadas de sus páginas:
> Autoridad: *Ningún hombre ha recibido de la naturaleza el derecho de mandar sobre otros.*
> Censura: *No hay nada más peligroso para la fe, que hacerla depender de una opinión humana.*
> Clítoris*: Centro del placer sexual de la mujer.*
> Cortesano: *Se aplica a quienes han sido colocados entre los reyes y la verdad, con el fin de impedir que la verdad llegue a los reyes.*
> Hombre: *El hombre no vale nada sin la tierra. La tierra no vale nada sin el hombre.*
> Inquisición*: Moctezuma fue condenado por sacrificar prisioneros a sus dioses. ¿Qué habría dicho si hubiera visto alguna vez un auto de fe?*
> Esclavitud*: Comercio odioso, contra la ley natural, en el que unos hombres compran y venden a otros como si fueran animales.*
> Orgasmo: *¿Existe algo que merezca tanto ser logrado?*
> Usura: *Los judíos no practicaban la usura. Fue la opresión cristiana la que forzó a los judíos a convertirse en prestamistas* (Galeano, 2010, p. 166-167, grifo do autor).[32]

[32] Algumas definições, retiradas de suas páginas ao acaso:
Autoridade: *nenhum homem recebeu da natureza o direito de mandar nos outros.*
Censura: *não há nada mais perigoso para a fé que fazê-la depender de uma opinião humana.*
Clitóris: *centro do prazer sexual da mulher.*
Cortesão*: aplica-se aos que foram colocados entre os reis e a verdade, com o fim de impedir que a verdade chegue aos reis.*
Homem: *o homem não vale nada sem a terra. A terra não vale nada sem o homem.*
Inquisição: *montezuma foi condenado por sacrificar primeiro aos seus deuses. O que diria ele se tivesse visto um auto da fé?*
Escravidão: *comércio odioso, contra a lei natural, no qual alguns homens compram e vendem outros como se fossem animais.*
Orgasmo: *existe alguma coisa que mereça tanto ser alcançada?*
Usura: *os judeus não praticavam a usura. Foi a opressão cristã que forçou os judeus a se transformarem em agiotas* (Galeano, 2020, p. 180-181, grifo do autor, tradução de Eric Nepomuceno).

Em *Espejos*, o foco narrativo de Galeano é predominantemente em terceira pessoa, diferentemente de outras de suas obras constituídas por fragmentos. Isso demonstra, como o texto acima bem exemplifica, que a obra é também fruto de um extenso trabalho bibliográfico e histórico, no sentido de buscar referências para os fragmentos que escreve.

Ainda sobre o texto acima citado, destacamos que este exemplifica uma outra característica da obra *Espejos*: o fato de que seus fragmentos, apesar de bem datados historicamente, contam algo ao presente. Os mitos ou as "fundações" não são trazidas simplesmente para contar o que *foi*, mas dar alguns recados ao que *é*. Nesse sentido, ao olharmos para algumas definições, percebemos o que o narrador almeja: reviver a discussão a respeito da repressão promovida pela Igreja Católica.

A enciclopédia citada, de onde o autor retira os verbetes, é censurada, tendo a ordem do papa de Roma de destruí-la e prender aqueles que a possuírem, estratégia comum do viés autoritário adotado por regimes militares do cone-sul. São justamente esses paralelos que fazem com que a obra salte no tempo, buscando elementos no passado que ressignifiquem discussões no presente, sendo talvez a principal delas, escolhida para encerrar o fragmento, a questão do antissemitismo, em que a enciclopédia diz claramente não ser algo "inato" aos judeus a usura, mas construído a partir da experiência violenta com os católicos.

A respeito do racismo, Galeano o apresenta, em um primeiro momento, com duas vertentes de sua fundação, a primeira religiosa e a segunda científica. No aspecto religioso, critica a distorção da história religiosa para adequar-se à opressão criada e implementada pelos homens. Apresentando a história de Cam, que vê a nudez de seu pai, Noé, e sofre a punição de ser para sempre escravo, demonstra que em nenhum momento Cam foi descrito como negro, o que só foi acontecer a partir do tráfico negreiro. O texto trata de maneira provocante a relação que os homens têm com Deus:

> A partir de entonces se otorgó prestigio divino y vida eterna al tráfico negrero. La razón al servicio de la religión, la religión al servicio de la opresión: como los esclavos eran negros, Cam debía ser negro. Y sus hijos, también negros,

> nacían para ser esclavos, porque Dios no se equivoca (Galeano, 2010, p. 39-40).[33]

Quanto à versão científica da fundação do racismo, Galeano revisita a história do termo *caucasiano*, para então criticar a falta de evolução da ciência no que diz respeito à questão racial. No último parágrafo, apresenta a figura de James Watson:

> En 1863, la Sociedad Antropológica de Londres llegó a la conclusión de que los negros eran intelectualmente inferiores a los blancos, y sólo los europeos tenían la capacidad de *humanizarlos y civilizarlos*. Europa consagró sus mejores energías a esta noble misión, pero no tuvo suerte. Casi un siglo y medio después, en el año 2007, el estadounidense James Watson, premio Nobel de Medicina, afirmó que está científicamente demostrado que los negros siguen siendo menos inteligentes que los blancos (Galeano, 2010, p. 40, grifo do autor).[34]

No trecho citado, podemos perceber a crítica de Galeano no que diz respeito à manutenção de crenças racistas, ainda que através do viés científico. A figura de James Watson tomou notoriedade pela descoberta da estrutura do DNA, o que lhe garantiu o Nobel de Medicina em 1962. Em 2007, após sua defesa racista de superioridade da raça branca, foi criticado e pediu desculpas por ter dito que "temia pelo futuro da África" por conta da falta de inteligência de seus habitantes.

Em 2019, entretanto, publica um documentário durante a celebração de seus 90 anos, em que retoma e defende os ideais da superioridade racial, baseando-se no que acredita ser o viés científico. Somente neste ano, doze anos após sua primeira fala, perde os títulos que lhes foram outorgados. Sua medalha do prêmio Nobel foi a primeira a ser vendida, anos antes, para "custear suas pesquisas".

Destacamos um movimento que diz respeito ao avanço dos ideais de extrema-direita no período que vivemos, visto que, passados doze anos, o pesquisador se sente confortável para defender seu racismo em documentário, sem que isso fosse

[33] A partir de então, outorgou-se prestígio divino e vida eterna ao tráfico negreiro. A razão a serviço da religião, a religião a serviço da opressão: como os escravos eram negros, Cam devia ser negro. E seus filhos, também negros, nascidos para ser escravos, porque deus não se enganava nunca (Galeano, 2020, p. 42, tradução de Eric Nepomuceno).

[34] Em 1863, a Sociedade Antropológica de Londres chegou à conclusão de que os negros eram intelectualmente inferiores aos brancos, e que só os europeus tinham a capacidade de *humanizá-los e civilizá-los.* A Europa consagrou suas melhores energias a essa nobre missão, mas não teve sorte. Quase um século e meio depois, no ano de 2007, o norte-americano James Watson, prêmio Nobel de Medicina, afirmou que está cientificamente demonstrado que os negros continuam sendo menos inteligentes que os brancos (Galeano, 2020, p. 43, grifo do autor, tradução de Eric Nepomuceno).

problemático para ele. Por outro lado, a represália demonstra que, de alguma forma, na ciência, estamos caminhando para frente nesse sentido.

Aprofundando a discussão a respeito do racismo científico, destacamos a análise de Michael Wieviorka, em sua obra *Racismo: una introdución* (2009), dentro da qual surgem aspectos que demonstram a origem do conceito, antes mesmo do século XIX, e como este vai se desenvolvendo ao longo do tempo. Quanto às intenções que definem o racismo científico, o autor diz que este

> propone, con diversas variantes, una pretendida demostración de la existencia de las "razas", cuyas características biológicas o físicas corresponderían a capacidades psicológicas e intelectuales, a la vez colectivas y válidas para cada individuo. Este racismo contiene un fuerte determinismo que, en algunos casos, pretende explicar no solamente los atributos de cada miembro de una supuesta raza, sino también el funcionamiento de las sociedades o comunidades compuestas por tal o cual raza (Wieviorka, 2009, p. 29).

Nesse sentido, se, conforme apresentado por Galeano, o racismo científico tem sua consolidação no século XIX, sua origem é ainda anterior, pois como aponta Wieviorka, já nos séculos XVII e XVIII podemos observar representações do Outro que podem ser caracterizadas como o que o autor chama de "protorracistas*"* (Wieviorka, 2009, p. 23). Em sua análise, demonstra que o racismo foi se ancorando em novas teorias científicas, cujo melhor exemplo seria a determinação do *darwinismo social*, utilizado como base para teorias racistas, já em fins do século XIX, associando os negros a uma categoria "menos evoluída".

Quanto à decadência do racismo científico, o autor aponta que os horrores do nazismo contribuíram para a mudança de rota necessária após o holocausto, no que diz respeito às teorias racistas. Vivendo seu apogeu e seu declínio, o racismo científico, apesar de não *findar*, perde sua credibilidade e legitimidade.

Vale destacar, entretanto, assim como defende a obra de Wieviorka, que o racismo se transforma e segue tendo aparições na sociedade, inclusive na escala institucional, através de práticas e segregações que ocorrem dentro das organizações e do próprio Estado, manifestas na desigualdade e na falta de oportunidades para grupos de determinadas etnias. Dizer que o racismo científico cai em desuso, entretanto, não significa inferir que não haja racismo, mas sim que este se apresenta

cada vez mais desvinculado do viés científico, passando a ser percebido na sociedade de diferentes formas.

Retornando à *Espejos*, podemos afirmar que um dos temas centrais tratados por Eduardo Galeano diz respeito ao cerceamento da liberdade. Em diversos momentos, a liberdade é apresentada como algo presente num tempo mítico, que paulatinamente vai sendo menos presente conforme os anos avançam. Além disso, de modo semelhante ao texto "Fundación de la música", que apresentamos anteriormente, a história de Jesus Cristo é tratada por Galeano através da questão da liberdade, no texto "Se busca":

> Se llama Jesús.
> Lo llaman Mesías.
> No tiene oficio ni residencia.
> Dice ser hijo de Dios, y también dice que bajó del Cielo para incendiar el mundo.
> Forajido del desierto, anda alborotando aldeas.
> Lo siguen maleantes, malhechores, malvivientes.
> Promete el Paraíso a los miserables, a los esclavos, a los locos, a los borrachos y a las prostitutas.
> Engaña al populacho sanando leprosos, multiplicando panes y peces y haciendo otras magias y hechicerías.
> No respeta la autoridad romana ni la tradición judía.
> Ha vivido siempre fuera de la ley.
> Lleva treinta y tres años huyendo de la sentencia de muerte que recibió al nacer.
> La cruz lo espera (Galeano, 2010, p. 64-65).[35]

Denunciando a violência praticada contra Jesus, Galeano assume a voz dos romanos, responsáveis por sua tortura e morte. Nesse sentido, percebemos o traço autoritário no que é contado pelo narrador, com destaque para a *agressão autoritária*, evidente na necessidade de violência (a cruz o espera); e para a *destrutividade e cinismo*, sendo o desprezo pelo que é humano, expresso principalmente na maneira debochada de se referir não somente a Jesus, mas ao povo.

---

[35] Chama-se Jesus.
É chamado de Messias,
Não tem ofício nem residência.
Diz ser filho de Deus, e diz também que desceu do Céu para incendiar o mundo.
Foragido do deserto, anda alvoroçando aldeias.
É seguido por malandros, mal-nascidos, malfeitores e mal-viventes.
Promete o Paraíso aos miseráveis, aos escravos, aos loucos, aos bêbados e às prostitutas.
Engana o populacho curando leprosos, multiplicando pães e peixes e fazendo outras magias e feitiçarias.
Não respeita a autoridade romana nem a tradição judaica.
Vive sempre fora da lei.
Está há trinta e três anos fugindo da sentença de morte que recebeu ao nascer.
A cruz espera por ele (Galeano, 2020, p. 69-70, tradução de Eric Nepomuceno).

Outro aspecto que também surge relacionado à Escala F de Adorno é a questão do apreço profundo pela "tradição", não reconhecendo e subjugando aqueles que fogem desta, tornando a discordância em crime passível de punição. Por isso, segundo o narrador do fragmento, Jesus já nasce com sua sentença de morte, pois nasce para romper com a tradição judaica presente em seu momento de vida.

Ainda a respeito da liberdade, temos um primeiro paralelo traçado entre a inquisição e a tortura promovida nas ditaduras latino-americanas. Galeano já havia elaborado a respeito em sua novela *La canción de nosotros*, que compõe, ao lado das demais seis obras, nosso *corpus* literário do autor, entretanto, faz em *Espejos*, uma versão concisa do que fez no livro de 1975. Sendo assim, traz o tema da tortura em uma sequência de textos. Os últimos dois parágrafos do texto "Confesión del torturador" dizem:

> Pero bien lo sabían los inquisidores y bien lo saben, en nuestros días, los ladrones de países: la tortura no sirve para proteger a la población. Sirve para aterrorizarla.
> La burocracia del dolor tortura al servicio del poder que la necesita para perpetuarse. La confesión del torturado vale poco o vale nada. En cambio, el poder se arranca la máscara en las cámaras de tormento. El poder confiesa, torturando, que come miedo (Galeano, 2010, p. 93).[36]

No trecho apontado, percebemos a visão crítica a respeito da tortura moderna, relacionando-a com a tortura dos tempos da inquisição. Os "ladrões de países" citados por Galeano dizem respeito ao financiamento, por parte dos Estados Unidos da América, dos governos de extrema-direita, praticantes da tortura, que dominaram a América Latina de meados ao final do século XX. Sua definição para o uso da tortura, como uma confissão, por parte do poder, de que se alimenta de medo, cria uma inversão: o medo deixa de estar no torturado, passa a estar no torturador. Podemos tratar as ditaduras como um regime do medo. Galeano nos traz uma outra possibilidade analítica a respeito dessa conceituação.

A questão da tortura, em *Espejos*, algumas vezes, como acima, aparece no sentido de ironizar as respostas obtidas pelos torturadores. Se no trecho anterior,

[36] Mas bem sabiam os inquisidores e bem o sabem, em nossos dias, os ladrões de países: a tortura não serve para proteger a população. Serve para aterrorizá-la.
A burocracia da dor da tortura a serviço do poder que dela necessita para se perpetuar. A confissão do torturado vale pouco ou vale nada. Em vez disso, o poder arranca a máscara nas câmaras de tormento. O poder confessa, torturando, que se alimenta de medo (Galeano, 2020, p. 101, tradução de Eric Nepomuceno.

Galeano foi explícito ao dizer que a confissão de um torturado vale pouco ou nada, o tema ressurge através da história da escravizada Tituba. Nesse texto, a acusada além de confessar crimes que não cometeu, inicia o processo de acusações sucessivas, girando as engrenagens da máquina da tortura:

> La acusaron de cocinar pasteles con recetas diabólicas y la azotaron hasta que dijo que sí.
> La acusaron de bailar desnuda en los aquelarres y la azotaron hasta que dijo que sí.
> La acusaron de dormir con Satán y la azotaron hasta que dijo que sí.
> Y cuando le dijeron que sus cómplices eran dos viejas que jamás iban a la iglesia, la acusada se convirtió en acusadora y señaló con el dedo a ese par de endemoniadas y ya no fue azotada.
> Y después otras acusadas acusaron.
> Y la horca no paró de trabajar (Galeano, 2010, p. 137-138).[37]

Como dito anteriormente, os fragmentos escritos por Galeano organizam-se dando sentido e continuidade ao livro. Muitas vezes, os textos retomam o final do texto anterior, ou trazem outras informações a respeito de uma personagem apresentada anteriormente. Em outros casos, há grupos definidos através de títulos numerados ou semelhantes. É o caso dos textos “O Diabo é...”, presentes entre as páginas 113 e 119 da edição que possuímos de *Espejos*.

Nesses textos, Galeano aborda a questão do outro, de que forma os preconceitos buscam identificar um inimigo a ser odiado, característica presente nos traços autoritários que discutimos. O Diabo, nessa sequência de textos, é muçulmano, judeu, negro, mulher, pobre, estrangeiro, homossexual, cigano, para enfim ser indígena. São nove textos que, apesar de tratarem especificamente de cada um desses sujeitos, compõem esse pequeno histórico de demonizações por parte do preconceito. Tomaremos como exemplo o texto “El diablo es judio”:

> Acusados de servir al Maligno, estos malditos anduvieron los siglos de expulsión en expulsión y de matanza en matanza. Después de Inglaterra, fueron sucesivamente echados de Francia, Austria, España, Portugal y numerosas ciudades suizas, alemanas e italianas. En España habían vivido durante trece siglos. Se llevaron las llaves de sus casas. Hay quienes las tienen todavía.
> La colosal carnicería organizada por Hitler culminó una larga historia.

[37] Foi acusada de cozinhar bolos com receitas diabólicas e a açoitaram até que disse que sim.
Foi acusada de dançar nua nos festins das bruxas e a açoitaram até que disse que sim.
Foi acusada de dormir com Satanás e a açoitaram até que disse que sim.
E quando lhe disseram que suas cúmplices eram duas velhas que jamais iam à igreja, a acusada se transformou em acusadora e apontou com o dedo aquele par de endemoniadas e não foi mais açoitada.
E depois outras acusadas acusaram.
E a forca não parou de trabalhar (Galeano, 2020, p. 149, tradução de Eric Nepomuceno.

> La caza de judíos ha sido siempre un deporte europeo.
> Ahora los palestinos, que jamás lo practicaron, pagan la cuenta (Galeano, 2010, p. 114).[38]

Escolhemos esse texto por dois motivos principais. O primeiro deles diz respeito à relação explícita que Galeano faz entre passado e presente, como fenômenos de uma mesma e longa história. Seu olhar para o conflito entre Israel e Palestina, em 2008, data da primeira publicação de *Espejos*, se manteve atual durante os anos que separam o livro da escrita de nossa tese. Inclusive, enquanto escrevemos estas páginas, há trocas de bombardeios entre os países. O segundo motivo diz respeito à questão do antissemitismo estar profundamente associada às análises de autoritarismo que propuseram tanto Hannah Arendt quanto Theodor Adorno, que utilizamos no intuito de buscar uma definição para o conceito. Ressaltamos que, apesar dos conflitos que os autores possuíam, podemos aproximar suas ideias no que tange à discussão proposta.

Desde *Las venas abiertas de América Latina*, Eduardo Galeano retoma os chamados "libertadores da América", demonstrando tentativas de solucionar o problema agrário de nosso território, além de criticar a venda de nossa mão de obra e matéria prima ao capital estrangeiro. Em *Espejos*, o caminho proposto pelo autor chega aos tais libertadores. Destacamos, entretanto, o texto intitulado "Artigas", pois, apesar de falar do homem que empresta seu nome ao título, traz uma reflexão interessante a respeito da liberdade, da censura, e também do fazer histórico. Os últimos parágrafos do texto dizem:

> Para decorar el mausoleo, y disimular la intención, la dictadura buscó frases del prócer. Pero el hombre que había hecho la primera reforma agraria de América, el general que se hacía llamar *ciudadano* Artigas, había dicho que los más infelices debían ser los más privilegiados, había afirmado que jamás iba a vender nuestro rico patrimonio al bajo precio de la necesidad, y una y otra vez había repetido que su autoridad emanaba del pueblo y ante el pueblo cesaba.
> Los militares no encontraron ninguna frase que no fuera peligrosa.
> Decidieron que Artigas era mudo.

[38] Acusados de servir ao Maligno, esses malditos andaram pelos séculos de expulsão em expulsão e de matança em matança. Depois da Inglaterra, foram sucessivamente expulsos da França, da Áustria, da Espanha, de Portugal e de numerosas cidades suíças, alemãs e italianas. Na Espanha, tinham vivido durante treze séculos. Levaram as chaves de suas casas. Há quem as tenha até hoje.
A colossal carniçaria organizada por Hitler foi o auge de uma longa história.
A caça aos judeus sempre foi um esporte europeu.
Agora os palestinos, que jamais o praticaram, pagam a conta (Galeano, 2020, p. 124, tradução de Eric Nepomuceno.

> En las paredes, de mármol negro, no hay más que fechas y nombres (Galeano, 2010, p. 185).[39]

Primeiramente, a respeito da relação entre liberdade e censura, percebemos a intenção dos regimes autoritários de resgatar uma história que, na verdade, seria "perigosa" para seu governo. Sendo assim, mantém-se a "homenagem", mas decidindo que Artigas era mudo, não referenciando nenhuma de suas frases. Por isso, podemos afirmar que mais do que calar os sujeitos, as ditaduras buscam calar também o passado, remodelando-o e criando novos discursos a partir dele, mesmo que contrários ao que as figuras elegidas como destaque defendiam.

Há, nesse sentido, um processo de apagamento das características libertárias de Artigas, que seriam expressas por suas citações, a serem gravadas em seu túmulo. Em contrapartida, se expressam nomes de batalhas e datas, o que é uma característica da chamada "história oficial", profundamente militarizada e a respeito de homens brancos. Galeano, em *Espejos*, continua trazendo sua característica fundamental de "falar a verdade ao poder" (Said, 2007, p. 156), buscando recontar a história através de um viés que valorize a multiplicidade de memórias presentes a respeito de nossa própria história.

Desse modo, aproxima-se do fazer histórico proposto por Walter Benjamin, quando este o define como possuinte da necessidade de "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 1994, p. 225). Revelando o que se esconde através do mármore mudo, contando a história através das palavras de Artigas, Galeano demonstra uma alternativa à história oficial, uma outra memória em busca de espaço.

Hugo Achugar propõe que estas memórias diferentes construam uma "negociação" para que seus espaços sejam garantidos na história nacional. Não se trata de ignorar a existência da ditadura, por exemplo, mas de retrata-la através das múltiplas memórias que existem a respeito dela. Nas palavras do autor, esse processo

---

[39] Para decorar o mausoléu, e dissimular a intenção, a ditadura procurou frases do prócer. Mas o homem que tinha feito a primeira reforma agrária das Américas, o general que se fazia chamar de *cidadão* Artigas, havia dito que os mais infelizes deviam ser os mais privilegiados, havia afirmado que jamais venderia nosso rico patrimônio ao baixo preço da necessidade, e uma e outra vez tinha repetido que sua autoridade emanava do povo e diante do povo cessava.
Os militares não encontraram nenhuma frase que não fosse perigosa.
Decidiram que Artigas era mudo.
Nas paredes, de mármore negro, não há mais do que datas e nomes de batalhas (Galeano, 2020, p. 201, grifo do autor, tradução de Eric Nepomuceno.

> implica um desafio e uma utopia. A utopia de tentar a transformação do autoritarismo, próprio do discurso nacional homogeneizador. O desafio de construir os múltiplos cenários da memória nacional como um lugar – retomando, de certa forma, o que foi afirmado por Duara – "onde diferentes concepções da nação disputam e negociam entre si"; ou seja, para onde os múltiplos cenários da memória presentes na nação convergem" (Achugar, 2006, p. 163).

Galeano não é um único autor que traz consigo uma única memória a respeito dos processos sobre os quais escreve. Traz, em suas palavras, diferentes memórias, silenciadas por um longo processo autoritário que se abateu sobre a América Latina. Utilizando o que aponta Achugar, podemos dizer que Galeano expande os cenários da memória que constituem a nação, tocando em questões que não eram tocadas e indo além, relacionando-as com problemas identificados no presente, como feito com a questão do antissemitismo e sua relação com o conflito com os palestinos que abordamos anteriormente.

A leitura de *Espejos: una historia casi universal* nos faz perceber a intenção de recontar a história do mundo a partir de eventos específicos de cada região. Por mais que o autor aborde de maneira diferenciada a temporalidade, misturando o passado e o presente, é possível identificar um caminho que segue a linha do tempo tradicional. Por esse motivo, a primeira metade do livro fala muito a respeito das primeiras civilizações, para depois chegar à Grécia, passar pelos regimes feudais europeus, até ir se aproximando do tempo presente.

Os textos a respeito de um evento ou de um momento histórico representam nunca mais que cinco páginas do livro, afinal de contas, a intenção é de falar de tudo, mesmo que brevemente. Entre as páginas 254 e 258 da edição que temos em mãos, Eduardo Galeano discorre a respeito da Revolução Russa e do regime totalitário implementado por Josef Stalin.

Retomando a ideia de que todo regime totalitário é um regime autoritário, ainda que a recíproca não seja verdadeira, podemos observar alguns traços do autoritarismo expressos na descrição do regime stalinista feita por Galeano em *Espejos*. Primeiramente, destacamos o texto "Coartadas", em que o autor demonstra que as revoluções sociais possuem sua efervescência nos tempos de crise, mas que, em tempos melhores, há a imposição do que Galeano chama de "dictadura burocrática" (Galeano, 2010, p. 256). Nela, fundamentalmente, há um aparato legislativo que

sustenta princípios de moralidade e acaba por condenar a diversidade. Para sustentar seu argumento, o autor lista figuras históricas ligadas a arte e seus tristes fins:

> Marc Chagall y Wassily Kandinsky, pintores, se marcharon y nunca más volvieron.
> Vladimir Maiakovsky, poeta, se disparó un balazo al corazón.
> Sergei Esenin, también poeta, se ahorcó.
> Isaac Babel, narrador, fue fusilado.
> Vsevolod Meyerhold, que había hecho la revolución en sus desnudos escenarios del teatro, también fue fusilado.
> Y fusilados fueron Nikolai Bujarin, Grigori Zinoviev y Lev Kamenev, jefes revolucionarios de la primera hora, mientras León Trotski, fundador del Ejército Rojo, caía asesinado en el exilio (Galeano, 2010, p. 256).[40]

Percebemos, no trecho, a não aceitação, por parte do autoritarismo, aqui representado pelo regime totalitário de Stalin, da livre manifestação artística. Essa intolerância, que leva à censura, prisões, torturas, e etc. faz com que os artistas ou fujam, ou acabem por encontrar na morte uma saída. Podemos dizer que Galeano, como alguém que viveu o exílio e conheceu o horror das ditaduras latino-americanas, já havia feito o trabalho de denúncia e de salvaguarda dos nomes daqueles que resistiram contra ela em *Días y noches de amor y de guerra*. Em *Espejos*, ele tenta fazer o mesmo, ainda que em menor escala, a respeito de outros homens e mulheres que, para o autor, precisam ter seus nomes lembrados.

O último parágrafo do texto que trouxemos ironiza a justificativa para a perseguição, por parte dos autoritários: “Stalin sacrificó a los que le hacían sombra, a los que decían no, a los que no decían sí, a los peligrosos de hoy y a los peligrosos de mañana, por lo que hiciste o por lo que harás, por castigo o por las dudas (Galeano, 2010, p. 256)”[41]. Para sofrer com as consequências do regime autoritário não é necessário dizer não, mas apenas não dizer sim, qualquer centelha de dúvida a respeito da fidelidade ao regime é motivo para entrar na lista de pessoas perseguidas. Essa mania apontada em Stalin parece ser uma outra característica do autoritarismo,

---

[40] Marc Chagall e Wassily Kandinsky, pintores, foram embora e nunca mais voltaram.
Vladimir Maiakovsky, poeta, disparou um tiro no coração.
Sergei Esenin, também poeta, se enforcou.
Isaac Babel, escritor, foi fuzilado.
Vsevolod Meyerhold, que tinha feito a revolução teatral com seus cenários nus para teatro, também foi fuzilado.
E fuzilados foram Nikolai Bujarin, Grigori Zinoviev e Lev Kamenev, chefes revolucionários de primeira hora, enquanto Leon Trotski, fundador do Exército Vermelho, caía assassinado no exílio. (Galeano, 2020, p. 278, tradução de Eric Nepomuceno).

[41] Stalin sacrificou os que lhe faziam sombra, os que diziam não, os que não diziam sim, os perigosos de hoje e os perigosos de amanhã, pelo que você fez ou pelo eu você fará, por castigo ou pelas dúvidas (Galeano, 2020, p. 278, tradução de Eric Nepomuceno).

amparada por uma suposta legalidade, que esconde, na verdade, a supressão de direitos básicos de liberdade.

É possível destacar, como temos feito, temas que aparecem constantemente em *Espejos*. Mais um deles é o da estratégia do desaparecimento, de que as atrocidades sejam cometidas sem que nenhum violentado apareça para servir de prova do horror. Essa estratégia, utilizada de maneira constante nas ditaduras latino-americanas, consistia em uma espécie de disfarce jurídico, em que não havendo corpos, não ficavam provadas as mortes e torturas, o que por sua vez gera, historicamente, uma busca não apenas por justiça, mas também pela memória desses sujeitos.

Outra questão que surge em Galeano é a aproximação entre as ditaduras e os regimes autoritários em geral com a Inquisição, como citamos anteriormente. O autor já havia feito essa relação nos primórdios das ditaduras latino-americanas com a novela *La canción de nosotros*, publicada pela primeira vez em 1975, cujo texto possui cinco divisões, sendo uma delas o resultado de uma pesquisa nos arquivos do Santo Ofício da Inquisição, colocando trechos inteiros como capítulos, demonstrando a relação entre esse período e os regimes autoritários latino-americanos.

Não sendo uma novidade essa relação, Galeano inclui em sua abordagem a respeito do regime totalitário russo um texto chamado “La Inquisición en tiempos de Stalin”, a respeito de um dos personagens citados no trecho que comentamos anteriormente:

> Isaac Babel era un escritor prohibido. Él explicaba:
> —Es que he inventado un género nuevo: el silencio.
> En 1939, fue preso.
> Al año siguiente, fue juzgado.
> El juicio duró veinte minutos.
> Confesó que había escrito libros en los que su visión pequeño-burguesa distorsionaba la realidad revolucionaria.
> Confesó que había cometido crímenes contra el Estado soviético.
> Confesó que había hablado con espías extranjeros.
> Confesó que en sus viajes al exterior había tenido contactos con trotskistas.
> Confesó que estaba enterado de un complot para asesinar al camarada Stalin, y no lo había denunciado.
> Confesó que se había sentido atraído por los enemigos de la patria.
> Confesó que era falso todo lo que había confesado.
> Lo fusilaron en la noche de ese día.
> Su mujer se enteró quince años después (Galeano, 2010, p. 257).[42]

[42] Isaac Babel era um autor proibido. Ele explicava:
- É que eu inventei um gênero novo: o silêncio.

Nesse trecho, destacamos a questão dos julgamentos, mais uma ferramenta do aparato legislativo da "ditadura burocrática" citada por Galeano. O julgamento é, como expresso no texto, um mero cerimonial rápido em que o preso admite tudo que fez e o que deixou de fazer, para então, como Galileu, negar o que acaba de dizer e ser morto pelos inquisidores.

O interessante é, ao final do texto, o fato de que sua esposa passa quinze anos sem saber o que havia acontecido com o marido. Galeano omite, no texto, que a esposa havia fugido muito antes para Paris, tendo Babel uma outra esposa, em Moscou, com quem também tinha uma filha. Quando do conhecimento da morte do escritor, o "direito de viuvez" ficou com a esposa que havia ficado na Rússia, não com Yevgenia, a primeira de suas mulheres.

Um outro exemplo de julgamentos em regimes autoritários aparece quando o autor demonstra "La justicia en tiempos de Franco", texto que descreve uma cena que antecede a entrada do réu para ser julgado:

> Arriba, en lo alto del estrado, enfundado en su toga negra, el presidente del tribunal.
> A la derecha, el abogado.
> A la izquierda, el fiscal.
> Escalones abajo, el banquillo de los acusados, todavía vacío.
> Un nuevo proceso va a comenzar.
> Dirigiéndose al ujier, el juez, Alfonso Hernández Pardo, ordena:
> —*Que pase el condenado* (Galeano, 2010, p. 293).[43]

Em 1939, foi preso.
No ano seguinte, foi julgado.
O julgamento durou vinte minutos.
Confessou que havia escrito livros nos quais sua visão pequeno-burguesa distorcia a realidade revolucionária.
Confessou que havia cometido crimes contra o Estado soviético.
Confessou que havia falado com espiões estrangeiros.
Confessou que em suas viagens ao exterior tinha mantido contato com trotskistas.
Confessou que estava informado de um complô para assassinar o camarada Stalin, e que não o havia denunciado.
Confessou que tinha se sentido atraído pelos inimigos da pátria.
Confessou que era falso tudo o que havia confessado.
Foi fuzilado na noite daquele mesmo dia.
Sua mulher ficou sabendo quinze anos depois (Galeno, 2020, p. 279, tradução de Eric Nepomuceno).

[43] Acima, no alto do estrado, envergando sua toga negra, o presidente do tribunal.
À direita, o advogado.
À esquerda, o promotor.
Degraus abaixo, o banco dos réus, ainda vazio.
Um novo julgamento vai começar.
Dirigindo-se ao meirinho, o juiz, Alfonso Hernandez Pardo, ordena:
- *Faça o condenado entrar* (Galeano, 2020, p. 318, tradução de Eric Nepomuceno).

Finalizando a pequena sessão a respeito do regime totalitário russo, Galeano traz a figura de Rosa Luxemburgo, utilizando outra característica que consideramos uma constante em *Espejos:* o autor usa seu livro como um meio para divulgar ou mesmo dar ênfase na voz de outros autores e autoras. Por isso, o texto "Rosa", possui apenas dois parágrafos curtos escritos pelo autor, sendo o primeiro responsável por identificar de quem se trata o texto; e o segundo a respeito da escrita de um artigo sobre a Revolução Russa. A partir deste momento o texto se constitui por cinco parágrafos na voz de Rosa, que ele evidencia apontando suas temáticas. Utilizaremos o último, em que Galeano utiliza das palavras da autora polonesa para definir seu conceito de "ditadura burocrática":

> Sobre la dictadura burocrática: *Sin elecciones generales, sin irrestricta libertad de prensa y libertad de reunión, sin un libre debate de opiniones, la vida muere en las instituciones públicas, se convierte en una caricatura de vida donde sólo la burocracia es elemento activo. La vida pública cae gradualmente dormida, y unos pocos líderes del partido, dotados de incansable energía y de ilimitada experiencia, gobiernan y mandan. Entre ellos, no más que una docena de cabezas dirigen realmente, y una minoría selecta de la clase trabajadora es invitada, de tiempo en tiempo, a reuniones donde aplaude los discursos de los líderes y aprueba las resoluciones por unanimidad* (Galeano, 2010, p. 258).[44]

Destacamos, em um primeiro momento, que o autor explica, ao início de seu livro, que suprime as referências, por considera-las muito extensas e justificando que ocupariam boa parte do livro. Por outro lado, por mais que utilize as palavras de Rosa Luxemburgo, as põe como explicação de um conceito que não foi criado por ela, dando uma nova ênfase ao escrito pela autora.

A respeito do trecho propriamente dito, observamos de que maneira a ditadura burocrática se organiza, utilizando as reuniões da mesma forma com que conduz os julgamentos, um ato meramente cerimonial. Não há, de fato, discussão, apenas a aceitação das propostas dos líderes.

[44] Sobre a ditadura burocrática: *sem eleições gerais, sem irrestrita liberdade de imprensa e liberdade de reunião, sem um livre debate de opiniões, a vida morre nas instituições públicas, se transforma em uma caricatura e vida na qual apenas a burocracia é um elemento ativo. A vida pública decai gradualmente adormecida, e uns poucos líderes do partido, dotados de incansável energia e de ilimitada experiência, governam e mandam. Entre eles, não mais que uma dúzia de cabeças dirige realmente, e uma minoria seleta da classe trabalhadora é convidada, de tempos em tempos, para reuniões onde aplaude os discursos dos líderes e aprova as resoluções por unanimidade* (Galeano, 2020, p. 281, tradução de Eric Nepomuceno).

Essa questão da falta de liberdade de posição mesmo entre os partidários do governo é demonstrada por Hannah Arendt quando busca definir o que chama de organização totalitária. Nesse subcapítulo, a autora demonstra compartilhar do pensamento de Rosa Luxemburgo. Nas palavras da autora, “se os funcionários nomeados por alguém de cima tivessem verdadeira autoridade e responsabilidade, estaríamos lidando com uma estrutura hierárquica na qual a autoridade e o poder são delegados e regulados por lei” (Arendt, 2012, p. 500), o que, como pudemos perceber, não acontece, imperando o “princípio de liderança”, o caso do texto de Rosa, de Josef Stalin.

Além do citado anteriormente, Arendt utiliza a questão das hierarquias e das organizações como diferenciação entre o regime autoritário/ditatorial e o totalitário, visto que os primeiros se beneficiam da organização, a utilizam como meio de manutenção do sistema no poder, ao passo que no totalitarismo é mister o poder irrestrito àquele que incorpora o sistema, como Josef Stalin e Adolf Hitler, por exemplo. Nas palavras da autora, “toda hierarquia, por mais autoritária que seja o seu funcionamento, e toda escala de comando, por mais arbitrário e ditatorial que seja o conteúdo das ordens, tende a estabilizar-se e constituiria um obstáculo ao poder total do líder de um movimento totalitário (Arendt, 2012, p. 500)”. Ou seja, se no autoritarismo temos o uso do aparato burocrático para garantir a sustentação do sistema, nos regimes totalitários o líder teria seus poderes chancelados e postos como superiores à organização burocrática, sendo melhor, como apontado por Rosa, uma reunião para aplaudir as propostas da liderança.

Ao fim de *Espejos*, chegamos próximos do período de escrita do livro, o ano de 2007, em que a revolução tecnológica se anuncia, junto com a possibilidade de novas formas de destruição e esperança que vão se manifestando. Eduardo Galeano retrata a chegada do século, demonstrando que parece cometer certos erros cometidos no século anterior, mas ainda acreditando na possibilidade de melhora no futuro. O autor nos confessa sua crença antiga de que o que era perdido aqui, na Terra, ia parar na lua. Revela também sua surpresa de que, ao regressar do território lunar, os astronautas não traziam nada. E então, se questiona:

> Si no están en la luna, ¿dónde están?
> ¿Será que en la tierra no se perdieron?

¿Será que en la tierra se escondieron? (Galeano, 2010, p. 339).[45]

Espejos é, de fato, um livro de história universal, mas Galeano faz questão de apontar o que compreende enquanto tal, visto que a história do mundo já vinha sendo contada nas escolas, mas através de um caminho totalmente europeizante. Por isso, é importante ressaltar quando diz: “Después, algo aprendí de historia universal, pero la historia universal era, y sigue siendo, la historia de Europa. El resto del mundo yacía, yace, en tinieblas” (Galeano, 2010, p. 89).[46] Buscando resolver o problema da escuridão neste “resto do mundo”, Galeano escreve pequenos textos, pequenas lâmpadas, que buscam iluminar partes escondidas de nossa história enquanto civilização. Os ninguéns, admirados pelo autor, tornam-se alguéns, em seu livro, que, desta forma, denuncia e combate o autoritarismo.

[45] Se não estão na lua, onde estão?
Será que na terra não se perderam?
Será que na terra se esconderam? (Galeano, 2020, p. 369, tradução de Eric Nepomuceno).
[46] Depois, aprendi alguma coisa da história universal, mas a história universal era, e continua sendo, a história da Europa. O resto do mundo jazia, jaz, nas trevas (Galeano, 2020, p. 96, tradução de Eric Nepomuceno).

3. MELANCOLIA OU *PEQUEÑA MUERTE*

Retomando nossa proposta de organização para esta tese, destacamos o segundo conceito-chave para a análise das obras de Eduardo Galeano: a melancolia. A estrutura do capítulo seguirá conforme mencionado na Introdução, apresentando o conceito, para então trazer duas obras em que destacamos passagens expressivas de uma visão particular da melancolia. Além disso, ressaltamos mais uma vez que a obra *Días y noches de amor y de guerra* seguirá presente, costurando temas tangentes às demais obras e discussões.

As primeiras definições do que seria a melancolia datam da Grécia Antiga. Aristóteles, em seu *Problema XXX*, dedica-se à definição do conceito, através do questionamento a respeito dos chamados "seres de exceção":

> Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns ao ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (Aristóteles, 1998, p. 81).

Segundo o filósofo, então, todos aqueles que se destacavam, seja por suas ações ou pelas artes, como a poesia, por exemplo, possuíam traços melancólicos, que se manifestavam com menos ou mais intensidade ao longo de suas vidas. Podemos perceber, ao final do trecho destacado, que para o autor, assim como para outros pensadores da época, a melancolia possuía matéria, era parte do ser humano, sendo tratada como a *bile negra*.

Essa "mistura" (termo utilizado na tradução de Jackie Pigeaud) da bile negra localizava-se no sistema digestivo - mais precisamente no baço - e tinha sua caracterização como sendo escura e densa, semelhante ao sangue coagulado. Esse líquido poderia ser quente ou frio, quieto ou agitado, e é justamente esse movimento que produzia, segundo Aristóteles, as mudanças de humor relacionadas à melancolia ou à genialidade.

Para defender sua proposta, o filósofo compara a bile negra ao vinho, apresentando-as como substâncias parecidas e cuja diferenciação reside no fato de que o vinho produzia um efeito de curto prazo, uma *exceção a curto prazo,* ao passo que a bile negra tinha suas manifestações ao longo de toda a vida daqueles que a possuíam. Na visão do autor, tanto a bile negra quanto o vinho possuíam vento em

sua composição, o que se manifestaria na capacidade de tornar os sujeitos inconstantes.

Para responder a seu questionamento inicial a respeito da relação da melancolia com os seres de exceção, Aristóteles aponta que a diferença está no índice de *concentração* da bile negra:

> Se o estado da mistura é completamente concentrado, eles são melancólicos ao mais alto nível; mas se a concentração é um pouco atenuada, eis os seres de exceção. Mas eles são inclinados, se com isso não tomam cuidado, às doenças da bile negra, afetando tal ou tal parte do corpo segundo os indivíduos (Aristóteles, 1998, p. 99).

Sendo assim, a primeira definição de melancolia que incorporamos à tese diz respeito à *bile negra*, ressaltando que o conceito não foi criado por Aristóteles, mas utilizado e explorado por ele na relação com a chamada *exceção*. O autor encerra o *Problema XXX* com a definição de que "porque a potência da bile negra é inconstante, inconstantes são os melancólicos" (Aristóteles, 1998, p. 105).

Charles Baudelaire inicia um de seus poemas chamados *Spleen* dizendo "eu tenho mais recordações do que há em mil anos" (Baudelaire, 1985, p. 2010). Sua melancolia vem, entre outros fatores, de sua memória. Essa insistência da memória em se fazer presente, esse *desejo de recordar* aparece, de maneira semelhante, na obra de Galeano. Não podemos esquecer que *El libro de los abrazos*, por exemplo, inicia justamente com a demonstração da origem latina da palavra recordar, "voltar a passar pelo coração".

Esse somatório das memórias, apesar de gerador de uma melancolia, faz parte, por outro lado, de uma percepção profunda da realidade, em que a intenção de memória se confunde com a intenção de reconfigurar as experiências, pondo luz em problemáticas percebidas pelo autor. Ficará claro, ao final de nossa exposição a respeito do conceito de melancolia, o fator *crítico* que esta traz, no sentido de olhar atentamente para o passado e para o presente. Uma melancolia que não afunda o autor, como areia movediça, mas constitui um chão sólido, ou seja, pautado na realidade, para que se caminhe.

Por outro lado, e não mais relacionando a melancolia com o fazer artístico ou a *exceção*, Siegmund Freud observa o fenômeno por um viés patológico, buscando diferenciá-la da sensação do luto, observado em seus pacientes. O chamado "pai da

psicanálise", na obra *Luto e melancolia*, traz contribuições relevantes para percebermos a composição do estado melancólico.

Para compreender a proposta de Freud, entretanto, é preciso destacar a visão do autor a respeito do conceito de *perda* e de sua relação com o *ego* daqueles que a sofrem. O luto, para o autor, diz respeito a um descompasso, visto que o desejo que ora sentíamos por uma pessoa passa a não ter onde ser colocado. A falta do objeto de desejo é justamente o que produz uma sensação de *desajuste* em relação ao mundo, dentro do qual o objeto não mais existe. Essa inadequação é, segundo Freud, temporária, o que faz com que, após passar pelo processo de luto, o ego se torne novamente livre.

A melancolia, em contrapartida, constitui-se de um *estado*, não de um *processo*. Freud define o estado mental do melancólico como

> um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em auto recriminação e auto envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição (Freud, 2020, p. 10).

A grande diferença entre o luto e a melancolia, dessa forma, se manifesta no foco dado a esse desajuste do ego. Nas palavras do autor, "no luto, é o próprio mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego" (Freud, 2020, p. 12). Ou seja, aquele que sofre da melancolia, sofre na verdade de uma espécie de "falta de si mesmo", o que gera a autodepreciação característica do fenômeno.

É necessário destacar a relevância de Freud para a discussão a respeito da melancolia, apesar de percebemos que suas propostas se encontram na seara da psicologia, não necessariamente relacionada às artes, como fazia Aristóteles. Suas contribuições nos auxiliam a compreender o fenômeno da melancolia na experiência humana, muitas vezes representada nos personagens de Galeano.

Maria Rita Kehl (2010) é a responsável por apontar o filósofo alemão Walter Benjamin como o responsável por retomar a associação entre a melancolia e o fazer artístico, conforme o trecho a seguir:

> Walter Benjamin, cuja leitura da poesia de Baudelaire marcou definitivamente a recepção contemporânea da obra deste poeta, teria sido o último dos pensadores modernos a retomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano ao relacionar o desencanto e a falta de vontade do melancólico

> diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa quanto às condições simbólicas do laço social (Kehl, 2010, p. 2).

É nesse sentido que analisaremos as propostas de Benjamin em sua obra *A origem do drama barroco alemão* (1928), em que o autor aponta as características definidoras dessa dramaturgia e apresenta interessantes definições da melancolia e do fazer do melancólico que, segundo o autor, insere-se no contexto de uma observação crítica de sua realidade.

Essa retomada aristotélica é, na verdade, basilar para a análise da melancolia segundo Benjamin. O filósofo alemão, inclusive, faz referência ao grego ao tratar da relação entre o melancólico e o ser de exceção, por mais que não utilize exatamente essa terminologia. Apresentando a chamada *bile negra* em seu texto, Benjamin diz:

> A patologia dos humores via a causa dessas características no excesso do elemento seco e frio, dentro do organismo. Esse elemento era a bílis negra - *bilis innaturalis* ou *atra*, em contraste com a *bilis naturalis* ou *candida*, da mesma forma que o temperamento úmido e quente (sanguíneo) se baseava no sangue, o úmido e frio (fleumático) se baseava na água, e o seco e quente (colérico), se baseava na bílis amarela. Além disso, para essa teoria o baço era de importância decisiva para a formação da desastrosa bílis negra. O sangue "grosso e seco" que flui nesse órgão e nele se torna dominante inibe o riso e provoca a hipocondria (Benjamin, 1984, p. 169).

Podemos perceber uma referência “biológica” para a melancolia, como algo intrínseco ao corpo humano. Há, além da já citada, outra interpretação também trazida por Benjamin, situada no campo da astrologia, que apresenta o planeta Saturno como forte influência para os melancólicos:

> Essa dimensão intrinsecamente antitética é refletida e justificada com muita agudeza pelo comentador de Dante, Jacobo Della Lana. Segundo ele, graças à sua propriedade de planeta pesado, frio e seco, Saturno produz homens completamente presos à vida material, e que só se prestam ao trabalho agrícola mais duro; mas graças à sua posição de planeta mais elevado, produz, inversamente, os *religiosi contemplativi*, homens altamente espirituais, alheios a qualquer vida terrena. O histórico do problema da melancolia se desdobra no espaço dessa dialética (Benjamin, 1984, p. 173).

O melancólico, segundo Benjamin, é fruto desse descompasso entre o homem trabalhador que é, ao mesmo, tempo, observador da vida, quase deslocado dela, o que se apresenta na distância de Saturno em relação à Terra. Além disso, destacamos a grandeza do planeta, o que poderia estar relacionado à genialidade dos melancólicos.

Um outro ponto-chave da análise da melancolia segundo Benjamin se dá através da observação, por parte do autor, da gravura *Melancolia I*, de Albert Dürer datada de 1514. Nela, há um anjo cabisbaixo cercado por elementos que remetem ao seu estado melancólico. Nesses objetos, Benjamin percebe o retrato de uma vida vazia de sentido, como dito anteriormente. A serra, os pregos, a bola e até o cão passam a ser, na visão do autor, “utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação” (Benjamin, 1984, p. 164).

Analisando de forma mais atenta objetos centrais da obra de Dürer, Benjamin destaca o cão, associado diretamente à melancolia, visto que era uma crença, na época da gravura, de que o “bom cão” era melancólico, pois teria maior capacidade de observação. Além disso, ao falar do animal, o autor retoma o viés biológico: o cão seria dominado pelo baço que, como dito anteriormente, é o centro da melancolia, já que abriga nele a bile negra.

Buscando, como bem apontou Kehl, retomar essa perspectiva aristotélica da melancolia, Benjamin apresenta constantemente as formas com as quais a dicotomia melancólico/gênio se apresenta. Se num momento anterior destacamos esse ponto em Saturno, agora é a vez do cão. Nas palavras do autor, “o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e do pensador “ (Benjamin, 1984, p. 174). Além destes já citados, o autor ainda destaca a pedra e a esfera, sempre através da relação entre a melancolia e a observação da realidade, ponto chave de sua visão.

Ressalvamos, entretanto, o fato de que, apesar de retomar a relação entre melancolia e fazer artístico, estamos apresentando aqui uma ruptura no que diz respeito ao conceito de melancolia e principalmente ao que este fenômeno gera nos sujeitos. Para Aristóteles, a melancolia está intrinsecamente ligada à genialidade, a um fazer ativo; para Freud, ela é paralisante, afunda o sujeito; e para Benjamin, além de *poder* estar relacionada ao fazer artístico, tem como fundamento a percepção crítica da realidade, o que nos leva a apontar esse viés em destaque em relação aos demais.

Retornando à análise literária, Walter Benjamin percebe, nos autores do chamado drama barroco alemão, a melancolia proveniente de uma inadequação com o mundo presente. Ao perceber a realidade como ruína, os autores tornam-se melancólicos e expressam essa melancolia em suas obras. Segundo o filósofo, esse fenômeno ocorre por diversos fatores, sendo um deles a mudança paradigmática em relação a religião, com as ações do homem dissociando-se da esfera divina. O autor aponta que “as ações humanas foram privadas de todo valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio” (Benjamin, 1984, p. 162).

Nesse sentido, o objeto do escritor do drama barroco alemão passa a ser justamente a ruína. A melancolia presente na observação do mundo gera justamente a percepção deste como uma sequência de catástrofes. Para tentar descrevê-las, para tentar representar essa ruína na literatura, os autores utilizam a alegoria, o que é explicado pelo filósofo alemão através da percepção de que “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas” (Benjamin, 1984, p. 200). Se a realidade se apresenta através da ruína, somente a alegoria poderia representar essa realidade fragmentada. A alegoria expressa na dramaturgia alemã analisada por Benjamin é destacada com tons de salvação, sendo ela “o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite” (Benjamin, 1984, p. 207).

Além disso, o autor associa a fragmentação com o fazer alegórico do drama barroco, quando diz que “não se pode considerar de modo algum acidental essa relação do alegórico com o caráter fragmentário, amontoado e desordenado de um quarto de mágico ou de um laboratório de alquimista” (Benjamin, 1984, p. 210). Benjamin demonstra mais uma vez, nessa passagem, a interessante aproximação do melancólico e do ser de exceção, expresso nessa passagem através da figura do mágico e do alquimista.

Ao falarmos da fragmentação, retomamos a interpretação de que a já citada escrita fragmentária de Galeano pode ser percebida sobre este viés. O autor uruguaio é testemunha e vítima das ditaduras na América Latina. Dessa maneira, possui uma visão ímpar pautada pela melancolia e pela crítica à realidade que percebe. Em outras palavras, o autor, que percebe a ruína em tempo real, sofrendo com ela, passa a representar essa percepção na própria estrutura de seus textos, refletindo sobre a

história do tempo presente, em busca não de simplesmente conta-la, mas preencher as lacunas e os silêncios deixados pela experiência autoritária.

Há ainda uma outra obra benjaminiana, fundamental para que discutamos a melancolia e, além dela, sua relação com o fazer historiográfico. Nela, podemos destacar a retomada do conceito de ruína, dessa vez apresentado não na literatura, mas no próprio passado. Trata-se das teses *Sobre o conceito de história*, datadas de 1940, ano em que o autor, fugindo da perseguição nazista, suicida-se. Nesse texto, percebemos uma visão particular da história, uma visão profundamente melancólica, a começar pela metáfora escolhida pelo autor para defini-la, em sua nona tese:

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1994, p. 226).

Sendo assim, Benjamin, que já havia demonstrado a ruína na literatura, demonstra agora uma História profundamente ligada à noção de *tragédia*. Apesar de ser involuntariamente carregada para a frente pela tempestade chamada progresso, seu olhar distorcido é voltado para trás, para essa grande catástrofe. O desejo de se ater ao passado é impossível pela própria história – ela não para de acontecer, a todo momento. É aí que surge, segundo o autor, a função do historiador, o grande responsável por trazer do presente essas perguntas ao passado, questioná-lo e mais do que isso, buscar nele vestígios que se apresentam no presente da pesquisa, no momento exato de seus questionamentos. Eduardo Galeano, escritor sobre o qual nos atemos nesta tese, apresenta uma visão semelhante, ainda que não referencie Benjamin, quando diz, ao final da introdução de *Las venas abiertas de América Latina*, que "*la historia es um profeta con la mirada vuelta hacia atrás: por lo que fue, y contra lo que fue, anuncia lo que será*" (Galeano, 1994, p. 11).[47]

[47] *a história é um profeta com o olhar voltado para trás: pelo que foi, e contra o que foi, anuncia o que será* (Galeano, 2020, p. 25, tradução de Sérgio Faraco)

Podemos perceber uma diferença na perspectiva de Galeano, no que diz respeito ao olhar para o passado: Ao passo em que, para Benjamin, a história é um anjo com a face entristecida, para o autor uruguaio ela é um *profeta*, ou seja, carrega em si a possibilidade e a antecipação de um futuro. Além disso, é possível perceber, no trecho citado, a questão da resistência, visto que não apenas a história olha o que passou, mas se posiciona *contra* o que passou. Destacamos, nesse sentido, o trecho enquanto uma das expressões da tríade conceitual que orienta a tese, pois nele percebemos a experiência autoritária sendo revisitada pela própria história, a melancolia fruto desse processo e ainda assim a capacidade da própria história de conter um futuro, ou seja, de manter acesa a chama de alguma esperança.

Quanto ao viés historiográfico, Walter Benjamin está associado à linha do materialismo histórico, definido por Marx. Sendo assim, apresenta a teoria materialista como a vanguarda do estudo da História. Quando define a tarefa do "bom historiador", então, a trata como o "papel do materialista histórico". A principal atuação desse historiador, para o autor, aparece ao final da sétima tese:

> A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. **Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo** (Benjamin, 1994, p. 225, grifo nosso).

Mais uma vez o passado é percebido através da melancolia. Os vestígios deixados pelo passado, os "monumentos da cultura" convertem-se em "monumentos da barbárie", segundo Benjamin, tendo em vista que são criados para ser uma manifestação da *vitória*, apagando, assim, a história dos derrotados. A tarefa do materialista histórico, do "bom historiador", passa a ser observar a história buscando não a salvaguarda dos monumentos enquanto vestígios históricos, mas buscar o que o monumento esconde, o que está por detrás dele e mais importante ainda: o que ele nos revela sobre o nosso presente.

Tal visão é compartilhada por Eduardo Galeano. Há uma obra intitulada *Ser como ellos y otros artículos*, publicada em 1992, através da editora de Galeano, Ediciones del chanchito, que reúne textos e artigos a respeito da América Latina. Em seu primeiro texto, "El assombro de un escritor", o autor aponta, a respeito da questão da história oficial e da *memória oficial*, que

> la historia real de América Latina, y de América toda, es una asombrosa fuente de dignidad y de belleza; pero la dignidad y la belleza, hermanas siamesas de la humillación y el horror, rara vez asoman en la historia oficial. Los vencedores, que justifican sus privilegios por el derecho de herencia, imponen su propia memoria como memoria única y obligatoria. La historia oficial, vitrina donde el sistema exhibe sus viejos disfraces, miente por lo que dice y más por lo que calla. Este desfile de héroes enmascarados reduce nuestra deslumbrante realidad al enano espectáculo de la victoria de los ricos, los blancos, los machos y los militares (Galeano, 1996, p. 4).[48]

Apontamos, nesse sentido, a semelhança na percepção dos autores, de uma história oficial como possuinte da função de apagar outras histórias, outras memórias. Galeano incorpora em seu ofício literário o caráter do "bom historiador" proposto por Benjamin. Essa percepção, por sua vez, guardadas as distâncias temporais e geográficas, dizem respeito ao conceito de *derrota histórica*, visto que utilizam os termos "vencedores" e "derrotados" diversas vezes.

Marc Bloch, historiador francês fuzilado pelos nazistas em 1944, deixa, antes de seu falecimento, um livro a respeito da metodologia histórica. A obra, *Apologia da história ou O ofício de historiador*, põe em xeque a questão do tempo histórico, revisitando a ideia de que a história é o estudo do passado, e projetando a necessidade de trabalharmos a história através de sua relação com as perguntas do presente. Ao definir o tempo histórico, Marc Bloch diz: "Ora, esse tempo verdadeiro é, por natureza, um *continuum*. É também perpétua mudança. Da antítese desses dois atributos provêm os grandes problemas da pesquisa histórica" (Bloch, 2001, p. 55). Essa percepção parece estar profundamente associada ao proposto por Walter Benjamin quatro anos antes, em suas teses sobre a história, inclusive, tendo utilizado

[48] A história real da América Latina, e da América toda, é uma assombrosa fonte de dignidade e de beleza; mas a dignidade e a beleza, irmãs siamesas da humilhação e do horror, raras vezes aparecem na história oficial. Os vencedores, que justificam seus privilégios pelo direito de herança, impõem sua própria memória como memória única e obrigatória. A história oficial, vitrine onde o sistema exibe seus velhos disfarces, mente pelo que diz e mais mente pelo que cala. Esse desfile de heróis mascarados reduz nossa deslumbrante realidade ao pequeno espetáculo da vitória dos ricos, dos brancos, dos machos e dos militares (tradução nossa).

o termo "*continuum*" para defini-la. Observemos o que diz Benjamin a respeito da história:

> A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras". Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de "agoras", que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx (Benjamin, 1994, p. 230).

É interessante perceber que, de maneiras diferentes e em lugares diferentes (Marc Bloch escreve na França, ao passo que Benjamin, o faz na Alemanha), os autores aproximam-se através da percepção do tempo histórico como sendo esse duplo, de mudança constante e continuidade. Além disso, nota-se, entre os autores, a necessidade de discussão a respeito do ofício do historiador, ou seja, qual metodologia melhor utiliza a percepção do tempo histórico dessa maneira. Benjamin, ainda que vinculado ao materialismo histórico, utiliza-o de uma forma que muitos marxistas ortodoxos discordaram na época, e essa maneira ímpar com que ele identifica o ofício do historiador aparece também nas propostas de Marc Bloch.

Destacamos, ainda na relação entre ambos, a presença da melancolia como intrínseca ao ofício do historiador. Apesar de não estarem com os olhos voltados à totalidade do passado, nas pesquisas históricas, o "bom historiador" deve perceber a tragédia que se lhe apresenta. Essa visão, por parte de ambos os autores, tem relação direta com o presente vivido por eles, de um sofrimento causado pelo nazismo.

Retornando à melancolia segundo Benjamin, podemos perceber que esta é parte da percepção da chamada "tragédia histórica". Sendo assim ganha uma *função*, trazida pelo autor. Suas teses não buscam apontar a catástrofe através do fatalismo, da *tristeza*, mas de apontar um caminho pelo qual a percepção dessas derrotas possibilita a construção de um futuro. Benjamin traz essa possibilidade quando, por exemplo, apesar de ter definido a história como tragédia, catástrofe e barbárie, escolhe a metáfora da flor para definir o passar de seu tempo: "Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças à um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas (Benjamin, 1994, p.

224)". Ou seja, apesar da sucessão trágica de acontecimentos, o passado está, por excelência, projetado a um futuro *solar*.

Indo além, o autor demonstra que o próprio passado carece de ser revisitado através da possibilidade da esperança. Aqueles que tiveram suas histórias apagadas pelo viés do vencedor também podem ser "salvos" pelo historiador que, ao escovar a história a contrapelo, lhes devolve a palavra perdida. Nas palavras do autor, "o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (Benjamin, 1994, p. 224-225)". A esperança, em Benjamin, é apresentada como uma possibilidade, ainda que associada à melancolia do presente. O inimigo segue vencendo, mas o ofício do historiador pode transformar essa sequência de derrotas.

Ainda segundo Benjamin, podemos perceber a retomada da melancolia na literatura, como havia feito em sua análise do drama barroco alemão. Em seu texto *Melancolia de esquerda*, o autor critica a poesia que, segundo o autor, vincula-se a uma atividade política que perde a capacidade revolucionária. Tendo como alvo os poemas de Eric Kästner, aponta para novas acepções a respeito do conceito de melancolia, além de relaciona-la ao fazer literário, por parte dos escritores de esquerda.

Destacamos o surgimento do termo *estupidez torturada*. Sua primeira aparição se dá através do conceito de desespero. Benjamin a define: "Desde muito cedo os poetas travaram conhecimento com essa singular variedade do desespero: a estupidez torturada (Benjamin, 1994, p. 76)". Entretanto, o mesmo parágrafo que traz essa relação é encerrado com uma associação em que a estupidez torturada torna-se, na verdade, "a última metamorfose da melancolia, em sua história de dois mil anos" (Benjamin, 1994, p. 77). Essa confusão quanto à definição do termo se resolve ao passo que o autor a contextualiza na produção poética de Kästner. Tomamos como base a citação que fecha o texto de Benjamin:

> Esses poemas fervilham com tais indivíduos, como um café na *city*, depois do fechamento da bolsa. Não admira que sua função seja a de reconciliar esse indivíduo consigo mesmo, produzindo a identidade entre vida profissional e vida privada que essas pessoas chamam de *humanidade*, mas que é de fato bestial, porque, nas condições atuais, a verdadeira humanidade só pode consistir na tensão entre os dois pólos. Nessa polaridade se

> localizam a reflexão e a ação. Produzi-la é tarefa de qualquer lírica política, e sua realização mais rigorosa se encontra, hoje, na poesia de Brecht. Em Kästner, ela cede lugar à arrogância e ao fatalismo. É o fatalismo dos que estão mais longe do processo produtivo, e cuja furtiva atitude de cortejar a conjuntura é comparável à atitude do homem que se dedica inteiramente a investigar os misteriosos caprichos de sua digestão. É certo que os movimentos viscerais nesses versos tem mais de gasoso que de sólido. A melancolia e a obstrução intestinal sempre estiveram associadas. Mas, desde que no corpo social os sucos gástricos deixaram de funcionar, um ar sufocante nos persegue. Os poemas de Kästner em nada contribuem para purificar o ambiente (Benjamin, 1994, p. 77, grifo do autor).

A estupidez torturada pode ser percebida como esse fatalismo que, segundo Benjamin, é expresso na poesia de Erich Kästner. Um fatalismo que vai de encontro ao que seria o papel da lírica, o de promover a ação através da reflexão. Benjamin escolhe encerrar seu texto através de uma analogia entre a melancolia e a obstrução intestinal, definindo os versos dessa "melancolia de esquerda" como sendo *gasosos* e tendo, no poeta que critica, simplesmente mais do mesmo.

Essa crítica parece estar profundamente relacionada à questão de escritores que não trazem contribuições relevantes ao âmbito social. Benjamin, atento a este fato, apresenta seu pensamento a respeito no texto *O autor como produtor*, transcrição de uma conferência realizada em 1934. Nela, o autor discute a questão da *técnica* e das inovações literárias estarem profundamente relacionadas às revoluções sociais.

De maneira semelhante a que se refere ao "bom historiador", conforme apontamos anteriormente, Benjamin fala do "bom escritor" como *escritor progressista*, o responsável por trazer as inovações técnicas e promover a revolução social através da literatura. A primeira aparição do termo, já o explicando, dá-se da seguinte forma:

> Mas a questão vos é mais ou menos familiar sob a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser. Em vossa opinião, a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade. O escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece essa alternativa. Vós lhe demonstrais que, sem admitir, ele trabalha a serviço de certos interesses de classe. O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma *tendência* (Benjamin, 1994, p. 121, grifo do autor).

Benjamin está abordando a questão de que os escritores, pelo senso comum, passam a obedecer uma maneira específica de escrever, que emana das questões sociais, como se de certa forma, os autores as *obedecessem* para compor suas obras.

Sua proposta é a de revisitar essa questão, demonstrando que os bons escritores, na verdade, transformam a prática literária e a questão social através de sua literatura simultaneamente, não podendo haver uma obra "correta" politicamente e "ruim" literariamente, conforme aponta no seguinte parágrafo:

> Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária (Benjamin, 1994, p. 121, grifo do autor).

Sendo assim, segundo Benjamin, é necessário que a crítica observe esse fenômeno através do elemento que une as duas esferas, social e literária, na obra desses autores. Percebendo que qualidade da obra precisa ser analisada através de sua capacidade transformadora *dentro* das relações sociais, não a partir delas.

O filósofo alemão utiliza, para definir esse elemento, o conceito de *técnica*. Quando se refere a ele, diz respeito tanto à inovação literária quanto à questão social. Nas palavras do autor:

> Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre tendência e qualidade, mencionada no início (Benjamin, 1994, p. 122).

O que podemos perceber é uma atenção, por parte de Benjamin, à capacidade transformadora da literatura. Sua visão a respeito do fazer literário inclui a transformação social, porque, para ele, são indissociáveis. Percebemos, nessa proposta, que há uma relação entre autor e obra que leva em conta o aspecto técnico e a evolução do fazer do escritor, mas essa relação não diz respeito ao *texto*, e sim ao *fazer* da escrita.

Destacamos, nesse sentido, a figura do narrador nas obras de Eduardo Galeano, por sua capacidade de borrar as fronteiras entre *autor* e *narrador*. Quando narra, o autor uruguaio assume que quem conta as histórias de seu livro é ele próprio. Essa característica permite que os textos tragam consigo uma visão própria da história da América Latina, principalmente pelo ponto de vista de quem viveu um de seus

períodos mais sombrios. Sua literatura possui o *engajamento* de quem incorpora a resistência em seu projeto de vida e assume esta face também quando constrói o narrador de suas obras.

No que diz respeito ao fazer literário, essa construção passa pela maneira com a qual Galeano inicia vários de seus textos, referenciando quando e onde ocorreram as histórias ou, no caso de não as ter vivido, quem lhe contou. Como destacado anteriormente, temos o início da escrita fragmentária de Galeano com a obra *Días y noches de amor y de guerra*, publicada pela primeira vez em 1978. É interessante perceber a abertura dessa obra como também a abertura a questão do narrador, por parte do autor uruguaio, que apresenta seus *Días y noches* dizendo que "tudo o que aqui é contado aconteceu" (Galeano, 2021, p. 7).

Portanto, é interessante retomar a concepção da transitoriedade entre os gêneros literários que apresenta Galeano, adicionando ao que já discutimos o fato de que a construção do narrador de seus fragmentos se dá nesse *entre-lugar*, nesse espaço fronteiriço entre a autobiografia e a ficção.

Percebemos, a partir da análise de Benjamin no que diz respeito ao fazer literário, a possibilidade de a figura do escritor incorporar a função de *intelectual*. Sem apontar para a "evolução técnica" e muito mais pautado pelo viés político da literatura, Edward W. Said, em seu texto "O papel público dos escritores e intelectuais", faz uma articulação semelhante à de Walter Benjamin.

É interessante perceber que Said refere-se ao final do século XX, ao passo que, conforme dito anteriormente, a conferência de Benjamin se dá nos anos 1930, ou seja, há aproximadamente 50 anos que separam as propostas de ambos os autores. Ainda assim, é perceptível a semelhança em suas ideias, quando Said aponta que "durante os últimos anos do século XX, o escritor tem assumido cada vez mais os atributos adversos do intelectual, em atividades como falar a verdade para o poder, ser testemunha da perseguição e sofrimento e fornecer uma voz dissidente nos conflitos com a autoridade" (Said, 2007, p. 156). Said fala da *função* do escritor, que passa a ser não somente literária, mas de uma mudança diretamente social, o que Benjamin defendia anos antes.

Há ainda um outro ponto em comum entre os autores, situado na questão das versões da história produzidas pelo intelectual (segundo Said) ou pelo historiador (segundo Benjamin). Said diz que

> o papel do intelectual é apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas da história que não aquelas fornecidas pelos combatentes em nome da memória oficial, da identidade nacional e da missão. Pelo menos desde Nietzsche, a redação da história e as acumulações da memória têm sido consideradas de muitas maneiras como um dos fundamentos essenciais do poder, orientando as suas estratégias, traçando o seu progresso (Said, 2007, p. 170).

Ao apresentar essas "narrativas alternativas", Said parece estar apontando para uma ação semelhante ao "escovar a história a contrapelo" proposto por Benjamin, como demonstramos anteriormente. Destacamos que Said ainda avança na questão, relacionando diretamente o poder (ou "os vencedores") com o controle da memória, que, por sua vez, configura-se como um instrumento por parte das estruturas políticas dominantes.

Ao final do texto de Said, observamos uma visão melancólica e ao mesmo tempo voltada ao futuro, mais uma vez semelhante ao que Benjamin reconhece. Quando define o lugar ocupado pelo intelectual, o autor utiliza o termo "provisório", além de destacar que, neste lugar, "lamentavelmente, ninguém pode se refugiar, nem buscar soluções. Mas apenas nesse exílio precário é possível compreender de fato a dificuldade do que não pode ser compreendido, e continuar a seguir em frente mesmo assim" (Said, 2007, p. 173). Ou seja, ainda que a consciência do presente seja melancólica, é necessário perseguir esse futuro, como a história, através da metáfora da flor, segue o sol.

Voltando a nos ater mais especificamente ao conceito de melancolia, há uma relevante contribuição de Moacyr Scliar, que analisa a aparição do termo desde o medievo até sua chegada à América Latina. Sendo assim, *Saturno nos trópicos – A melancolia europeia chega ao Brasil* (2003) configura-se enquanto uma obra incontornável para discutirmos a melancolia no contexto latino-americano.

Scliar aponta para uma "epidemia de melancolia" no período do Renascentismo – entre os séculos XIV e XVII -, no sentido de haver diversas menções à tristeza profunda dos europeus, principalmente após a crise provocada pela peste negra. Ao relacionar este *boom* melancólico com a arte, começa por demonstrar o quadro

Melancolia I (1514), de Albrecht Dürer, o mesmo que havia sido analisado por Benjamin. Nele, como dito anteriormente, o anjo da melancolia está sentado com sua cabeça apoiada na mão, entristecido. Ao seu lado há uma criança, outro anjo, também entristecida. Notam-se algumas figuras como a de um sino, um sol ao fundo, distante, destroços no chão, uma bola e um cão dormindo. Scliar, tal qual Benjamin o fez, se atém à figura do cachorro para relacionar a melancolia e a memória:

> Junto à Melancolia, um cão – adormecido. Outra alusão à melancolia: organismo canino, dizia-se então, é dominado pelo melancólico baço. Tratava-se de qualidade, não de defeito. Cães com face melancólica seriam os melhores: um cão alegre, amistoso, capaz de confraternizar com invasores da propriedade, não seria muito confiável. Mas há também o aspecto metafórico: no Renascimento, a memória era frequentemente representada sob a forma de um cão negro. Como o cão, a memória é um fiel acompanhante do homem. Memória às vezes sombria, como evidenciado pela própria cor escura do animal, mas memória, de qualquer jeito, cuja presença correspondia à obsessão renascentista de evocar, lembrar (Scliar, 2003, p. 83).

O acúmulo das lembranças se tornaria algo insustentável a ponto de entristecer o sujeito, a memória o persegue como um cão de rua que o acompanha até sua casa. Além do cão e da própria Melancolia, Scliar nota os objetos jogados ao chão, citando o próprio Benjamin em seu argumento:

> A abundância de objetos na obra de Dürer é significativa. A transação entre o melancólico e o mundo, diz Benjamin, faz-se através das coisas, não das pessoas. Acumular – riqueza, roupas, obras de arte, propriedades – é o imperativo dessa nova época, mesmo que depois as coisas fiquem sem uso, como acontece na gravura. Mesmo que o destino final dessas coisas seja a decadência, as “ruínas sobre ruínas” que o Anjo da História, de Benjamin, vê na trajetória da humanidade (Scliar, 2003, p. 85).

O avanço temporal de Moacyr Scliar é feito de forma sutil, através de subcapítulos a respeito de como enfrentar a melancolia. Se colocarmos os títulos de cada subcapítulo em sequência, da página 95 até o último subcapítulo da primeira parte, na página 145, percebemos a formação uma mensagem de tom panfletário, quase publicitário: *Para enfrentar a melancolia: Mexam-se; Cacem bruxas e marranos; Entusiasmem-se. Façam festa. Riam; Especulem (pode até dar dinheiro); Acreditem em premonições. Acreditem no Messias. Acreditem na utopia. Acreditem num novo mundo; Experimentem os sabores do exótico.* Apesar de não possuírem pontuação, no livro, é possível imaginar o tom exclamativo que possuem as soluções para a melancolia, à moda dos anúncios publicitários.

Essa sequência é também um caminho ao longo da história, aproximando-se cada vez mais da América Latina. Observando os títulos, podemos perceber que Scliar passa pela Inquisição; pelas festas originadas no período, como o Carnaval, popularíssimo no Brasil; pela chegada do capitalismo; das teorias de fim do mundo; até a busca pelos "sabores exóticos", que denotam a busca por produtos que estavam além da Europa. Especiarias, em um primeiro momento, asiáticas, mas também, adiante, latino-americanas.

Na segunda parte, "A melancolia chega ao trópico" (Scliar, 2003, p. 167), o autor passa a se ater nos casos latino-americanos em que a melancolia se apresenta, buscando, como fez com a Europa, compreender suas causas, suas manifestações e seus efeitos na sociedade sobre a qual ela se abate.

A respeito do caso brasileiro, há uma percepção, por parte de Scliar, de que a própria chegada dos portugueses já é uma chegada da melancolia porque melancólicos eram aqueles homens, já destituídos do sentimento de aventura proporcionado pela "descoberta" do Brasil, e encarando a realidade de serem, eles, desterrados, sujeitos indesejados na metrópole. É interessante perceber os efeitos desse sentimento.

Scliar cita Freud para demonstrar que a melancolia seria "como um luto prolongado, patológico", e que "não se trata de uma perda simples – saudade do país natal -, mas sim de uma verdadeira ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego, esta, por sua vez, consequência da afirmação da individualidade" (Scliar, 2003, p. 191). Portanto, o português se vê, no Brasil, melancólico.

Há um *vazio* em sua existência, a ser preenchido pela busca desenfreada de novos prazeres, seja na extração de bens naturais ou na luxúria. Esse movimento de busca de preenchimento do vazio de maneira imediata é, segundo Scliar, uma das causas da melancolia, visto que o sujeito busca constantemente algo que não consegue suprir suas necessidades.

Entretanto, o autor não põe somente na chegada dos portugueses o advento da melancolia no território nacional. Há, junto a este, outros fatores constituintes de melancolias específicas no Brasil. Se em nosso solo há indígenas e negros

escravizados, além dos portugueses, há uma *tristeza* específica em cada um deles, o que Scliar se propõe a demonstrar, apontando para as epidemias de doenças nos casos indígenas, e, entre outros fatores, o *banzo* nas comunidades escravizadas, traduzido pelo autor como “saudade da África” (Scliar, 2003, p. 196).

Sua referência a outros países aparece no curto subcapítulo “A tristeza latino-americana”, em que se passa pelos casos do México e da Argentina. A respeito do caso mexicano, aponta que

> a gravidade do índio e a solenidade do espanhol geraram uma melancolia que, transformando-se num símbolo da cultura, serve como identificação com a história do Ocidente. É melancólica a imagem (verdade que estereotipada) do camponês mexicano sentado no chão, o chapelão tapando o rosto. E é melancólica, na cultura mexicana, a fixação na morte e no morrer, fixação para qual contribuem tanto a tradição indígena pré-colombiana, com suas deusas da morte, como a herança europeia do *memento mori* (Scliar, 2003, p. 202).

Ao passo que, a respeito do caso argentino, utiliza a expressão “tristeza *criolla*”, presente na cultura desse povo, manifesta, entre outros veículos, nas canções produzidas por ele. Uma interessante relação com o autoritarismo surge quando Scliar aponta que “na Argentina de um passado ainda recente, não podia haver alegria, diz Bunge, pois essa é filha da liberdade, a qual, por sua vez, descende do individualismo e da disciplina (Scliar, 2003, p. 203)”. Não havendo liberdade, a felicidade não seria possível. Além disso, outra análise pertinente diz respeito ao próprio termo definidor do sujeito argentino, que se estende aos habitantes do Rio Grande do Sul: “À tristeza remete também à própria (ainda que discutida) etimologia da palavra *gaúcho* que derivaria do quéchua, significando órfão, abandonado, desamparado, errante” (Scliar, 2003, p. 203). Uma etimologia, portanto, que se relaciona diretamente com o sentimento de perda, de um buscar, uma espécie de peregrinação própria do tipo gauchesco.

Essa vivência traumática da ditadura, com seu viés moralizante e homogeneizante, cerceador de liberdades e afeiçoada à disciplina, não é analisada por Scliar, interessado nas origens da melancolia e sua chegada ao território latino-americano. Entretanto, consideramos que, ao passarmos por esse período, a melancolia, além de aumentar em intensidade, aumenta também em suas características, por conta dos exílios, das torturas e dos desaparecimentos, práticas comuns das ditaduras latino-americanas.

Días y noches de amor y de guerra expressa, em diversas passagens, essa melancolia própria do exilado. Destacamos, por tratar-se justamente da Argentina, país citado por Scliar, o fragmento "El hombre que supo callar". Galeano fala de Juan Rulfo, escritor mexicano que vivia em Buenos Aires, mas que ali já não escrevia:

> En 1974, en Buenos Aires, Rulfo me dijo que no tenía tiempo para escribir como quería, por el mucho trabajo que le daba su empleo en la administración pública. Para tener tiempo necesitaba una licencia y la licencia había que pedírsela a los médicos. Y uno no puede, me explicó Rulfo, ir al médico y decirle: "Me siento muy triste", porque por esas cosas no dan licencia los médicos (Galeano, 2010, p. 121)[49].

Nessa passagem, podemos perceber não somente a tristeza profunda vivenciada por Rulfo, mas também o desejo de mudança, que, ao não ser atendido, gera uma nova face melancólica. Essa percepção de que haveria uma solução, mas que esta simplesmente não parece ser possível, é comum nos textos de Galeano em *Días y noches*, obra, como dito anteriormente, escrita durante seu exílio em Barcelona. Além disso, destacamos a questão do narrador que apresentamos anteriormente, em que, falando em primeira pessoa, Galeano reforça a impressão de veracidade dos fatos que conta, como testemunha das tragédias históricas que se sucederam na América Latina.

Após falar brevemente da melancolia latino-americana, Scliar, tal qual fez na primeira parte, relaciona a melancolia à literatura, neste caso a brasileira, chegando à analise final com *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Scliar assume um tom diferente do que utilizou ao longo da obra, destacando a possibilidade da esperança (tema de nosso próximo capítulo) apesar – ou *a partir?* – da melancolia. Nas palavras do autor, "apesar desses lutos, apesar das perdas, apesar da melancolia, da tristeza, da depressão, ou seja lá que nome tenha a coisa, o país sobrevive – graças às Macabéas. E isto é, no mínimo, motivo de consolo" (Scliar, 2003, p. 242). Há um tom de exaltação do Brasil pelo seu enfrentamento à melancolia, o que é explorado nos trechos que encerram o livro.

[49] Em 1974, em Buenos Aires, Rulfo me disse que não tinha tempo para escrever como queria, por causa do trabalhão que tinha em seu emprego na administração pública. Para ter tempo precisava de uma licença e essa licença tinha de pedi-la aos médicos. E a gente não pode, me explicou Rulfo, ir ao médico e dizer: "Me sinto muito triste", porque por essas coisas os médicos não dão licença (Galeano, 2021, p. 118, tradução de Eric Nepomuceno).

Scliar, em um primeiro momento, admite que “havia motivo para a tristeza. Não um motivo racial ou constitucional [...] mas um motivo social, histórico: o genocídio indígena, a escravatura negra, as pestilências, a pobreza. Era uma situação que caracterizava, e caracteriza ainda, toda a América Latina” (Scliar, 2003, p. 244), logo em seguida demonstrando a reação à essa realidade: “Mas o Brasil reagirá a essa tristeza. Em primeiro lugar com as manifestações da cultura popular, o Carnaval, o futebol, o humor. Mas a reação ao desespero assumirá formas mais extremadas nos movimentos milenaristas – Canudos, os muckers, o Contestado – e na Revolta da Vacina” (Scliar, 2003, p 244).

A obra é encerrada com um trecho que remete à interessante relação entre a percepção da melancolia e a possibilidade da esperança:

> Marginalizadas populações confiam num futuro melhor, como a rejeitada Macabéa confiou nas previsões da vidente; e, como Macabéa, são atropeladas por um luxuoso automóvel. Se a melancolia foi o “sol negro” nos céus da modernidade, resta saber quando chegará a hora da estrela (Scliar, 2003, p. 245).

Lembramos, mais uma vez, que o Anjo da História não pode, apesar de assim desejar, recolher os destroços, tentar acolhê-los: é impulsionado por um vento muito forte, que Benjamin denomina *progresso*, o mesmo que produz luxuosos automóveis.

Há, como esperamos ter demonstrado, uma recorrência das metáforas, tanto em Benjamin quanto em Scliar, e em diversos outros autores que tratam de temas como a tristeza, a melancolia. Há, nos autores, uma *consciência da perda*, como geradora desse luto que, por sua vez, antecipa e mistura-se à melancolia. Scliar busca perceber de que maneira, na literatura, essa melancolia é representada. Fazendo um breve retorno ao momento em que o autor anuncia sua relação entre melancolia e literatura, percebemos a aparição do termo *alegoria*, definida enquanto “uma espécie de alquimia da linguagem” (Scliar, 2003, p. 86), ou seja, a busca por um “tesouro perdido”, pela possibilidade de dizer o que não pode ser dito.

Sendo assim, uma vivência traumática buscaria nas alegorias essa possibilidade, e é exatamente isso que analisa Idelber Avelar com suas *Alegorias da derrota – a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* (2003), a partir de nossa experiência com a ditadura, visto que, conforme aponta Hugo Achugar, “as regras do jogo mudaram. Se tivemos ditadura, se faz parte de nossa história, de nossa

memória, a ditadura modificou a nossa auto-imagem do país democrático ou, mais exatamente, modificou o imaginário nacional vigente até 1973" (Achugar, 2006, p. 153), e, sendo assim, é necessário perceber de que maneira esse fenômeno é manifesto nas obras literárias produzidas após esse período.

Avelar define, logo na introdução à sua obra, a relação entre os dois conceitos que trabalhará ao longo dela. Referenciando Benjamin, o autor diz que "o luto é a mãe da alegoria. Daí o vínculo, não simplesmente acidental, e sim constitutivo, entre o alegórico e as ruínas e destroços: a alegoria vive sempre em tempo póstumo" (Avelar, 2003, p. 17). Sendo assim, o que a história e a memória deixam de tragédias, de catástrofes, a alegoria revisita, lançando-os à frente através da literatura.

A alegoria, segundo Avelar, é deslocada de sua conceituação enquanto objeto metafórico, com a *intenção alegórica*, e passa a ser percebida como o que o autor chama de "devir-alegoria", significando esse "deixar-se ler" enquanto alegoria. Não necessariamente a metáfora é o caminho pelo qual a alegoria se manifesta, podendo estar na leitura uma parte fundamental desse processo. Nas palavras do autor, "mais que de objetos alegóricos em si, falamos aqui, então, de um deixar-se ler como alegoria, um devir-alegoria experimentado pelas imagens produzidas e consumidas sob ditadura" (Avelar, 2003, p. 20).

Um exemplo desse "devir-alegoria" está no texto de abertura de *Días y noches de amor y de guerra*. Sabemos que a obra se propõe a falar da experiência ditatorial: há a menção direta à guerra no título. Ao observamos o primeiro texto do livro, entretanto, encontramos uma história a respeito de uma bisneta que fala sobre seu bisavô. Nessa história, a personagem principal Edda Armas, escritora Venezuelana, revela que pouco conhecia de seu bisavô, além das histórias que se contavam a respeito dele, um homem velho e cego, casado com uma menina de 16 anos, que fugia de casa pedindo carona para parar em qualquer lugar. Ao final do texto, Galeano diz: "Así lo imaginaba, ahora la bisnieta: en ancas de una mula, muerto de risa por los caminos, o sentado atrás de una carreta, envuelto en nubes de polvo y agitando, jubiloso, sus piernas de pajarito" (Galeano, 2010, p. 13).

Em um primeiro momento, essa história nada tem de proximidade com a ditadura, com os horrores do período vivido tanto por Edda Armas quanto por Eduardo

Galeano. Entretanto, através da análise proposta por Avelar, considerando esse "devir-alegoria", podemos perceber que esse texto de abertura muito diz a respeito da liberdade, expressa nesse bisavô que, teoricamente, estaria impossibilitado de transitar, mas que mesmo assim, o faz, além de expressar um processo de construção de memória.

A bisneta, no início do texto, admite pouco saber do bisavô. Entretanto, ao final do relato, somos apresentados à visão que ela possui a respeito dele: uma imagem de liberdade e felicidade. A memória, portanto, seleciona e constrói essas imagens. Podemos concluir que o texto fala justamente desses processos: liberdade e construção das memórias. Por esse motivo, destacamos ser esse o texto de abertura de *Días y noches*, uma obra que possui essa intenção, falar da ditadura, mas também falar de liberdade, dos encontros, das pessoas, e da possibilidade de construir memórias, salvaguarda-las na obra.

Um outro ponto abordado por Avelar diz respeito à relação entre a literatura e a sociedade no período pré e pós-ditatorial. Segundo o autor, há um *boom* literário que busca romper com o passado latino-americano, como se os autores e as obras deste momento fossem redimir a América Latina, retirando-a de seu suposto atraso perante o mundo. Esse processo acompanha uma série de revoluções sociais e o surgimento de projetos políticos que dão corpo a eles, sendo o principal expoente o governo chileno de Salvador Allende. Quando o autor aponta que "depois do 11 de setembro já não nos seria dada a possibilidade, para dizê-lo lapidarmente, de acreditar no projeto de redenção pelas letras" (Avelar, 2003, p. 23), põe no golpe militar ocorrido no chile, em 11 de setembro de 1973, o marco final desse período literário.

Em relação ao chamado *boom* literário latino-americano, destacamos tratar-se de um momento de grande circulação de romances produzidos por autores da América Latina, principalmente na Europa. Apesar de não haver uma data específica para o início e para o fim do *boom*, podemos apontar que esse período ocorreu entre meados das décadas de 60 e 70.

Além disso, é importante esclarecer que, concomitantemente ao movimento literário, há uma grande efervescência política causada pela Revolução Cubana, ponto central para compreendermos a relação dos autores entre si, visto que, em um

primeiro momento, todos eles convergiam para o apoio à Revolução. Nessa relação, a historiadora Adriane Vidal Costa demonstra a existência de uma via de mão-dupla, entre o governo revolucionário e os autores, em que

> de um lado, a Revolução Cubana ajudou a promover o *boom* da literatura latino-americana e, consequentemente, o reconhecimento de vários escritores latino-americanos; de outro lado, o apoio dos escritores mais renomados do *boom* a Cuba foi importante para legitimar o processo revolucionário (Costa, 2012, p. 141).

Sendo assim, a rede formada pelos autores latino-americanos do período, apesar de fundamentalmente literária, possuía traços de ideológicos e políticos. É esse, inclusive, um dos pontos cruciais para compreender o fim do movimento, como apontou Avelar. Ao passo em que a América Latina avançava em pautas progressistas, sustentados, em parte, pelo sucesso da Revolução Cubana, acreditava-se na citada "redenção pelas letras", ou seja, os autores tinham de maneira clara essa função da literatura como ativa na sociedade. Dessa forma podemos compreender a dureza do golpe dado em Salvador Allende e a maneira com a qual o início do período ditatorial foi sentido pelos autores da época.

Ángel Rama propõe uma análise crítica do *boom* em seu artigo intitulado "O *boom* em perspectiva". Neste trabalho, o autor lança luz em diferentes ângulos sobre o movimento e sobre os escritores que fizeram parte dele. Já inicialmente, destacamos sua percepção de um viés excludente, visto que o chamado *boom*, segundo Rama, reduz a produção moderna latino-americana aos autores vinculados a ele, deixando de lado outros nomes que não tiveram seus nomes atrelados ao movimento. Nas palavras do autor,

> identificar o *boom* como um fenômeno diferente da literatura latino-americana contemporânea *in totum* e ainda da narrativa atual é, portanto, uma petição metodológica de princípios, ainda que seja igualmente legítimo perguntar-se sobre os motivos das operações redutoras do *boom*, de por que se aplica a alguns produtos em desmerecimento de outros, já que não é aceitável a inocente concepção circulante de que ele somente se deve à excelência artística de certas obras, o que haveria proporcionado a quadratura do círculo e o mundo panglossiano onde todo o bom sempre é aceito e todo o mau rejeitado por ilustradíssimos públicos leitores, e não haveria já, portanto, nenhuma obra importante que ficasse esquecida, nem nenhum autor que *stendhalianamente* estivesse apostando em cem anos mais tarde (Rama, S/D, p. 267).

Retornando ao viés literário do *boom*, é importante destacar que não se tratava de um "nascimento literário", visto que seus autores já publicavam há certo tempo.

Sendo assim, podemos destacar o fato de que esse momento significou também um avanço para os próprios autores, unidos, entre outros fatores, pelo chamado realismo mágico, estilo literário que mescla elementos fantásticos com o cotidiano.

Dentro do movimento, podemos observar nomes como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti e Alejo Carpentiar, além de outros que ora são citados, ora não. Alguns destes autores vinculados ao *boom* tornam-se personagens de histórias de Eduardo Galeano, demonstrando que havia certa influência e troca de ideia entre os autores, tendo em vista que o autor uruguaio surge no momento seguinte ao *boom*.

No que diz respeito às obras produzidas no período, podemos destacar *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas Llosa; *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; e *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes. Entretanto, em se tratando do *boom* literário e também do realismo mágico, a grande obra representativa do período é, sem dúvidas, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, vencedor do prêmio Nobel de literatura no ano de 1982.

Para observar esse processo, Avelar utiliza como referência o papel das universidades, que vinham em um processo de desenvolvimento humanista, com papel formador de intelectuais – termo que discutimos anteriormente, através da relação entre Said e Benjamin –, e têm sua característica transformada, visando, após a instauração da ditadura, a formação técnica, não apenas impedindo a formação de intelectuais, da construção da visão crítica, mas punindo aqueles que ousassem manifestá-la.

Por fim, gostaríamos de destacar o papel da melancolia como uma espécie de *práxis* melancólica. A melancolia, assim como a esperança que será trabalhada adiante em nossa tese, nasce da consciência de um passado, da *consciência da perda* (ou da *derrota*), para então transformar essa percepção em uma atitude voltada ao futuro. Os autores que utilizamos convergem nesse ponto, falando a respeito da necessidade de atuação no presente. Por esse motivo, percebemos o desejo de uma ação *a partir* da melancolia, não *apesar* dela.

3.1 *El libro de los abrazos*

Com *El libro de los abrazos*[50], publicado pela primeira vez em 1989, Eduardo Galeano atinge o ápice de sua forma literária. Nesta obra, estão presentes diversos "Eduardos": coexistem o autor que assinava Giús para facilitar a pronúncia de seu nome, Hughes, herança de um pai nascido em Liverpool; o jornalista ácido e perspicaz; o andante que colecionava histórias por onde passava; o amante apaixonado; o cartunista, e muito mais. Os relatos breves, característica marcante do autor, discorrem a respeito das relações humanas e que forças agem sobre ela.

Na edição "*del chanchito*", ou seja, produzida pela editora própria de Galeano, o livro abre com os dizeres "imágenes y palabras de eduardo galeano". Sendo assim, a obra já começa demonstrando que o autor (que optou por colocar seu nome com letras minúsculas) contará suas histórias não apenas através dos fragmentos que escreve, mas também nas imagens, caricaturas, desenhos e colagens que faz em sua obra.

Ao virarmos a página, encontramos a epígrafe, que diz "Recordar: Del latin *re-cordis*, volver a passar por el corazón (Galeano, 1993, n.p.)[51], logo abaixo de um desenho: trilhos formando um círculo, sobre os quais andam um trem e um barco à vela. Nessa imagem, podemos perceber o trem em primeiro plano, como se perseguindo o barco. Destacamos o formato circular, pois ele traz a noção de "ciclo", de algo que voltará sempre a passar, como a recordação. Além disso, as figuras do barco e do trem remetem à evolução do tempo, um tempo da memória, um tempo passado, em contraste com o avanço da vida, representado pelo trem.

Apesar de trazer a imagem do abraço em seu título, muitos textos dizem respeito ao vazio deixado quando os corpos se separam. É esse, inclusive, o tema do texto "La pequeña muerte", que diz que

> no nos da risa el amor cuando llega a lo más hondo de su viaje, a lo más alto de su vuelo: en lo más hondo, en lo más alto, nos arranca gemidos y quejidos, voces de dolor, aunque sea jubiloso dolor, lo que pensándolo bien nada tiene de raro, porque nacer es una alegría que duele. *Pequeña muerte*, llaman en Francia a la culminación del abrazo, que rompiéndonos nos junta y perdiéndonos nos encuentra y acabándonos nos empieza. *Pequeña muerte*,

[50] Ao longo do texto, poderemos utilizar a forma resumida *El libro* para referenciar a obra.
[51] Recordar: Do latim *re-cordis*, voltar a passar pelo coração (Galeano, 2014, p. 11, tradução de Eric Nepomuceno).

> la llaman; pero grande, muy grande ha de ser, si matándonos nos nace (Galeano, 1993, p. 83, grifo do autor).[52]

Dessa maneira, a alegria de viver, esse grande espetáculo que Galeano visa contemplar em *El libro de los abrazos* é retratada através da experiência da dor, ainda que, por vezes, uma "dor jubilosa". Destacamos que a primeira publicação da obra se dá em 1989, quatro anos após o fim da ditadura militar uruguaia. Há, ainda, muitos textos a respeito desse período, agora visto com certo distanciamento e retratado através de diversos vazios, de diversas "pequenas mortes".

Justamente neste momento, destacamos a melancolia, tanto nos textos em si quanto nos silêncios proporcionados após a leitura, por vezes reforçados, na edição que estamos utilizando, por páginas em branco. Além disso, como dissemos anteriormente, há momentos em que as páginas revelam não palavras, mas imagens. Estas podem aparecer antes, depois ou mesmo substituindo textos. Assim, percebemos *El libro* como uma obra ímpar na literatura de Galeano, e intentamos perceber as manifestações da melancolia presentes no livro, seja de forma anunciada, utilizando o termo, ou velada.

O que propomos como análise, conforme apontado na seção anterior, é aproximar a questão da fragmentação com a marca da melancolia. Aproximamos, dessa forma, a escrita de Eduardo Galeano com as teorias de Walter Benjamin. O autor observa a história – por sua vez, também caracterizada enquanto ruína – e ao buscar escrevê-la, encontra nos relatos breves a forma mais adequada para construção de sua narrativa, uma marca dessa melancolia não pautada pelo fatalismo, mas pela observação crítica do presente.

Nesse sentido, é interessante observar a posição que ocupa o narrador nos fragmentos de Galeano. Se por um lado, Roland Barthes aponta para a "morte do autor", Galeano toma o sentido contrário, borrando as fronteiras entre autor e narrador, visto que a *voz narrativa* dos relatos que compõem *El libro* é sempre a primeira pessoa

[52] Não nos provoca riso o amor quando chega ao mais profundo de sua viagem, ao mais alto de seu vôo: no mais profundo, no mais alto, nos arranca gemidos e suspiros, vozes de dor, embora seja dor jubilosa, e pensando bem não há nada de estranho nisso, porque nascer é uma alegria que dói. *Pequena morte*, chamam na França a culminação do abraço, que ao quebrar-nos faz por juntar-nos, e perdendo-nos faz por nos encontrar e acabando conosco nos principia. *Pequena morte*, dizem; mas grande, muito grande haverá de ser, se ao nos matar nos nasce (Galeano, 2014, p. 98, grifo do autor, tradução de Eric Nepomuceno).

e, mesmo quando as histórias não o envolvam diretamente, por diversas vezes apresentam a indicação de alguém que a contou.

Ao pensarmos na figura do autor, percebemos as marcas deixadas pela vivência traumática da ditadura e das ruínas da história latino-americana, sobre a qual é dedicada grande parte da obra de Eduardo Galeano. Ele é, além de escritor, testemunha dessa história e assume o papel de *intelectual*, conforme defendeu Said, "falando a verdade ao poder". Dessa forma, se encontram borradas as fronteiras entre autor e narrador. Dentre outros fatores, vem daí a dificuldade para definir o gênero literário de seus livros, que transitam entre a autobiografia e a ficção.

Voltando a *El libro*, um dos primeiros aspectos em que Galeano expressa uma visão melancólica é o da religiosidade. Ateu, aborda as questões relacionadas à divindade, geralmente católica, por vezes de maneira irônica, por outras contando histórias que relatam sua percepção do divino em relação às pessoas. Logo no início temos um texto intitulado "El origen del mundo", em que destacamos a figura melancólica do pai e a questão religiosa:

> Hacía pocos años que había terminado la guerra de España y la cruz y la espada reinaban sobre las ruinas de la República. Uno de los vencidos, un obrero anarquista, recién salido de la cárcel, buscaba trabajo. En vano revolvía cielo y tierra. No había trabajo para un rojo. Todos le ponían mala cara, se encogían de hombros o le daban la espalda. Con nadie se entendía, nadie lo escuchaba. El vino era el único amigo que le quedaba. Por las noches, ante los platos vacíos, soportaba sin decir nada los reproches de su esposa beata, mujer de misa diaria, mientras el hijo un niño pequeño, le recitaba el catecismo.
> Mucho tiempo después, Josep Verdura, el hijo de aquel obrero maldito, me lo contó en Barcelona, cuando yo llegué al exilio. Me lo contó: Él era un niño desesperado que quería salvar a su padre de la condenación eterna y el muy ateo, el muy tozudo, no entendía razones.
> - *Pero papá* - le dijo Josep llorando - *si Dios no existe, ¿Quién hizo el mundo?*
> - *Tonto* - dijo el obrero, cabizbajo, casi en secreto -. *Tonto. Al mundo lo hicimos nosotros, los albañiles* (Galeano, 1993, p. 2).[53]

[53] A guerra civil da Espanha tinha terminado fazia poucos anos, e a cruz e a espada reinavam sobre as ruínas da República. Um dos vencidos, um operário anarquista, recém-saído da cadeia, procurava trabalho. Virava céu e terra, em vão. Não havia trabalho para um comuna. Todo mundo fechava a cara, sacudia os ombros ou virava as costas. Não se entendia com ninguém, ninguém o escutava. O vinho era o único amigo que sobrava. Pelas noites, na frente dos pratos vazios, suportava sem dizer nada as queixas de sua esposa beata, mulher de missa diária, enquanto o filho, um menino pequeno, recitava o catecismo para ele ouvir.
Muito tempo depois, Josep Verdura, o filho daquele operário maldito, me contou. Contou em Barcelona, quando cheguei ao exílio. Contou: ele era um menino desesperado que queria salvar o pai da condenação eterna e aquele ateu, aquele teimoso, não entendia.
— *Mas papai* — disse Josep, chorando — *se Deus não existe, quem fez o mundo?*
— *Bobo* — disse o operário, cabisbaixo, quase que segredando —. *Bobo. Quem fez o mundo fomos nós, os pedreiros* (Galeano, 2014, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno).

Gostaríamos de destacar, retomando a percepção de que os regimes autoritários produzem uma experiência que influencia diretamente na literatura produzida pelos países que a sofreram, a expressão da melancolia a partir do regime franquista na Espanha. Galeano não a vive diretamente, visto que o regime finda antes de seu exílio, mas a história projeta fundamentalmente o desamparo daqueles que, após se manifestarem contra o governo, encontram dificuldade de ressocialização, algo que o autor uruguaio também sofreu período que antecede seu refúgio em território espanhol.

Consideramos a figura do pai como representação dessa melancolia específica, produzida pela consciência da perda histórica, e que é expressa, além na própria figura do pai, pela sua percepção diante da religiosidade. O filho, que busca salvar a alma de seu pai, o questiona sobre a criação do mundo, ao passo que o pai comunista lhe diz, cabisbaixo, que a feitura do mundo é obra dos pedreiros. Retomando o título do texto, percebemos essa crítica à alienação proveniente da religiosidade, por parte do filho, além da ênfase ao ideal de que o mundo é criado pelas pessoas que nele trabalham.

Além disso, a imagem do vinho surge acompanhada de um traço profundamente melancólico, sendo ele o "único" amigo do pai. Conforme apontado anteriormente, o alcoolismo é um traço característico dos melancólicos, pois produz certa dissociação da realidade, muitas vezes buscada por estes para fugir de sua condição. Soma-se a isso o fato de que a bebida é referenciada por Aristóteles, numa aproximação entre o vinho e a chamada "bile negra", o que reforça a criação de uma imagem melancólica a partir do personagem do pai.

Galeano permite a leitura de seus textos através de grupos, unidos, geralmente, por seus títulos. Em *El libro de los abrazos,* temos diversos textos com a palavra "crônica" seguida de uma cidade. Dessa forma, o narrador/autor apresenta-se como esse viajante que vai contando as histórias que viveu ou que teve acesso, através de conhecidos e amigos, como um *caçador de histórias*, alcunha que abraçará em sua última obra concluída, publicada postumamente.

Dando continuidade à temática da experiência do autoritário, Galeano traz um viés econômico e social ao abordar um dos reflexos da ditadura militar chilena, a questão dos moradores de rua, na “Crónica de la ciudad de Santiago”:

> Santiago de Chile muestra, como otras ciudades latinoamericanas, una imagen resplandeciente. A menos de un dólar por día, legiones de obreros le lustran la máscara.
> En los barrios altos, se vive como en Miami, se vive en Miami, se miamiza la vida, ropa de plástico, comida de plástico, gente de plástico, mientras los vídeos y las computadoras se convierten en las perfectas contraseñas de la felicidad.
> Pero cada vez son menos estos chilenos, y cada vez son más los otros chilenos, los subchilenos: la economía los maldice, la policía los corre y la cultura los niega.
> Unos cuantos se hacen mendigos. Burlando las prohibiciones, se las arreglan para asomar bajo el semáforo rojo o en cualquier portal. Hay mendigos de todos los tamaños y colores, enteros y mutilados, sinceros y simulados: algunos en la desesperación total, caminando a la orilla de la locura, y otros luciendo caras retorcidas y manos tembleques por obra de mucho ensayo, profesionales admirables, verdaderos artistas del buen pedir.
> En plena dictadura militar, el mejor de los mendigos chilenos era uno que conmovía diciendo:
> - *Soy civil* (Galeano, 1993, p. 21).[54]

Podemos perceber nesse texto, a importância da metáfora para o autor, visto que o texto começa utilizando desse recurso: os operários lustram a imagem resplandecente que a cidade de Santiago mostra, durante a ditadura. Logo, parte para o tema central do fragmento, os chamados “subchilenos”, moradores de rua. Destacamos a imagem produzida ao final do texto, em que o “melhor dos mendigos” comove ao dizer “sou civil”, demonstrando, assim, um pedido desesperado por ter sua humanidade reconhecida, em um regime que a destrói, cerceando sua liberdade e condenando-o à vida nas ruas.

[54] Santiago do Chile mostra, como outras cidades latino-americanas, uma imagem resplandecente. Por menos de um dólar por dia, legiões de trabalhadores lustram a máscara da cidade.
Nos bairros altos, vive-se como em Miami, vive-se em Miami, miamiza-se a vida, roupa de plástico, comida de plástico, gente de plástico, enquanto os vídeos e os computadores domésticos se transformam em perfeitas contrassenhas da felicidade.
Mas os chilenos são cada vez menos, e cada vez são mais os subchilenos: a economia os amaldiçoa, a polícia os persegue e a cultura os nega.
Alguns viram mendigos. Burlando as proibições, dão um jeito para aparecer debaixo do sinal fechado ou em qualquer portal. Há mendigos de todos os tamanhos e cores, inteiros e mutilados, sinceros ou fingidos: alguns, na desesperação total, caminhando na beira da loucura; e outros exibindo caras retorcidas e mãos trêmulas graças a muito ensaiar, profissionais admiráveis, verdadeiros artistas do bom pedir.
Em plena ditadura militar, o melhor dos mendigos chilenos era um que comovia dizendo num lamento: — *Sou civil* (Galeano, 2014, p. 33, tradução de Eric Nepomuceno).

A melancolia pode ser observada diretamente na descrição dos moradores de rua. Há mendigos inteiros, mas há mendigos mutilados. Essa mutilação é tanto física quanto psicológica: há aqueles, “desesperados”, que se encontram à beira da loucura. Sendo assim, destacamos mais uma vez a capacidade de distorção da realidade por parte da melancolia, para além da situação de mendicância.

Esse desamparo, essa necessidade de dizer-se que aparece na frase do morador de rua ganha ainda mais potência em um texto intitulado “Nochebuena”, traduzido para o português como “Noite de Natal”. Neste, que é um dos mais comoventes fragmentos de *El Libro*, uma criança está sozinha em um hospital, abandonada para morrer:

> Fernando Silva dirige el hospital de niños en Managua.
> En vísperas de Navidad, se quedó trabajando hasta muy tarde. Ya estaban sonando los cohetes, y empezaban los fuegos artificiales a iluminar el cielo, cuando Fernando decidió marcharse. En su casa lo esperaban para festejar. Hizo una última recorrida por las salas, viendo si todo queda en orden, y en eso estaba cuando sintió que unos pasos lo seguían. Unos pasos de algodón; se volvió y descubrió que uno de los enfermitos le andaba atrás. En la penumbra lo reconoció. Era un niño que estaba solo. Fernando reconoció su cara ya marcada por la muerte y esos ojos que
> pedían disculpas o quizá pedían permiso.
> Fernando se acercó y el niño lo rozó con la mano:
> —*Decile a...* —susurró el niño—. *Decile a alguien, que yo estoy aquí* (Galeano, 1993, p. 58).[55]

Destacando mais uma vez a utilização das metáforas, que nos ajudam a compreender de que maneira a melancolia é apresentada por Galeano, observamos que o menino caminha com “pés de algodão”, ou seja, dotado de profunda fragilidade, tendo seus passos sem força por conta, provavelmente, de sua desnutrição. Há, no fragmento, uma descrição clara dos efeitos do abandono, causador da melancolia que perpassa a história. O menino é o retrato de diversos outros meninos, cujos pais foram desaparecidos. Seu desespero é tamanho que não busca encontrar um pai ou uma

[55] Fernando Silva dirige o hospital de crianças, em Manágua.
Na véspera do Natal, ficou trabalhando até muito tarde. Os foguetes esposavam e os fogos de artifício começavam a iluminar o céu quando Fernando decidiu ir embora. Em casa, esperavam por ele para festejar.
Fez um último percorrido pelas salas, vendo se tudo ficava em ordem, e estava nessa quando sentiu que passos o seguiam. Passos de algodão: virou e descobriu que um dos doentinhos andava atrás dele. Na penumbra, reconheceu-o. Era um menino que estava sozinho. Fernando reconheceu sua cara marcada pela morte e aqueles olhos que pediam desculpas ou talvez pedissem licença.
Fernando aproximou-se e o menino roçou-o com a mão:
—*Diga para...* — sussurrou o menino —. *Diga para alguém que eu estou aqui* (Galeano, 2014, p. 70, tradução de Eric Nepomuceno).

mãe, mas “alguém”. Sua necessidade é de ser reconhecido, de existir. Portanto, representa esse vazio característico da melancolia, em que o sujeito perde sua conexão consigo mesmo.

O texto seguinte, “Los nadies”, aprofunda a questão apresentada em “Nochebuena”, pois dedica-se exclusivamente a definir quem são esses personagens latino-americanos, a quem o autor dedica grande parte de seus fragmentos. Denominando-os “os ninguéns”, Galeano diz:

> Sueñan las pulgas con comprarse un perro y sueñan los nadies con salir de pobres, que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte, que llueva a cántaros la buena suerte; pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy, ni mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte, por mucho que los nadies la llamen y aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba.
> Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.
> Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos.
> Que no son, aunque sean.
> Que no hablan idiomas, sino dialectos.
> Que no profesan religiones, sino supersticiones.
> Que no hacen arte, sino artesanía.
> Que no practican cultura, sino folklore.
> Que no son seres humanos, sino recursos humanos.
> Que no tienen cara, sino brazos.
> Que no tienen nombre, sino número.
> Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.
> Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata (Galeano, 1993, p. 59).[56]

Partindo somente das definições propostas sobre quem seriam os ninguéns, temos a questão da exclusão, visto que, como abordamos no capítulo a respeito do

[56] As pulgas sonham com comprar um cão, e os ninguéns com deixar a pobreza, que em algum dia mágico a sorte chova de repente, que chova a boa sorte a cântaros; mas a boa sorte não chove ontem, nem hoje, nem amanhã, nem nunca, nem uma chuvinha cai do céu da boa sorte, por mais que os ninguéns a chamem e mesmo que a mão esquerda coce, ou se levantem com o pé direito, ou comecem o ano mudando de vassoura.
Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada.
Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e mal pagos:
Que não são, embora sejam.
Que não falam idiomas, falam dialetos.
Que não praticam religiões, praticam superstições.
Que não fazem arte, fazem artesanato.
Que não são seres humanos, são recursos humanos.
Que não tem cultura, têm folclore.
Que não têm cara, têm braços.
Que não têm nome, têm número.
Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local.
Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata (Galeano, 2014, p. 71, tradução de Eric Nepomuceno).

autoritarismo, este se define enquanto um sistema da falta, do não ser, e, logo após, dos preconceitos em relação a esses sujeitos. Sendo assim, os ninguéns não possuem idioma, religião, não produzem arte nem expressam cultura.

Nos últimos parágrafos surge a questão econômica, voltada para o trabalho. Se eles não possuem cara, possuem braços, se não possuem nome, possuem número. Por fim, ao dizer que custam menos que a bala que os mata, Galeano critica diretamente a precificação da vida, o avanço do capitalismo como um problema que desumaniza os seres humanos, tornados, nas palavras do autor, *recursos* humanos.

Se apresentamos a melancolia como uma situação proveniente do vazio, podemos perceber no fragmento supracitado a representação máxima desse *desvínculo*, pois nem nome e sobrenome os sujeitos possuem, sendo caracterizados como "ninguéns". Há, entretanto, um detalhe que reforça nossa percepção de que a melancolia, em Galeano, surge atrelada à percepção crítica do presente, buscando dessa forma a transformação: os indivíduos retratados no texto não são naturalmente "ninguéns", mas são *ninguneados*, ou seja, transformados em ninguém, demonstrando a marca da violência e da desigualdade social presente nos regimes autoritários.

Aprofundando as questões trazidas nos textos que selecionamos, há a "Crónica de la ciudad de Río", um texto destinado à cidade do Rio de Janeiro:

> En lo alto de la noche de Río de Janeiro, luminoso, generoso, el Cristo del Corcovado extiende sus brazos. Bajo esos brazos encuentran amparo los nietos de los
> esclavos.
> Una mujer descalza mira al Cristo, desde muy abajo, y señalándole el fulgor, muy tristemente dice:
> - *Ya no va a estar. Me han dicho que lo van a sacar de aquí.*
> - *No te preocupes* -le asegura una vecina-. *No te preocupes: Él vuelve*.
> A muchos mata la policía, y a muchos más la economía. En la ciudad violenta, resuenan balazos y también tambores: los tambores, ansiosos de consuelo y de venganza, llaman a los dioses africanos. Cristo sólo no alcanza (Galeano, 1993, p. 66).[57]

[57] No alto da noite do Rio de Janeiro, luminoso, generoso, o Cristo Redentor estende os braços. Debaixo desses braços os netos dos escravos encontram amparo.
Uma mulher descalça olha o Cristo, lá de baixo, e apontando seu fulgor, diz, muito tristemente:
— *Daqui a pouco, já não estará mais aí. Ouvi dizer que vão tirar Ele daí.*
— *Não se preocupe* — tranquiliza uma vizinha —*. Não se preocupe: Ele volta.*
A polícia mata muitos, e mais ainda mata a economia. Na cidade violenta soam tiros e também tambores: atabaques, ansiosos de consolo e de vingança, chamam deuses africanos. Cristo sozinho não basta (Galeano, 2014, p. 78, tradução de Eric Nepomuceno).

Através desse texto, podemos perceber a utilização de algumas palavras representativas da melancolia. Como o pai comunista do primeiro texto que citamos, que não somente fala ao filho, mas o faz *cabisbaixo*, a personagem que olha para o Cristo Redentor, está descalça (uma moradora de rua?) e “muito tristemente” diz que vão retirar a estátua.

A vizinha que responde, por sua vez, traz a contrapartida da melancolia, a esperança, tema de nosso próximo capítulo, ao dizer que Cristo volta, como, segundo a religião católica, voltou, em sua história de ressureição. O final do texto, entretanto, contextualiza o diálogo das mulheres através da percepção do regime violento, que impõe sua violência não somente em atitudes, através da polícia, mas através de suas diretrizes econômicas, que produzem, entre outros fatores, os mendigos abordados na crônica a respeito de Santiago.

A abordagem da religiosidade, nesse texto, ganha um traço a mais, pois aborda as religiões de matriz africana, através do bater de tambores, segundo o autor, “ansiosos de consolo e vingança”, ou seja, representativos dessa percepção melancólica e ao mesmo tempo esperançosa, se percebermos a vingança como essa necessidade de atacar o sistema, visando transformá-lo.

Por fim, ao dizer que Cristo, mesmo com seus braços abertos, não é capaz de suprir sozinho a necessidade de seu povo, demonstra, por um lado, a impossibilidade da religião católica de lidar com a violência imposta pelos homens, ao mesmo tempo em que produz uma visão da coexistência das religiões no Rio de Janeiro, que, mesmo possuindo o Cristo, se deixa ouvir também o bater dos tambores aos deuses africanos.

Destacamos, ainda a respeito das questões religiosas, a sequência de três textos intitulados “Teología”. Neles, Galeano dedica suas palavras à definição do Deus católico, dando indícios de sua relação com ele, para ao final, deixar que a própria divindade fale. O primeiro desses textos aborda ironicamente os mandamentos de Deus, além de indicar a relação do autor com o catecismo. Destacamos, novamente, a figura do narrador, fundamental para que consigamos perceber a maneira com a qual Galeano constrói suas histórias:

> El catecismo me enseñó, en la infancia, a hacer el bien por conveniencia y a no hacer el mal por miedo. Dios me ofrecía castigos y recompensas, me amenazaba con el infierno y me prometía el cielo: y yo prometía y creía.

> Han pasado los años. Yo ya no temo ni creo. Y en todo caso, pienso, si merezco ser asado a la parrilla, a eterno fuego lento, que así sea. Así me salvaré del purgatorio, que estará lleno de horribles turistas de clase media; y al fin y al cabo se hará justicia.
> Sinceramente: merecer, merezco. Nunca he matado a nadie, es verdad, pero ha sido por falta de coraje o de tiempo, y no por falta de ganas. No voy a misa los domingos,
> ni en fiestas de guardar. He codiciado a casi todas las mujeres de mis prójimos, salvo a las feas, y por tanto he violado, al menos en intención, la propiedad privada que Dios en persona sacralizó en las tablas de Moisés: No codiciarás a la mujer de tu prójimo, ni a su toro, ni a su asno… Y por si fuera poco, con premeditación y alevosía he cometido el acto del amor sin el noble propósito de reproducir la mano de obra.
> Yo bien sé que el pecado carnal está mal visto en el alto cielo; pero sospecho que Dios condena lo que ignora (Galeano, 1993, p. 74).[58]

Aqui percebemos, apesar do tom bem-humorado e até leve do texto, um caminho de críticas que culmina na afirmação da ignorância de Deus perante o "pecado carnal". Galeano está iniciando o processo de análise da religião católica como fortemente relacionada às práticas autoritárias. Segundo o texto, Deus condena o sexo antes do casamento, pois o ato sexual deveria ser feito para "reproduzir a mão de obra", numa relação direta com o modelo capitalista. Além disso, ao abordar a propriedade privada, cita animais da fazenda e, dentro desse contexto, as mulheres, como pertencentes aos seus senhores, mais uma crítica voltada ao sistema.

Não podemos perder de vista que a "estratégia do fragmento" de Galeano inclui a leitura em sequência de grupos textuais, unidos geralmente pelos títulos. Sendo assim, o primeiro texto que citamos funciona como ponte para o segundo, em que Galeano explora justamente a relação de Deus com o sexo, o que o leva a criar uma imagem melancólica da divindade:

> El Dios de los cristianos, Dios de mi infancia, no hace el amor. Quizás, es el único dios que nunca ha hecho el amor, entre todos los dioses de todas las religiones de la historia humana. Cada vez que lo pienso siento pena por él.

[58] O catecismo me ensinou, na infância, a fazer o bem por interesse e a não fazer o mal por medo. Deus me oferecia castigos e recompensas, me ameaçava com o inferno e me prometia o céu; e eu temia e acreditava.
Passaram-se os anos. Eu já não temo nem creio. E em todo caso — penso — se mereço ser assado cozido no caldeirão do inferno, condenado ao fogo lento e eterno, que assim seja. Assim me salvarei do purgatório, que está cheio de horríveis turistas da classe média; e no final das contas, se fará justiça.
Sinceramente: merecer, mereço. Nunca matei ninguém, é verdade, mas por falta de coragem ou de tempo, e não por falta de querer. Não vou à missa aos domingos, nem nos dias de guarda. Cobicei quase todas as mulheres de meus próximos, exceto as feias, e assim violei, pelo menos em intenção, a propriedade privada que Deus pessoalmente sacramentou nas tábuas de Moisés: Não cobiçarás a mulher de teu próximo nem seu touro, nem seu asno... E como se fosse pouco, com premeditação e deslealdade cometi o ato do amor sem o nobre propósito de reproduzir a mão-de-obra. Sei muito bem que o pecado carnal não é bem visto no céu; mas desconfio que Deus condena o que ignora (Galeano, 2014, p. 86, tradução de Eric Nepomuceno).

> Y entonces le perdono que haya sido mi superpapá castigador, jefe de policía del universo, y pienso que al fin y al cabo, Dios también supo ser mi amigo en aquellos viejos tiempos, cuando yo creía en él y creía que el creía en mi. Entonces paro la oreja, a la hora de los rumores
> mágicos, entre la caída del sol y la caída de la noche, y me parece escuchar sus melancólicas confidencias (Galeano, 1993, p. 75).[59]

Indicamos, segundo o texto, que esse Deus, antes motivo de crença e adoração, passa a ser digno de pena, por ignorar o amor carnal, o prazer sexual. A percepção de "um deus que não faz amor" gera a melancolia proveniente do dogma, segundo Galeano. Nesse sentido, promove uma ponte entre autoritarismo e melancolia, visto que a primeira, representada na relação entre a fé e os regimes autoritários, é geradora da segunda. É Deus quem fala no terceiro texto da sequência. Por ser mais extenso que os demais, utilizaremos para análise apenas os dois últimos parágrafos, em que Deus diz:

> *Últimamente ando con problemas de insomnio. Desde hace algunos milenios, me cuesta dormir. Y dormir me gusta, me gusta mucho, porque cuando duermo, sueño. Entonces me hago amante o amanta, me quemo en el fuego fugaz de los amores de paso, soy cómico de la legua, pescador de alta mar o gitana adivinadora de la suerte:*
> *del árbol prohibido devoro hasta las hojas y bebo y bailo hasta rodar por los sueños…*
> *Cuando despierto, estoy solo. No tengo con quien jugar, porque los ángeles me toman tan en serio, ni tengo a quien desear. Estoy condenado a desearme a mí mismo. De estrella en estrella ando vagando, aburriéndome en el universo vacío. Me siento muy cansado, me siento muy solo. Yo estoy solo, yo soy solo, solo por toda eternidad* (Galeano, 1993, p. 77).[60]

As "melancólicas confidências" de Deus são, assim, as confissões de seu próprio sofrimento, de sua solidão. A única saída para esse Deus solitário é o sonho, a dimensão em que pode usufruir da liberdade que outorgou aos seres que criou do barro, os humanos. Os anjos, por outro lado, que supostamente acompanhariam a

[59] O deus dos cristãos, Deus da minha infância, não faz amor. Talvez o único deus que nunca fez amor, entre todos os deuses de todas as religiões da história humana. Cada vez que penso nisso, sinto pena dele. E então o perdoo por ter sido meu super-pai castigador, chefe de polícia do universo, e penso que afinal Deus também foi meu amigo naqueles velhos tempos, quando eu acreditava Nele e acreditava que Ele acreditava em mim. Então preparo a orelha, na hora dos rumores mágicos, entre o pôr-do-sol e o nascer subir da noite, e acho que escuto suas melancólicas confidências (Galeano, 2014, p. 87, tradução de Eric Nepomuceno).

[60] Ultimamente ando com problemas de insônia. Há alguns milênios custo a dormir. E gosto de dormir, gosto muito, porque quando durmo, sonho. Então me transformo em amante ou amanta, me queimo no fogo fugaz dos amores de passagem, sou palhaço, pescador de alto mar ou cigana adivinhadora da sorte; da árvore proibida devoro até as folhas e bebo e danço até rodar pelo chão...
Quando acordo, estou sozinho. Não tenho com quem brincar, porque os anjos me levam tão a sério, nem tenho a quem desejar. Estou condenado a me desejar. De estrela em estrela ando vagando, aborrecendo-me no universo vazio. Sinto-me muito cansado, me sinto muito sozinho. Eu estou sozinho, eu sou sozinho, sozinho pelo resto da eternidade (Galeano, 2014, p. 89, tradução de Eric Nepomuceno).

divindade, o aborrecem porque o levam a sério demais. Observemos novamente o que diz Freud, a respeito da melancolia:

> Os traços mentais da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em auto recriminação e auto envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição (Freud, 2020, p. 10).

Alguns desses traços são representados por Galeano na figura de Deus, com a ressalva de que se, para Freud, há a perda de interesse pelo mundo externo, é justamente o desejo de estar nesse mundo fora do Céu que gera a melancolia de Deus. A divindade, no terceiro texto da sequência Teología, apresenta esse vazio, uma espécie de pena de si mesmo por não ser capaz do desejo, capaz de amar, o que fica explícito em um outro trecho desse mesmo texto, em que Deus diz que "Tampoco puedo conocer la osadía del amor, que exige dos" (Galeano, 1993, p. 76)[61].

Nessa sequência, podemos perceber a forma com a qual Galeano une seus textos. Ainda que cada um possua seu próprio sentido, sua própria coesão interna, a leitura em sequência demonstra um caminho, que vai desde a apresentação da figura de Deus na infância do autor, passa pela percepção de sua condição e abre espaço para que essa figura fale de seus sentimentos em relação ao mundo, sentimentos esses, profundamente melancólicos, por conta de sua solidão.

Ao criticar a figura máxima das religiões católicas, Galeano critica, por consequência, o dogma religioso e seus seguidores. A crença em um Deus punitivo, amargo, gera uma espécie de consciência melancólica e amedrontada. O autor uruguaio vislumbra uma outra possibilidade, a de que os humanos pudessem viver em liberdade, principalmente no que diz respeito aos seus desejos amorosos. Nesse sentido, associa a religião a um mecanismo de cerceamento dessa liberdade, o que pode, conforme explicitado no capítulo a respeito do autoritarismo, explicar a aproximação das ditaduras com a defesa de supostos valores morais presentes na religião católica.

[61] Tampouco posso conhecer a ousadia do amor, que exige dois (Galeano, 2014, p. 89, tradução de Eric Nepomuceno).

Além disso, destacamos a questão da fragmentação expresso nessa sequência. Conforme mencionamos, os textos fazem parte de uma mesma história, entretanto, aparecem no livro como três relatos breves isolados, demonstrando em fragmentos suas percepções a respeito da religião católica.

Ainda sobre os três textos "teológicos", destacamos a figura do narrador, especialmente no primeiro fragmento, em que podemos perceber o uso da primeira pessoa, uma característica fundamental da escrita de Galeano, que se revela, por vezes, denunciatória e, por outras, memorialística, como no caso que pudemos observar. Nesse sentido, *El libro* passa a ser, entre outras definições, um mosaico de memórias desse narrador/autor.

Tendo demonstrado a melancolia através da sua relação com a religião, passamos agora para trechos em que *El libro de los abrazos* conta abertamente sobre experiências da ditadura. Tendo sua primeira publicação em 1989, ou seja, um bom período após o fim do regime ditatorial no Uruguai, o livro possui um tom diferente de *Días y noches de amor y de guerra*, dedicado diretamente às experiências do autoritarismo.

Em nossa leitura, *Días y noches* possui uma certa *urgência*, um teor denunciatório do que estava acontecendo. Seus fragmentos expõem diretamente o processo de perseguição, tortura e desaparecimento promovido pela ditadura. Em contrapartida, *El libro* não se dedica exclusivamente a esse tema, mas o faz em momentos específicos, buscando retratar a relação do narrador/autor com as pessoas, sejam próximas ou anônimas. Além disso, em ambos os livros há trechos dedicados a uma visão *macro* do processo, falando do sistema capitalista, por exemplo.

Nosso primeiro foco de observação diz respeito justamente a estes momentos, em que Galeano escreve a respeito do "Sistema", título de muitos textos, tanto em *El libro* como em *Días y noches*. Há uma diferença, em primeiro lugar, de frequência: há dezesseis textos intitulados "El sistema" na obra publicada em 1978, ao passo que em *El libro* se encontram somente três.

Uma segunda diferenciação diz respeito à caracterização desse sistema sobre o qual Galeano discorre. Em *Días y noches,* aparecem menções diretas à ditadura, por vezes citando-a como "a máquina". Já em *El libro*, temos um autor que compartilha suas percepções a respeito de um sistema mais amplo, o sistema capitalista, que põe "as pessoas a serviço das coisas", como diz o primeiro de seus Sistemas:

> Los funcionarios no funcionan.
> Los políticos hablan pero no dicen.
> Los votantes votan pero no eligen.
> Los medios de información desinforman.
> Los centros de enseñanza enseñan a ignorar.
> Los jueces condenan a las victimas.
> Los militares están en guerra contra sus compatriotas.
> Los policías no combaten los crímenes, porque están
> ocupados en cometerlos.
> Las bancarrotas se socializan, las ganancias se privatizan.
> Es más libre el dinero que la gente.
> La gente está al servicio de las cosas (Galeano, 1993, p. 117).[62]

Contextualizando o período de publicação da obra, compreendemos que Galeano denuncia, após a ditadura, a persistência de um sistema sob o qual diversos direitos são "maquiados", como a informação e o voto. Como diz o próprio autor, no texto "El hambre/2", esse sistema produz o *desvínculo*, a dissociação das coisas e das pessoas, que passam a ser competidoras entre si. Sendo assim, desse "desencaixe", se produz uma melancolia, a partir do que Galeano traduz poeticamente como "hambre de abrazos" (Galeano, 1993, p. 69)[63]. Há, portanto, um abismo entre as coisas e suas funções, um vazio que, para Galeano, é percebido e preenchido de melancolia.

Essa percepção, do sistema como responsável por quebrar com a verdade, com a coesão, reaparece no segundo texto, em que destacamos o trecho final, que diz que "la ley de la realidad es la ley del poder. Para que la realidad no sea irreal, nos

---

[62] Os funcionários não funcionam.
Os políticos falam mas não dizem.
Os votantes votam mas não escolhem.
Os meios de informação desinformam.
Os centros de ensino ensinam a ignorar.
Os juízes condenam as vítimas.
Os militares estão em guerra contra seus compatriotas.
Os policiais não combatem os crimes, porque estão ocupados cometendo-os.
As bancarrotas são socializadas, os lucros são privatizados.
O dinheiro é mais livre que as pessoas.
As pessoas estão a serviço das coisas (Galeano, 2014, p. 129, tradução de Eric Nepomuceno).

[63] Fome de abraços (Galeano, 2014, p. 81, tradução de Eric Nepomuceno).

dicen los que mandan, la moral ha de ser inmoral" (Galeano, 1993, p. 164)[64]. Nesse trecho, Galeano destaca o argumento de defesa, utilizado por aqueles que representam o sistema, de que as atividades torpes realizadas em seu ofício se dão, na verdade, em defesa da moral, conservando uma suposta realidade adequada.

Aproximando-se dessa percepção do *desvínculo* trazida por Galeano, Cueva (2013), autor utilizado em nosso capítulo a respeito do autoritarismo, aponta justamente para a contradição (ou, o *desvínculo*), não como um efeito do estado capitalista, mas como parte constituinte dele, visto que é a partir dessas contradições que ele se desenvolve e implementa seus projetos.

O último texto intitulado "El Sistema" presente em *El libro de los abrazos* traz uma visão melancólica a respeito do tempo sobre o qual discorre. Segundo o fragmento, os sujeitos cada vez mais vivem na baliza do "cada um por si", preocupando-se apenas com o que lhes toca e não entrando em questões espinhosas. Ao final, indica a relação desse homem alienado com o seu trabalho, dizendo que "en el río de la Plata, llamamos *bobo* al corazón. Y no porque se enamora: lo llamamos *bobo* por lo mucho que trabaja" (Galeano, 1993, p. 166, grifo do autor), ou seja, além da coerção e do desvínculo citados pelos demais textos, surge a figura do trabalho como mais um mecanismo de alienação desenvolvido e implementado pelo sistema.

Tendo visto os Sistemas que Galeano traz em *El libro*, consideramos relevante apresentar alguns desses títulos, mas na obra *Días y noches*, para que possamos perceber a diferença que citamos anteriormente, além de destacar as faces diferentes que a melancolia assume em diferentes obras. Destacamos que, em 1978, muitas vezes, a melancolia abre espaço para a percepção e denúncia do horror: Galeano escreve enquanto ainda vigora a ditadura militar em seu país.

Em um primeiro momento, indicamos que, diferentemente do que faz em *El libro de los abrazos*, em *Días y noches* os textos não possuem numeração, sendo intitulados simplesmente "El sistema". Para facilitar nossa análise, iremos nos referir

[64] A lei da realidade é a lei do poder. Para que a realidade não seja irreal, dizem os que mandam, a moral deve ser imoral (Galeano, 2014, p. 176, tradução de Eric Nepomuceno).

ao número referente à ordem de aparição no livro, ou seja, ao falarmos do primeiro texto possuinte desse título, utilizaremos “El sistema” 1.

Sendo assim, destacamos novamente o texto “El sistema” de número 2, abordado no contexto da discussão sobre o autoritarismo, que representa o avanço do sistema, em uma escala *macro* até chegar na menor escala possível: a relação de um menino com seu animal de estimação. De maneira diferente com o que ocorre nos demais textos, Galeano escreve esse fragmento como uma continuação do título. Nele, denuncia a existência de um sistema

> que programa la computadora que alarma al banquero que alerta al embajador que cena con el general que emplaza al presidente que intima al ministro que amenaza al director general que humilla al gerente que grita al jefe que prepotea al empleado que desprecia al obrero que maltrata a la mujer que golpea al hijo que patea al perro (Galeano, 2010, p. 34).[65]

Se nos textos que analisamos anteriormente, o sistema era de *desvínculo*, aqui ele ganha um tom sequencial, promovendo a violência e fazendo com que ela se estenda, através das relações pessoais, para diferentes esferas da sociedade. Se analisarmos a sequência ao contrário, percebemos as influências sob as quais os governos se organizam: o presidente, figura máxima de poder, na verdade responde ao militar, alertado por um embaixador (estadunidense, provavelmente) que responde a um banqueiro. Ou seja, o setor financeiro seria o topo de uma pirâmide social, quem dita as regras a serem implementadas e cujos efeitos se estendem até sua base.

No Sistema de número 3, Galeano dedica-se à melancolia presente na figura do estadunidense, que indicamos como suposto embaixador no trecho acima citado. Após dialogar a respeito da prática de pôr um espelho na jaula do pássaro para que este não se sinta sozinho, Galeano diz que “después, en el almuerzo, Guayasamín cuenta cosas de New York. Dice que allá ha visto hombres bebiendo solos en los mostradores. Que tras la hilera de botellas hay un espejo y que a veces, bien entrada

[65] que programa o computador que alarma o banqueiro que alerta o embaixador que janta com o general que ordena ao presidente que intima o ministro que ameaça o diretor-geral que humilha o gerente que grita com o chefe que pisa no empregado que despreza o operário que maltrata a mulher que bate no filho que chuta o cachorro (Galeano, 2021, p. 30, tradução de Eric Nepomuceno).

la noche, los hombres arrojan el vaso y el espejo vuela en pedazos" (Galeano, 2010, p. 35)[66].

O espelho, figura central do texto, passa por uma mudança de função – um *desvínculo*. Se, em sua utilização nas jaulas ele possui a função de aplacar a solidão dos animais, ao ser utilizado para multiplicar as garrafas nos bares, multiplica, por consequência, a solidão dos homens que nele bebem. Esses homens, diante de sua solidão e sofrimento, quebram o espelho, dando a ele uma terceira característica: cada estilhaço do espelho quebrado, produz um novo reflexo, ou seja, multiplica esses homens solitários. Além disso, a menção à bebida alcoólica, mais uma vez, retoma a sua relação com a melancolia, a busca pela fuga da realidade, por sua distorção.

Galeano, em *Días y noches*, além de denunciar a própria ditadura, denuncia também seus efeitos nos sujeitos que nela vivem, sejam elas torturados ou torturadores. Para denominar as estratégias coercitivas e de tortura utilizadas pela ditadura, utiliza um termo que pega emprestado de sua obra anterior à *Días y noches*, a novela *La canción de nosotros*, publicada pela primeira vez em 1975, que será analisada em nosso capítulo a respeito da esperança. Nessa obra, há algumas divisões de capítulo que possuem sempre o mesmo nome, sendo um deles, "La máquina", ressurgida na obra de 1978.

No quinto texto "El sistema", Galeano denuncia o fato de que, com o tempo, tamanha é a corrupção de valores através da ditadura, que os sujeitos passam a aceitar o horror. A máquina interfere diretamente na percepção de mundo daqueles que vivem sob ela. Os últimos parágrafos do texto em questão dizem que a ditadura

> es un costumbre de la infamia: una máquina que te hace sordo y mudo, incapaz de escuchar, impotente de decir y ciego de lo que está prohibido mirar.
> El primer muerto por torturas desencadenó, en el Brasil, en 1964, un escándalo nacional. El muerto por torturas número diez apenas si apareció en los diarios. El número cincuenta fue aceptado como "normal".
> La máquina enseña a aceptar el horror, como se acepta el frío en invierno (Galeano, 2010, p. 86-87).[67]

[66] Depois, no almoço, Guayasamín conta coisas de Nova Iorque. Conta que viu homens bebendo sozinhos nos balcões. Atrás das filas de garrafas há um espelho. Às vezes, bem avançada a noite, os homens atiram o copo, e o espelho voa aos pedaços (Galeano, 2021, p. 30, tradução de Eric Nepomuceno).

[67] é um costume da infâmia: uma máquina que te faz surdo e mudo, incapaz de escutar, impotente para dizer e cego para o que está proibido olhar.

Esse tom denunciatório, presente não só nos textos citados, mas em toda a obra *Días y noches de amor y de guerra* possui uma urgência que escapa aos textos de *El libro* e, por esse motivo, as visões de melancolia apresentadas por ele representam também o desespero, a dor, o horror, sendo essa diferenciação fundamental entre as obras. Ainda assim, percebemos essa melancolia atrelada, em *El libro*, com o passado da ditadura e a persistência do sistema e, em *Días y noches*, com uma consciência da perda no exato momento em que se está sendo derrotado.

Um outro viés possível para analisarmos a melancolia em *El libro de los abrazos* é o da condição em que Galeano esteve durante os anos da ditadura, o de exilado. Essa experiência do trauma é retratada a partir de *La canción de nosotros* e, após este momento, é recorrente em sua obra. Sendo assim, a melancolia surge como praticamente inevitável, visto que, como bem aponta Edward Said, o exílio "é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada" (Said, 2003, p. 48). No livro em que analisamos neste momento, há um fragmento que inaugura uma breve sessão a respeito do tema, intitulado "El exilio". Nele, o autor retrata o desejo de retornar, enquanto tenta tirar seu passaporte, que lhe é negado. Mais uma vez, a melancolia é representada na figura de um homem em más condições, o que parece ser uma constante em *El libro*. No texto em questão, Galeano diz:

> Me despertó un golpecito en el hombro. Abrí los ojos y vi a un tipo estrafalario, vestido con un pijama en harapos:
> - *¡Passaporte!...*
> El loco había cortado en pedacitos una cochina hoja de periódico, y estaba repartiendo los trocitos, de vagón en vagón, entre los pasajeros del tren:
> - *¡Passaporte! ¡Passaporte!...*(Galeano, 1993, p. 171).[68]

Ressaltando a distância tanto temporal quanto territorial de Said e Galeano, retomamos o primeiro no sentido de compreender a influência do exílio na literatura do segundo. Said recusa a abordagem do exílio como positiva, pois gerador de um

---

O primeiro morto na tortura desencadeou, no Brasil, em 1964, um escândalo nacional. O morto número dez na tortura quase nem apareceu nos diários. O número cinquenta foi normal.
A máquina ensina a aceitar o horror como se aceita o frio no inverno (Galeano, 2021, p. 83, tradução de Eric Nepomuceno).

[68] Fui acordado por uma batidinha no ombro. Abri os olhos e vi um tipo esfarrapado, vestido com um pijama rasgado:
- *Passaporte!*
O louco tinha cortado em pedaços uma folha imunda de jornal, e ia distribuindo os pedacinhos, de vagão em vagão, entre os passageiros de trem:
- *Passaporte! Passaporte!* (Galeano, 2014, p. 183, tradução de Eric Nepomuceno).

tipo diferenciado de produção literária. Para ele, é necessário reconhecer o exílio como um ato de violência, mas que, para aqueles capazes de aprender com ele, pode "cultivar uma subjetividade escrupulosa [não complacente ou intratável]" (Said, 2003, p. 61). Além disso, contribui profundamente para que possamos perceber a literatura de Galeano como um jogo de justaposição de suas memórias e sua realidade. Nas palavras do autor,

> para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. Há um prazer específico nesse tipo de apreensão, em especial se o exilado está consciente de outras justaposições contrapontísticas que reduzem o julgamento ortodoxo e elevam a simpatia compreensiva (Said, 2003, p. 63).

As menções diretas ao exílio feitas por Galeano em *El libro* logo dão espaço a outra experiência transformadora: a do retorno. Para falar a respeito, Galeano dá voz as sonhos, em textos intitulados "Los sueños del fin del exilio", dentre os quais selecionamos o terceiro, que diz: "Se le habían rotos los cristales de los anteojos y se le habían perdido las llaves. Ella buscaba las llaves por toda la ciudad, a tientas, en cuatro patas, y cuando por fin las encontraba, las llaves le decían que no servían para abrir sus puertas" (Galeano, 1993, p. 188). A partir desse texto, podemos perceber a falta da possibilidade de retornar normalmente, ou seja, o retorno para casa é um retorno tão transformado pela experiência do exílio, que as chaves já não abriam as portas que deveriam abrir, pois é como se a porta houvesse trocado de fechadura. Ressaltamos que a imagem da chave é fundamental, pois indicava, entre outros fatores, as casas em que podiam refugiar-se os perseguidos pela ditadura. É esse, inclusive, o tema central de "Celebración de la amistad/1":

> En los suburbios de La Habana, llaman al amigo *mi tierra* o *mi sangre*.
> En Caracas, el amigo es *mi pana* o *mi llave*; pana por panadería, la fuente del buen pan para las hambres del alma; y *llave* por...
> -*Llave, por llave* - me dice Mario Benedetti.
> Y me cuenta que cuando vivía en Buenos Aires, en los tiempos del terror, él llevaba cinco llaves ajenas en su llavero: cinco llaves, de cinco casas, de cinco amigos: las llaves que lo salvaron (Galeano, 1993, p. 225)[69].

[69] Nos subúrbios de Havana, chamam o amigo de minha terra ou meu sangue. Em Caracas, o amigo é minha pada ou minha chave: pada, por causa de padaria, a fonte do bom pão para as fomes da alma; e chave por causa de... — Chave, por causa de chave — me conta Mario Benedetti. E me conta que quando morava em Buenos Aires, nos tempos do horror, ele usava cinco chaves alheias em seu chaveiro: cinco chaves, de cinco casas, de cinco amigos: as chaves que o salvaram (Galeano, 2014, p. 237, tradução de Eric Nepomuceno).

A respeito da literatura produzida após a experiência do exílio, destacamos a contribuição de Paloma Vidal. Segundo a autora, é necessário compreender a literatura de exílio como a literatura do trauma. Em suas palavras,

> há um sujeito que emerge da literatura do exílio, um sujeito traumatizado, atravessado pelo real, como a psicanálise indica. A emergência desse sujeito, no entanto, não é anterior à escrita, lugar em que o trauma se mostra, e o trauma não é portanto mais um subterfúgio do subjetivismo autoral. A opção por uma leitura das narrativas do exílio enquanto literatura de trauma torna secundária a problemática identitária. Trata-se antes das marcas que o encontro sempre perdido com o real inscreve no sujeito e no texto (Vidal, 2004, p. 77).

Sendo assim, temos uma visão em que a experiência do trauma é intrínseca a escrita do exilado, nascida em conjunto com sua condição, o que faz sentido ao percebermos o período em que Galeano escreve a respeito do exílio num primeiro momento, exatamente durante o período enquanto exilado. Esse estado do sujeito, desconectado de suas raízes (linguísticas, familiares, relacionais...), abre um espaço que é preenchido pela melancolia, uma melancolia proveniente da observação de si e do mundo ao seu redor.

O conceito de trauma também surge em Idelber Avelar, que o incorpora em outra análise, a da "derrota histórica", analisando, assim, a literatura produzida no período pós-ditatorial. Quando diz que "ao incorporar o nome do trauma, o melancólico não o supera; aloja-o morto no interior de uma tumba intrapsíquica" (Avelar, 2003, p. 19), o autor parece identificar uma característica irreparável na literatura de Galeano: sua opção temática pelos "derrotados" históricos.

Em outro momento, Avelar aponta que há a necessidade de não resumir a alegoria como forma de escapar da censura, nos textos a respeito da ditadura. Para o autor,

> o giro em direção à alegoria equivale a uma transmutação epocal, paralela e coextensiva à impossibilidade de representar-se o fundamento último, kantiano: derrota constitutiva da produtividade do literário, instalação, enfim, de seu objeto de representação enquanto objeto perdido (Avelar, 2003, p. 25).

Sendo assim, aquele que possui a vivência do trauma, da derrota histórica, busca na alegoria uma forma de representar o irrepresentável, o horror de sua própria experiência da perda. Em vários textos de Galeano, é o que percebemos, textos que

contam histórias de um passado mítico, mas que, contextualizados à realidade ditatorial, proporcionam uma visão única a respeito do período.

El libro de los abrazos expressa uma visão diferenciada da melancolia, justamente pela distância entre sua escrita e a experiência, revivida e constante em sua obra, do exílio e da ditadura como um todo. Em vários momentos, destaca-se não somente a melancolia pela perda histórica, mas pela manutenção de algumas engrenagens da máquina. Seu olhar crítico para o mundo produz textos representativos de uma melancolia pautada pela necessidade de ação transformadora, o que se repetirá quando abordarmos a questão da esperança.

Por fim, destacamos que a melancolia aqui representada, esse sistema de *desvínculo*, de um vácuo criado à força pelo autoritarismo, faz parte de uma imagem residual deixada pelo contexto vivido pelo autor. Suas histórias captam esse imaginário daqueles que sofrem com a perda histórica dos regimes autoritários, tornando-se, por sua vez, uma nova imagem residual sobre a qual os próximos períodos poderão construir suas interpretações. Esse processo, representado em nossa tese nos três conceitos (autoritarismo, melancolia e esperança), é fundamental para que compreendamos a relevância da obra de Galeano e a maneira com as quais ela se relaciona com os períodos que seguem às suas publicações.

3.2 *Patas arriba: La escuela del mundo al revés*

Se com *El libro de los abrazos* Galeano elabora e expressa o conceito de *desvínculo*, é apenas nove anos depois que lança uma obra inteiramente dedicada à observação desse fenômeno. Com olhos atentos e críticos à realidade do mundo globalizado, o autor compõe uma obra repleta de ironia, sob a forma de "plano de estudos", para compreender o mundo em que vive. Segundo ele, um "mundo ao avesso".

Patas arriba: la escuela del mundo al revés[70] pode ser considerada um retorno à escrita denunciatória e de certa forma panfletária, sob a qual Galeano construiu sua obra canônica, *Las venas abiertas de América Latina*. Ao final de cada capítulo, temos uma lista de fontes consultadas, demonstrando que, apesar de não se desassociar do

[70] Ao longo do texto, poderemos utilizar a forma resumida *Patas arriba* para referenciar a obra.

viés literário, expresso fundamentalmente na presença de alguns fragmentos ao longo do texto, o trabalho feito pelo autor é, também, um trabalho voltado à história do tempo presente, denunciando novas formas de exploração e a continuidade de velhas práticas, heranças do autoritarismo.

Nesse sentido, o livro em questão parece, ao mesclar elementos literários e denunciatórios, inserir-se na problemática do que Theodor Adorno cunhou como *arte engajada*. Nas palavras do filósofo alemão, "no momento em que, na literatura engajada, o assassínio generalizado (do povo) torna-se bem cultural, fica mais fácil colaborar-se com a cultura que fez nascer o assassínio" (Adorno, 1991, p. 65). Ou seja, a transformação da tragédia, da experiência traumática, em mera manifestação artística, fere a própria realidade e talvez até a *intenção* do sujeito que a construiu. Sendo assim, compreendemos a escolha de Galeano de não tratar apenas literariamente do tema das explorações e enganações sofridas pelos latino-americanos, mas aproximar-se do discurso historiográfico.

Dessa forma, Galeano ocupa um espaço não desenvolvido por Adorno, à medida em que se utiliza do "panfleto" (não de maneira *panfletária*, mas profundamente crítica) para, trazendo uma linguagem literária, tecer suas críticas e expor suas observações a respeito desse mundo de pernas para o ar. Não há, para o autor uruguaio, maneira de dissociar completamente os aspectos políticos de uma escrita *engajada* do aspecto fundamentalmente literário, o que por sua vez faz com que a obra de Galeano esteja inserida em vários entre-lugares, conforme apontamos a respeito de sua escrita, mesclando elementos do conto, do jornalismo e da autobiografia.

Em outra passagem de seu artigo *Engagement*, Adorno diz:

> A deformação da política verdadeira aqui e hoje, o enrijecimento das relações que não dispõem a degelar em parte alguma, obriga o espírito a tomar um rumo a que ele não se precise acanalhar. Enquanto atualmente tudo o que há de cultural mesmo as composições íntegras, ameaça sufocar-se no palavrório da cultura, ao mesmo tempo encarrega-se às obras de arte que suportem caladamente o que é interdito à política (Adorno, 1991, p. 70-71).

Podemos perceber que há uma relação clara entre a produção das obras e a necessidade de intervenção no mundo. Os bons livros, para Adorno, possuem a capacidade de reconfigurar ou pelo menos elucidar problemáticas da sociedade para qual foram escritos. Por isso, e contra a degradação do mundo (para Adorno, o mundo

pós-Segunda Guerra; para Galeano, o mundo globalizado pós-ditaduras), é necessário "não se acanalhar". Além disso, clama para que a literatura não apenas aceite e traduza a realidade política, mas atue para transformá-la, o que parece ser o papel assumido por Eduardo Galeano em grande parte das suas obras e principalmente em *Patas arriba*, assumindo a já citada função, trazida à tona por Said (2007) de bater de frente com o poder instituído, questioná-lo e criticá-lo.

Nesse sentido, a respeito da relação entre *Patas arriba* e as propostas de Adorno a respeito do *engajamento* das obras literárias, percebemos a possibilidade de que Galeano esteja ocupando um lugar não explorado pelo filósofo, no sentido de que sua obra se mantém crítica e voltada para a realidade latino-americana, sem se tornar meramente *panfletária*, no sentido pejorativo do termo. É necessário informar, mas a obra não está reduzida a isso. É igualmente necessário dar refino literário ao que se está contando, porém, sem abrir mão do papel crítico em relação à sociedade. Dessa maneira, *Patas arriba* se constitui como uma obra ímpar na trajetória de Galeano, visto que traz uma intenção semelhante a que conduz *Las venas abiertas de América Latina*, mas com elementos literários incorporados pelo autor a partir de *Días y noches de amor y de guerra*.

Logo na abertura *Patas arriba*, Galeano busca em um clássico da literatura mundial a referência para explicar esse mundo sobre o qual a obra é dedicada. No texto "Si Alicia volviera", explica que "Hace ciento treinta años, después de visitar el país de las maravillas, Alicia se metió en un espejo para descubrir el mundo al revés. Si Alicia renaciera en nuestros días, no necesitaría atravesar ningún espejo: le bastaría con asomarse a la ventana" (Galeano, 1998, p. 2)[71]. Ou seja, para o autor, a fantasia de um mundo ao contrário é, na verdade, a realidade capitalista observada por ele.

Para "instruir" seus leitores a viver nesse mundo, o escritor uruguaio define um "plano de estudos". Portanto, todo o livro é dividido em capítulos e subcapítulos intitulados conforme um grande curso. Destacamos, por exemplo, o "curso básico de

[71] "Há 130 anos, depois de visitar o país das maravilhas, Alice entrou num espelho para descobrir o mundo ao avesso. Se Alice renascesse em nossos dias, não precisaria atravessar nenhum espelho: bastaria que chegasse à janela (Galeano, 2024, p. 2, tradução de Sérgio Faraco).

injustiça" e as "aulas de corte e costura" em que se aprende "como fazer inimigos sob medida", demonstrando o caráter irônico da obra como um todo.

A respeito do conceito de ironia, destacamos a definição de Georg Lukács, filósofo e crítico literário húngaro, que a define enquanto

> uma **cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração**, e uma subjetividade que desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência, e que, mediante esse desvelamento, **ainda que mantenha intacta a dualidade do mundo, ao mesmo tempo vislumbra e configura um mundo unitário no condicionamento recíproco dos elementos essencialmente alheios entre si** (Lukács, 2000, p. 75, grifo nosso).

Portanto, destacamos os elementos irônicos na obra de Galeano por esse viés. É comum, em suas obras, essa busca por uma configuração de unidade, por mais que reconheça a "dualidade do mundo". Nesse sentido, a ironia do plano de estudos do "mundo ao avesso" revela ao mesmo tempo um desejo, a intenção de reparação dessa realidade. Para realizar essa tarefa, narrador e autor se confundem pois ambos fazem parte da história que contam. É através de suas percepções do mundo que as obras são construídas.

Galeano compõe fragmentos pois reconhece nesse formato a melhor maneira de expressar o universo latino-americano. Negando todas as tentativas de homogeneização que põem sobre a América Latina a alcunha de "sub-desenvolvidos" ou "em desenvolvimento", sua tentativa, através de suas obras, é, ao mesmo tempo, reconhecer a heterogeneidade e mostrar o que nos aproxima, por mais que esses elementos não possam nos tornar uma coisa só.

É interessante perceber que Lukács faz referência à essa "fragmentaridade", demonstrando que a ironia, na verdade, intenta corrigi-la, trazendo aspectos por excelência distantes ou duais e dando a eles certa unidade:

> as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte do valor e como nulidade, como abstração abstrata e como concretíssima vida própria, como estiolamento e como floração, como sofrimento infligido e como sofrimento sentido (Lukács, 2000, p. 76).

O livro *Patas arriba*, entretanto, diferentemente de outras obras do autor, não se constitui pelos fragmentos já citados, ao exemplo de *El libro de los abrazos*. Sua organização *inclui* os fragmentos em pontos estratégicos do texto, elucidando questões levantadas pelo "plano de estudos". Nesse capítulo, analisaremos ambos os casos, sempre destacando quando se tratar de um desses textos curtos.

Além disso, assim como em *El libro*, a obra é perpassada por gravuras, porém dessa vez não feitas pelo próprio autor, mas sim por José Guadalupe Posada, artista mexicano. As ilustrações, em sua maioria, apresentam caveiras, demônios, dragões e outras figuras associadas às trevas, ao mal, o que está diretamente relacionado com a forma melancólica com a qual o autor observa sua realidade. Um detalhe interessante, entretanto, é que apesar de tradicionalmente as caveiras e esqueletos denotarem a morte como um aspecto ruim, na cultura mexicana elas são apresentadas por um outro viés, como celebração. Nesse sentido, até essas figuras demonstram a relação entre a melancolia e a possibilidade de perceber beleza, perceber a esperança.

Em momentos anteriores, destacamos o fato de que a experiência autoritária é geradora dessa melancolia. Nessa obra, entretanto, o narrador faz pouquíssimas menções à ditadura, grande experiência do autoritarismo na América Latina. Por esse motivo, é importante relembrar a aproximação de Cueva (2013), no sentido de que o estado autoritário não necessariamente corresponde aos modelos ditatoriais, podendo ser compreendido como um aspecto do modelo capitalista.

Galeano já havia se debruçado sobre a questão latino-americana em *Las venas abiertas de América Latina*. Nesse contexto, o autor não havia vivido a experiência da ditadura e mesmo assim somos capazes de destacar aspectos do autoritarismo na obra. Algo semelhante acontece com *Patas Arriba*, que critica fundamentalmente o modelo capitalista no sentido de que a chamada globalização delimita um espaço ínfimo para os países latino-americanos. Além disso, mascara a exploração e a subjugação de *desenvolvimento*.

Essa, compreendemos, é a grande diferença de tom entre o narrador de *Las venas* e o de *Patas arriba*. O primeiro está denunciando uma situação aos leitores, está apresentando para ele provas do que denuncia e termina chamando-o para

combater essas injustiças históricas. No segundo, percebemos uma denúncia diferente: o narrador não está apontando somente as explorações e injustiças, mas a alienação dos povos explorados e injustiçados. O "mundo ao revés" se encontra dessa forma pois é observado com bons olhos por aqueles que mais sofrem com suas consequências.

Essa denúncia, assim como em outros momentos da obra de Galeano, está de mãos dadas com a possibilidade de transformação. Esse é, também, o sentido de sua *práxis* literária, como podemos observar no trecho em que o autor questiona:

> ¿Será esta libertad, la libertad de elegir entre esas desdichas amenazadas, nuestra única libertad posible? El mundo al revés nos enseña a padecer la realidad en lugar de cambiarla, a olvidar el pasado en lugar de escucharlo y a aceptar el futuro en lugar de imaginarlo: así practica el crimen, y así lo recomienda. En su escuela, escuela del crimen son obligatorias las clases de impotencia, amnesia y resignación. Pero está visto que no hay desgracia sin gracia, ni cara que no tenga su contracara, ni desaliento que no busque su aliento. Ni tampoco hay escuela que no encuentre su contraescuela (Galeano, 1998, p. 8)[72].

Nesse trecho, o autor deixa clara a existência de um mundo dual. Essa, inclusive, é uma característica marcante de sua obra: a percepção das possibilidades de transformação dentro da realidade dura que é, por ele, observada. Sendo assim, ao dizer que "não há escola que não encontre sua contraescola", Galeano demonstra que sua intenção, além de contar e "ensinar" na escola do mundo ao revés, está fazendo uma denúncia para que, a partir dela, se possa chegar nessa outra realidade.

Nesse sentido, no que diz respeito à melancolia presente em *Patas arriba*, podemos perceber uma constância de *imagens melancólicas* mais do que aspectos presentes em personagens ou em contos, como ocorre em *El libro de los abrazos*, por exemplo. Além disso, retomando a concepção de melancolia abordada por Benjamin, podemos observar sua característica *prática*, ou seja, uma visão de mundo que impulsiona ao futuro, partindo do olhar consciente ao passado e ao presente, o que nos parece claro na construção da obra de Galeano.

[72] Será esta liberdade, a liberdade de escolher entre ameaçadores infortúnios, nossa única liberdade possível? O mundo ao avesso nos ensina a padecer a realidade ao invés de transformá-la, a esquecer o passado ao invés de escutá-lo e a aceitar o futuro ao invés de imaginá-lo: assim pratica o crime, assim o recomenda. Em sua escola, escola do crime, são obrigatórias as aulas de impotência, amnésia e resignação. Mas está visto que não há desgraça sem graça, nem cara que não tenha sua coroa, nem desalento que não busque seu alento. Nem tampouco há escola que não encontre sua contraescola (Galeano, 2024, p. 8, tradução de Sérgio Faraco).

Destacaremos, então, trechos e aspectos em que o autor apresenta suas percepções, opiniões e críticas a respeito da realidade. Nesses trechos, poderemos perceber suas angústias, suas preocupações e vislumbrar as possibilidades de transformação, ainda que a partir de sua melancolia. A respeito do aspecto angustiante de sua percepção da realidade, destacamos o seguinte trecho, em que o autor aborda a questão do sistema prisional, relacionando-a com a "prisão do sistema":

> ¿Quiénes son los carceleros, y quiénes los cautivos? **Bien se podría decir que, de alguna manera, estamos todos presos**. Los que están en las cárceles y los que estamos afuera. ¿Están libres los presos de la necesidad, obligados a vivir para trabajar porque no pueden darse el lujo de trabajar para vivir? ¿Y los presos de la desesperación, que no tienen trabajo ni lo tendrán, condenados a vivir robando o milagreando? Y los presos del miedo, ¿estamos libres? ¿No estamos todos presos del miedo, los de arriba, los de abajo y los del medio también? En sociedades obligadas al sálvese quien pueda, estamos presos los vigilantes y los vigilados, los elegidos y los parias (Galeano, 1998, p. 110, grifo nosso)[73].

Mais uma vez, a denúncia de Galeano não se limita ao *fato* e aos opressores, mas principalmente à alienação daqueles que sofrem a opressão. A grande mudança de paradigma, para o autor, se dá nesse ponto, em que se está convencendo o oprimido de aceitar ou até mesmo de não perceber sua condição.

No trecho destacado, podemos apontar ainda para uma outra característica constante nas obras de Eduardo Galeano: a relação com aspectos metafísicos e religiosos, expressa na passagem em que se questiona se as pessoas não estão condenadas a viver roubando ou "milagreando" (traduzida por Faraco como "fazendo milagres"). Essa característica, admitida pelo próprio autor como herança de sua criação católica, muitas vezes traz um aspecto crítico também em relação à participação de algumas religiões na alienação que mencionamos anteriormente, denunciando, de tal maneira, as estruturas que corroboram com a estratégia do sistema capitalista.

[73] Poder-se-ia dizer que, de algum modo, todos nós estamos presos. Os que estão dentro das prisões e os que estamos fora delas. São livres, acaso, aqueles que são prisioneiros da necessidade, obrigados a viver para trabalhar porque não podem dar-se o luxo de trabalhar para viver? E os prisioneiros do desespero, que não têm trabalho nem o terão, condenados a viver roubando ou fazendo milagres? E os prisioneiros do medo, acaso somos livres? E acaso não somos todos prisioneiros do medo, os de cima, os de baixo e também os do meio? Em sociedades obrigadas ao salve-se quem puder, somos prisioneiros os vigias e os vigiados, os eleitos e os párias (Galeano, 2024, p. 110, tradução de Sérgio Faraco).

Em diversas obras pudemos destacar aproximações entre Eduardo Galeano e Walter Benjamin, principalmente em relação à postura frente a história e à necessidade de estudá-la. Em *Patas arriba*, mais uma vez isto acontece:

> No se necesita ser un experto politólogo para advertir que, por regla general, los discursos sólo cobran su verdadero sentido cuando se los lee al revés. Pocas excepciones tiene la regla: en el llano, los políticos prometen cambios y en el gobierno cambian, pero cambian... de opinión. Algunos quedan redondos, de tanto dar vueltas; produce tortícolis verlos girar, de izquierda a derecha, con tanta velocidad (Galeano, 1998, p. 149)[74].

A proposta de Benjamin, a respeito da prática do historiador frente à história, surge novamente quando Galeano discute a questão dos discursos políticos, apontando para a necessidade de lê-los ao revés, ou seja, *escovando-os à contrapelo*. Estas figuras que proclamam os discursos, no mundo ao contrário denunciado por Galeano, são os responsáveis por realizar ações sempre inversas às que são prometidas por eles.

Além disso, podemos perceber que a vinculação política, neste mundo, é um mero mecanismo. Se antes, segundo o próprio Galeano, o poder se tomava com a esquerda e se tocava com a direita, agora nem isso é suficiente, pois esquerda e direita são apenas meios de obtenção de poder por parte das figuras políticas, “redondos de tanto dar voltas”. O “torcicolo” mencionado pelo autor, define muito bem sua tentativa, como alguém que antes percebia com clareza os dois lados, de acompanhar essa fluidez política em busca de poder.

O autor, em diversos momentos, trata a questão do medo. Relacionando o medo e a melancolia, destacamos a percepção de Luciana Chauí-Berlinck, que busca nos aforismos de Hipócrates a relação entre ambos, visto que em um destes, o pai da medicina aponta que a tristeza e o medo de longa duração são geradores da melancolia. Sua perspectiva é a de relacionar, assim como fizemos no capítulo dedicado à melancolia, as contribuições de Aristóteles e Freud. Nesse contexto, a autora comenta que

---

[74] Não é preciso ser um *expert* em politicologia para perceber que, em regra, os discursos só alcançam seu verdadeiro sentido quando entendidos ao contrário. A regra tem poucas exceções: na planície, os políticos prometem mudanças, no governo mudam... de opinião. Alguns ficam redondos de tanto dar voltas. Dá torcicolo vê-los girar, da esquerda para a direita, com tanta rapidez (Galeano, 2024, p. 149, tradução de Sérgio Faraco).

> Esse aforismo define a melancolia como efeito da tristeza e do medo, portanto, de emoções, e a determina pelo tempo de duração da perturbação – caracterizando-a como um estado –, e reaparecerá no texto aristotélico como uma indicação de que a melancolia é uma doença que pode atingir o corpo ou a alma: quando afeta o corpo, manifesta-se com a epilepsia, as úlceras e os vômitos; mas quando afeta a alma, perturba o entendimento e é uma doença da inteligência. Da mesma maneira é a duração prolongada, persistente, que leva também atualmente, ao diagnóstico da depressão e esta é caracterizada não só como perturbação afetiva do humor ou pela tristeza que afeta os sentimentos cotidianos, mas também envolvendo o entendimento, isto é, o pensamento e o julgamento. Com observamos, tanto a compreensão aristotélica quanto a atual têm por pressuposto o aforismo hipocrático (Chauí-Berlinck, 2008, p. 40).

Sendo assim, torna-se fundamental destacar a imagem do medo em *Patas arriba*. Em trechos destacados anteriormente, Galeano demonstra o medo, mas sem dizê-lo. Conforme avançamos na obra, percebemos uma retomada constante desse sentimento, tanto em relação ao futuro quanto em relação à realidade das pessoas que vivem no mundo ao revés. O medo aparece, por exemplo, como uma espécie de monstro perseguindo as pessoas:

> La sombra del miedo muerde los talones del mundo, que anda que te anda, a los tumbos, dando sus últimos pasos hacia el fin de siglo. Miedo de perder: perder el trabajo, perder el dinero, perder la comida, perder la casa, perder: no hay exorcismo que pueda proteger a nadie de la súbita maldición de la mala pata. Hasta el más ganador puede, de buenas a primeras, convertirse en perdedor, un fracasado indigno de perdón ni compasión (Galeano, 1998, p. 169)[75].

É sensível o efeito desse medo na sociedade latino-americana, porque se há aqueles com medo de não sobreviver pela falta de emprego, mesmo aqueles que estão empregados podem a qualquer momento ser demitidos. Esse medo dos sujeitos se soma ao medo do próprio autor, que aponta (melancolicamente, devemos destacar) que o mundo está dando “seus últimos passos”. Além disso, o autor retoma aspectos relacionados à religião católica, ao sentenciar que não há exorcismo que salve o sujeito dessa condição.

Ainda a respeito da religião, se no trecho que destacamos surge o exorcismo, como prática de expulsar os demônios, mais à frente na obra temos uma referência

[75] A sombra do medo morde os calcanhares do mundo, que anda que te anda, aos tombos, dando seus últimos passos rumo ao fim do século. Medo de perder: perder o trabalho, perder o dinheiro, perder a comida, perder a casa, perder: não há exorcismo capaz de proteger da súbita maldição do azar. Até um grande ganhador, eventualmente, pode transformar-se em vencido, um fracassado indigno de perdão ou compaixão (Galeano, 2024, p. 169, tradução de Sérgio Faraco).

direta ao próprio demônio, através do *number of the beast*, ou "o número da besta", 666, que aparece, ironicamente, para definir o "paraíso" estadunidense:

> Seis, seis, seis: de cada seis dólares que gasta el ciudadano medio, uno se consagra al automóvil; de cada seis horas de vida, una se dedica a viajar en auto o a trabajar para pagarlo; y de cada seis empleos, uno está directa o indirectamente relacionado con el automóvil, y otro está relacionado con la violencia y sus industrias. Cuanta más gente asesinan los automóviles y las armas, y cuanta más naturaleza arrasan, más crece el Producto Nacional Bruto[76] (Galeano, 1998, p. 238).

É curioso perceber que Galeano aponta essas problemáticas em um mundo cuja integração com a internet e a rede mundial de computadores ainda era incipiente. Por mais que já houvesse certa diminuição das distâncias, não havia, por exemplo, o fenômeno das redes sociais, que hoje é um outro grande causador de medo, pois criou-se, por exemplo, a chamada *cultura do cancelamento*, dentro da qual todos temem ser *cancelados*, ou seja, excluídos e atacados por alguma opinião ou fala dentro das redes. Não à toa, o processo que Galeano denuncia, ainda em 1998, se desenrola a ponto de esse "medo de longa duração" tornar-se algo comum, com uma escalada impressionante de casos de depressão, tida como "o mal do Século XXI".

Além disso, há uma outra problemática denunciada por Galeano e que se tornou muito pior após a publicação de *Patas arriba*, que é a questão do consumismo e dos efeitos do sistema capitalista na arte e na crítica em geral. As redes sociais potencializaram a chegada das informações, mas ao mesmo tempo possibilitaram uma proliferação de desinformações, além da criação das chamadas *fake news*, forjadas com o intuito de interferir diretamente na política dos países. Nesse sentido, torna-se possível não apenas *acreditar* naquilo que se quer acreditar, mas também *embasar* suas opiniões e preconceitos através de notícias falsas.

Galeano aponta para o fato de que

> cada hecho está divorciado de los demás hechos, divorciado de su propio pasado y divorciado del pasado de los demás. La cultura de consumo, cultura del desvínculo, nos adiestra para creer que las cosas ocurren porque sí. Incapaz de reconocer sus orígenes, el tiempo presente proyecta el futuro

[76] Seis, seis, seis: de cada seis dólares que gasta o cidadão médio, um é destinado ao automóvel; de cada seis horas de vida, uma é dedicada a andar no automóvel ou a trabalhar para pagá-lo; e de cada seis empregos, um está direta ou indiretamente relacionado com o automóvel e outro com a violência e suas indústrias. Quanto mais pessoas os
automóveis e as armas assassinam, quanto mais natureza arrasam, mais cresce o Produto Nacional Bruto (Galeano, 2024, p. 238, tradução de Sérgio Faraco).

> como su propia repetición, mañana es otro nombre de hoy: la organización desigual del mundo, que humilla a la condición humana, pertenece al orden eterno, y la injusticia es una fatalidad que estamos obligados a aceptar o aceptar (Galeano, 1998, p. 215)[77].

Nesse trecho, denuncia o fato de que esse sistema interfere diretamente na percepção das pessoas em relação a si mesmas, fazendo nascer uma sensação de fatalismo entre os excluídos, os explorados, com o argumento do "sempre foi assim", muito ouvido no Brasil, por exemplo, a respeito da corrupção. Esse chavão, segundo o autor, é retrato de uma cultura que distorce o passado e busca dissociá-lo do presente, tornando o futuro apenas uma repetição daquilo que, hoje, é a realidade.

É nesse sentido que se manifesta a melancolia em *Patas arriba*, através de uma percepção de que, pelo jeito "ao revés" que o mundo está se desenvolvendo, se desenvolverão em escala geométrica as problemáticas que o autor está denunciando, o que por sua vez faria com que o medo, a agonia e a tristeza passem a se constituir na longa duração, o fato gerador da melancolia, segundo apontamos anteriormente.

Entretanto, conforme defendemos, essa melancolia, em Galeano, não é paralisante, muito antes pelo contrário: impulsiona o desejo de transformação. Quando aborda essa perspectiva de mudança, além da esperança, tema de nosso próximo capítulo, o autor assume a escrita como manifesto e indica as soluções para que o mundo possa pôr os pés no chão. Em *Las venas*, no prefácio à edição brasileira, Galeano questiona "O passado é mudo? Ou continuamos sendo surdos?" (Galeano, 2020, p. 7). Essa mesma reflexão aparece de forma mais elaborada (e extensa) na seguinte passagem de *Patas arriba*:

> ¿La historia se repite? ¿O se repite sólo como penitencia de quienes son incapaces de escucharla? No hay historia muda. Por mucho que la quemen, por mucho que la rompan, por mucho que la mientan, la historia humana se niega a callarse la boca. El tiempo que fue sigue latiendo, vivo, dentro del tiempo que es, aunque el tiempo que es no lo quiera o no lo sepa. El derecho de recordar no figura entre los derechos humanos consagrados por las Naciones Unidas, pero hoy es más que nunca necesario reivindicarlo y ponerlo en práctica: no para repetir el pasado, sino para evitar que se repita; no para que los vivos seamos ventrílocuos de los muertos, sino para que seamos capaces de hablar con voces no condenadas al eco perpetuo de la

[77] Cada fato está divorciado dos demais fatos, divorciado de seu próprio passado e divorciado do passado dos demais. A cultura de consumo, cultura de desvinculação, nos adestra à crença de que as coisas ocorrem sem motivo. Incapaz de reconhecer suas origens, o tempo presente projeta o futuro como sua própria repetição, o amanhã é outro nome do hoje: a organização desigual do mundo, que humilha a condição humana, pertence à ordem eterna, e a injustiça é uma fatalidade que estamos obrigados a aceitar ou aceitar (Galeano, 2024, p. 215, tradução de Sérgio Faraco).

> estupidez y la desgracia. Cuando está de veras viva, la memoria no contempla la historia, sino que invita a hacerla. Más que en los museos, donde la pobre se aburre, la memoria está en el aire que respiramos; y ella, desde el aire, nos respira[78] (Galeano, 1998, p. 216).

Quando aponta para uma "memória viva", capaz de compreender a história com o intuito de transforma-la, o autor torna ainda mais clara a intenção sob a qual escreve sua obra. Além disso, Galeano demonstra sua percepção do que já está acontecendo e poderia ainda piorar, com os sujeitos sendo apenas "ventríloquos dos mortos", repetindo um passado de exploração vivido e criticado pelo autor. Mais uma vez denunciando o "sempre foi assim", demonstra a necessidade de que se encare o passado, porque além de podermos nos alimentar dele, ele também precisa ser revisitado e revisto, com olhos para o futuro.

Por fim, gostaríamos de retomar a relação entre a melancolia e a esperança. Esta segunda aparece no trecho que citamos anteriormente, mas não de forma explícita, o que ocorre no trecho subsequente:

> Hasta hace algunos siglos, se decía recordar para decir despertar, y todavía la palabra se usa en este sentido en algunos campos de América latina. La memoria despierta es contradictoria, como nosotros; nunca está quieta, y con nosotros cambia. No nació para ancla. Tiene, más bien, vocación de catapulta. Quiere ser puerto de partida, no de llegada. Ella no reniega de la nostalgia: pero prefiere la esperanza, su peligro, su intemperie. Creyeron los griegos que la memoria es hermana del tiempo y de la mar, y no se equivocaron[79] (Galeano, 1998, p. 217).

Acreditamos que esse talvez seja o trecho que melhor une a melancolia e a esperança, pois nele podemos perceber a memória, que não renega a nostalgia, mas serve como um impulso, assim como a melancolia, segundo nossa definição. Por fim, fazendo uso das palavras do autor, a melancolia na obra de Galeano, expressa aqui

[78] A história se repete? Ou só se repete como penitência para quem é incapaz de escutá-la? Não há história muda. Por mais que a queimem, por mais que a rasguem, por mais que a mintam, a história humana se nega a calar a boca. O tempo que foi continua pulsando, vivo, dentro do tempo que é, ainda que o tempo que é não o queira ou não o saiba. O direito de lembrar não figura entre os direitos humanos consagrados pelas Nações Unidas, mas hoje mais do que nunca é necessário reivindicá-lo e pô-lo em prática: não para repetir o passado, mas para evitar que se repita; não para que os vivos sejamos ventríloquos dos mortos, mas para que sejamos capazes de falar com vozes não condenadas ao eco perpétuo da estupidez e da desgraça. Quando está realmente viva, a memória não contempla a história, mas convida a fazê-la. Mais do que nos museus, onde a pobre se entedia, a memória está no ar que respiramos; e ela, no ar, nos respira (Galeano, 2024, p. 216, tradução de Sérgio Faraco).

[79] Há poucos séculos, dizia-se *recordar* para significar *despertar* e a palavra ainda é usada nesse sentido em algumas regiões da América Latina. A memória desperta é contraditória, como nós. Nunca está quieta e, conosco, vai mudando. Não nasceu para âncora. Tem, antes, a vocação da catapulta. Quer ser ponto de partida, não de chegada. Não renega a nostalgia, mas prefere a esperança, seu perigo, sua intempérie. Acreditavam os gregos que a memória era irmã do tempo e do mar, e não se enganavam (Galeano, 2024, p. 217, tradução de Sérgio Faraco).

através de *El libro de los abrazos* e *Patas arriba*, tem a função de catapulta, observando o mundo e projetando o futuro. Essas projeções, impregnadas de uma esperança que também parte de uma observação crítica e da defesa daquilo que se acredita, é o que definiremos nos próximos capítulos.

4. ESPERANÇA OU *CON RESPIRAR NO ALCANZA*

Conforme anunciamos na introdução e nos demais capítulos, nossa tese parte da análise de três conceitos, o autoritarismo, a melancolia - abordados anteriormente - e a esperança, tema do presente capítulo. Destacamos desde já que, assim como a melancolia, apresentaremos uma esperança com sentido prático, portadora de uma *função utópica,* que não desconsidera os problemas ao seu redor, muito antes pelo contrário: parte da análise crítica deles para projetar um futuro diferente.

Compreendemos, dessa maneira, que a obra de Eduardo Galeano manifesta essa criticidade constituinte da esperança. Tanto em fragmentos quanto em narrativas longas, podemos perceber um movimento que por vezes parte do presente para projetar o futuro, mas em muitas outras, busca referências de resistência e resiliência no passado latino-americano, tanto nos eventos históricos quanto nos mitos fundadores.

Assim como Adorno e Benjamin são fundamentais para compreendermos o viés autoritário e a melancolia, a obra de Ernst Bloch é central para discutirmos a esperança. No primeiro tomo de *O princípio esperança*[80], dialogamos com o filósofo sobre as origens e as manifestações da esperança, articulando de que forma sua construção é possível em diálogo com Galeano e com outros autores e perspectivas teóricas e críticas.

Nesse sentido, antes de falar da esperança propriamente dita, Bloch, logo no início do livro, apresenta um outro conceito, fundamental para as análises que desenvolverá adiante: o *sonho diurno*. Segundo o autor, os sonhos podem ser diferenciados em diurnos e noturnos, sendo a relação com a consciência a principal diferença entre os dois. Retomando as discussões de Freud a respeito dos sonhos, Bloch apresenta uma discordância, pois não acredita que os sonhos são apenas janelas para o *inconsciente*.

Os sonhos noturnos de fato o são, pois durante o sono o sujeito perde a conexão com a dimensão prática da vida real, com o *consciente*. Nesse sentido surge

[80] Para nossa tese, estaremos utilizando o primeiro dos três volumes dessa coleção, em que Bloch traz uma imensa gama de conceitos que se relacionam com a esperança, moldando-a e tornando sua compreensão ainda mais complexa.

o *sonho diurno*, em que há uma projeção, um estado sonhador, mas que não consegue se desprender completamente da consciência daquele que sonha. Por esse motivo, esse sonho apresenta limites, que ao serem elaborados, provocam a necessidade de projetar, metodicamente, seus próximos passos. O sonho diurno, portanto, apresenta-se como uma face dessa esperança prática de que comentamos anteriormente.

Essa necessidade prática do sonho diurno como manifestação da esperança é tão importante que, logo no prefácio do livro, já está presente e relacionado com a observação crítica do mundo:

> Que os sonhos diurnos tornem-se ainda mais plenos, o que significa que eles se enriquecem justamente com o olhar sóbrio – não no sentido da obstinação, mas sim no de se tornar lúcido. Não no sentido do entendimento meramente contemplativo, que aceita as coisas como são e estão no momento, mas sim no da participação, que as aceita em seu movimento, portanto, também como podem ir melhor (Bloch, 2005, p. 14).

Outro aspecto fundamental para compreendermos a obra de Bloch é a sua vinculação ao marxismo. Para o autor, é apenas numa abordagem marxista que existe a possibilidade de observarmos o caráter prático da esperança e sua concretização na sociedade, através da militância política e da ação social.

Temos abordado, ao longo da tese, uma relação diferenciada entre passado, presente e futuro, em que o passado não serve apenas para contemplação e "explicação do presente", mas é ressignificado constantemente, aliado à crítica da realidade e possibilitando, de forma concreta, a projeção de um futuro diferente. Bloch apoia-se em Marx para demonstrar essa relação, apontando que ele foi

> o primeiro a colocar no seu lugar o *páthos* da transformação, como o início de uma teoria que não se resigna a contemplar e explicar. Desse modo, as divisões rígidas entre futuro e passado desabam por si mesmas: o futuro que ainda não veio a ser torna-se visível no passado; o passado vingado, herdado, mediado e plenificado torna-se visível no futuro. O passado compreendido isoladamente e assim registrado é uma mera classificação de mercadoria, isto é, um *factum* coisificado sem consciência de seu *fieri* e de seu processo contínuo. Mas a ação verdadeira no próprio presente ocorre unicamente na totalidade desse processo inconcluso tanto para a frente como para trás (Bloch, 2005, p. 19).

Aqui destacamos uma percepção muito interessante de Bloch em relação à "inconclusão" do passado, visto que comumente o que consideramos inconcluso é o projeto de futuro. Esse "processo inconcluso para trás" demonstra o poder que temos, enquanto sociedade (com destaque ao papel fundamental dos historiadores), de

ressignificar o passado, de observá-lo a partir das questões presentes, o que é basilar no materialismo histórico de Marx.

Conforme frisado anteriormente, Bloch situa a esperança na seara do que é intrínseco ao ser humano. O grande motivo pelo qual é possível observar esse fenômeno é, segundo o autor, a relação do sujeito com suas *pulsões*, sendo a primordial delas a pulsão de sanar a fome. Levando essa reflexão para o aspecto social, podemos inferir que o desejo de uma sociedade igualitária, em que todos possuem meios de subsistência, é um fator considerável para o exercício de uma esperança crítica, pautada nos problemas sociais presentes. Para que isso se verifique, entretanto, é necessária a atuação direta no espaço político.

Vale ressaltar que a tríade de autores que trouxemos para abordar os conceitos basilares de nossa tese, Adorno, Benjamin e Bloch, tem em comum a experiência da Segunda Guerra Mundial e da ascensão dos regimes totalitários, em particular o nazismo, na Alemanha, e o fascismo, na Itália. Tanto a percepção da história como sucessão de barbáries de Benjamin quanto essa esperança concreta de Bloch têm, nesse ponto específico, o mesmo território e a mesma posição: a oposição aos regimes.

Bloch aponta a ascensão nazista de Hitler como um sonho de vingança, em que parte da classe média realiza seu desejo de tomar os meios de produção e a estrutura de poder vigente. Nas palavras do autor,

> até no que se refere à chamada “mão de ferro”, ou seja, ao ódio contra a vida imoral dos narizes aduncos e da classe superior, a virtude da classe média apenas traiu, como sempre nesses casos, o seu sonho mais particular. Assim como, com sua vingança, **ela não odeia a exploração, e sim apenas a condição de não ser ela mesma um explorador**, da mesma forma a virtude não odeia a cama macia dos ricos, e sim apenas o fato de não ter uma igual para si (Bloch, 2005, p. 38, grifo nosso).

No trecho que destacamos, chama a atenção a semelhança entre o que diz Bloch e o que apresenta Paulo Freire em *Pedagogia do oprimido* (1968), cujas ideias foram sintetizadas na expressão “quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é virar o opressor”. É justamente essa falta de educação, ou de consciência política, que gera, segundo Bloch, o desejo de tomada de posição, mas não de revolução das formas de poder e de distribuição de renda, alimentos, enfim. É por

esses motivos que a consolidação da utopia presente em Bloch é o estado socialista, proposto por Marx.

Ainda a respeito de Paulo Freire, é importante destacar a *Pedagogia da esperança* (1992), obra em que o autor revisita a *Pedagogia do oprimido* e aponta algumas de suas visões a respeito da utopia, da esperança e do sonho, aproximando-se de várias das ideias de Ernst Bloch. Ressaltamos, entretanto, se tratar de uma obra voltada para o campo da educação e da sociologia, distanciando-se nesse sentido do viés filosófico do autor alemão.

Paradoxalmente, iniciaremos essa aproximação com mais uma ressalva importante: Freire, ao contrário de Bloch, apesar de dialogar com o marxismo, não se vincula completamente a este, principalmente no que diz respeito ao materialismo histórico, ou seja, à metodologia histórica proposta por Marx - suas contribuições se encontram na seara da educação como potencial transformador social, não necessariamente no fazer histórico. Criticando a passagem a respeito do "motor da história" - no marxismo, a "luta de classes" -, Paulo Freire diz que esta é apenas *um* dos motores da história, não representando a totalidade do que, para ele, é um conjunto.

Nesse conjunto de fatores, Freire destaca o *sonho*:

> Fazendo-se e refazendo-se no processo de fazer a história, como sujeitos e objetos, mulheres e homens, virando seres da inserção no mundo e não da pura adaptação ao mundo, terminaram por ter no sonho também um motor da história. Não há mudança sem sonho como não há sonho sem esperança (Freire, 1992, p. 47).

E completa, logo a seguir, fazendo referência ao suposto "fim da história", dizendo que

> não há utopia verdadeira fora da tensão entre a denúncia de um presente tornando-se cada vez mais intolerável e o anúncio de um futuro a ser criado, construído, política, estética e eticamente, por pós, mulheres e homens. A utopia implica essa denúncia e esse anúncio, mas não deixa esgotar-se a tensão entre ambos quando da produção do futuro antes anunciado e agora um novo presente. A nova experiência de sonho se instaura, na medida mesma em que a história não se imobiliza, não morre. Pelo contrário, continua (Freire, 1992, p. 47).

Essa tensão citada por Freire nos parece o mesmo alicerce sobre o qual Bloch constrói sua relação entre as temporalidades, no sentido de que não somente o futuro precisa ser *esperado*, mas sim construído a partir da crítica do presente e da prática

utópica. Destacamos ainda que Freire vai além, apontando que a própria crítica e o sonho por si só já agem na transformação do presente, possibilitando, dessa forma, a criação de *novos* sonhos, de outras maneiras de se pensar a realidade e sua transformação.

O caminho construído por Bloch para explicar e apresentar essa nova percepção a respeito da esperança passa, como demonstramos, por vários outros conceitos, que podem ser considerados formas com a qual a esperança se manifesta – é o caso dos sonhos diurnos, por exemplo. Nesse sentido, destacamos a diferenciação entre afetos plenificados e afetos expectantes, que segundo o autor demonstram como a origem da esperança se diferencia da origem de outras pulsões inerentes ao ser humano.

Fundamentalmente, a diferença entre os "afetos" está no objeto ao qual se dedica essa afeição. Quando falamos de afetos plenificados, o autor cita a inveja e a ganância, por exemplo, demonstrando a proximidade do desejo e do objeto: sente-se inveja daquilo que se pode ver ao lado, algo pertencente a alguém. Nos afetos expectantes, por outro lado, o objeto, além de mais distante, é também mais complexo, sendo os exemplos usados pelo autor a esperança e a fé, por exemplo. Nas palavras do autor, estes "são os que possuem uma intenção pulsional de amplo alcance, cujo objeto pulsional não está disponível na respectiva acessibilidade individual e tampouco no mundo ao alcance da mão, tendo lugar, assim, na dúvida de sua finalização ou de sua ocorrência" (Bloch, 2005, p. 76-77). Nesse sentido, parece-nos que a esperança é considerada uma pulsão de longa-duração, que está apontada para um terreno ainda incerto, sendo a função do sujeito histórico consciente criar as condições para que o caminho até esse futuro se solidifique.

Sintetizando essas ideias e explicitando o que abordamos anteriormente sobre a fome, Bloch diz que

> exatamente nesse ponto se forma aquilo que aviva o *aspecto desejante* nos afetos expectantes que sempre se originam da fome, desejante esse que ocasionalmente distrai e amolece, mas ocasionalmente também ativa e se estende até o alvo de uma vida melhor: formam-se *sonhos diurnos*. Eles sempre procedem de uma carência e querem se desfazer dela. Todos eles são sonhos de uma vida melhor (Bloch, 2005, p. 79, grifo do autor).

Percebemos como o autor consegue demonstrar essa esperança num viés propriamente humano, tendo a possibilidade de que essa força "amoleça" ou "se

distraia", como é comum observarmos nos desejos que possuímos. Entretanto, na ativação desse desejo, nasce o sonho diurno, nasce o projeto de criar um mundo melhor, no qual a atuação do sujeito histórico consciente é fundamental, pois somente a partir de seus braços é possível a transformação. Essa ideia é mais bem elaborada mais adiante no texto de Bloch, quando aponta que "o portador dos sonhos diurnos está pleno da vontade consciente que permanece consciente para uma vida melhor, ainda que em graus diferenciados, e o herói dos sonhos diurnos é sempre a própria pessoa adulta" (Bloch, 2005, p. 92).

Além disso, logo em seguida demonstra que essa "pessoa adulta", madura, ou em outras palavras, *consciente*, pode assumir o papel de projetar suas ideias ao coletivo. Nas palavras de Bloch, "o eu do sonho desperto pode se expandir a ponto de representar os outros" (Bloch, 2005, p. 93). Ou seja, esse sonho pode vir (deve vir) a tornar-se um sonho conjunto, um projeto de transformação social.

Nesse momento da obra, o autor dedica-se a analisar de que forma os sonhos diurnos se relacionam com vários outros aspectos da vivência humana no mundo. Dentre estes, destacamos a relação entre os sonhos e a arte, em uma perspectiva que se aproxima muito do que Benjamin aponta em seu ensaio *O autor como produtor*, pois ambos apontam para a arte (mais especificamente a literatura, no caso benjaminiano) pode e deve apresentar em si as bases para novas formas de revolução artística. O que Bloch faz é apontar que, justamente por essa característica apresentada por Benjamin, a arte possui uma "natureza utópica, não para tudo dourar levianamente e sim para ter dentro de si também a privação, que com certeza não será superada apenas pela arte, mas não será esquecida por ela, sendo envolvida pela alegria como uma forma vindoura" (Bloch, 2005, p. 96).

Ainda a respeito dessa articulação entre Bloch e Benjamin na questão da produção da arte, destacamos a passagem em que Bloch aponta para o território sobre o qual a genialidade poderia nascer: o *ainda-não-consciente,* um momento presente de reflexão e olhar crítico para a realidade que, por sua vez, antecipa a transformação da mesma.

Segundo Bloch, há a possibilidade de que se tome a consciência, de que o sujeito histórico possa de fato observar sua realidade, os fatores que a construíram e

as possibilidades de futuro que ela traz. Entretanto, vale ressaltar que o ainda-não-consciente não se configura como apenas um momento de passagem, mas também como um momento presente e dentro do qual se dão diversas criações, relacionadas inclusive à chamada “genialidade”:

> O que a explicação de algo ainda-não-consciente revela com toda sua força é que *o ainda-não-consciente é a representação psíquica do que ainda não veio a ser num determinado tempo e seu mundo, no* front *desse mundo.* Tornar consciente o ainda-não-consciente, dar forma ao que ainda não veio a ser ocorre apenas nesse espaço, como uma antecipação concreta, apenas nele se situa o vulcão da produtividade e só ali ele entra em erupção (Bloch, 2005, p. 127, grifo do autor).

Tendo em vista o que foi apresentado, destacamos que todos os processos de transformação e de criação dependem desse outro processo, o de tomada de consciência por parte do sujeito histórico. Sendo assim, é necessário que se compreenda o campo no qual essa esperança pode surgir. Em outras palavras, cabe questionar quais os aspectos que o mundo real apresenta para que se construa a práxis utópica apresentada por Bloch.

Nesse sentido, um espaço diferenciado é apresentado por Bloch, demonstrando que o território do que é “real”, ou “palpável”, contém nele mesmo as possibilidades de futuro. É percebendo essa realidade sobreposta a outra que o sonho diurno se constrói, possibilitando, por este motivo, vislumbres da transformação.

Por esse motivo, o autor demonstra que as “[...] composições significativas da fantasia do sonho diurno não produzem bolhas de sabão: elas abrem janelas e, por trás destas, o mundo do sonho diurno é no mínimo uma possibilidade a que pode se dar forma” (Bloch, 2005, p. 100). Algo semelhante surge na fala de Eduardo Galeano, em entrevista concedida no contexto das manifestações ocorridas na Espanha em 2011, em que o povo espanhol foi às ruas em diversas cidades pedindo transformações políticas. O autor uruguaio, radicado em Barcelona, resume, em uma frase, grande parte da visão que demonstramos, no que diz respeito à relação entre a melancolia e a esperança. Diz Galeano: “Este mundo de merda está grávido de outro” (Textos para reflexão, 2018).

Através dessa passagem podemos perceber tanto a visão crítica e carregada de melancolia (o mundo real em que vive o autor é um mundo “de merda”), mas também a esperança, com uma imagem muito forte: este mundo, apesar de todos os

seus problemas, está grávido de um outro melhor, ou seja, contém nele as possibilidades para a transformação, para que a situação melhore. Uma visão profundamente esperançosa, ainda que crítica.

Retornando à proposta de Bloch, esta frisa que não só o presente contém as possibilidades do futuro, mas o passado também nos deixa de herança um "futuro que não se concretizou", influenciando diretamente o presente. Usando o termo "noite" para definir os sonhos não concretizados do passado, o autor aponta que "essa noite ainda tem algo a dizer, não como algo primevo que está sendo incubado, mas como algo que não veio a ser, que ainda não chegou a se tornar suficientemente audível em algum lugar, que está parcialmente encapsulado (Bloch, 2005, p. 103, grifo do autor)". A expressão "parcialmente encapsulado" demonstra a percepção de que esse "futuro que não foi" permite que observemos, e a partir daí pode ser construída a esperança crítica.

Por este motivo o futuro deixa, segundo Bloch, de ser constituído sobre bases maleáveis, sem uma força estruturante que permita sua análise. Quando visto sob esta ótica diferenciada, podemos olhar para o futuro de maneira que a esperança seja construída de maneira sólida e o vindouro passa a ser quase palpável. Através de uma linguagem permeada por metáforas, Bloch diz, a respeito do sujeito que sonha diurnamente, que "o que o sujeito aqui fareja não é bafio de porão, mas o ar da manhã" (Bloch, 2005, p. 117). Ou seja, o sonhador não espera algo que *pode ser* que exista, mas algo que *com certeza* chegará.

Aproximando-nos da América Latina, podemos destacar a análise que Antônio Rufino Vieira faz da obra de Ernst Bloch. Nesse contexto, o autor aponta que

> a obra de Bloch pode ser lida, quanto a este aspecto, esperando nela encontrar, não a 'luz' para interpretar a realidade latino-americana, mas sim um instrumento válido, que auxilie o filósofo a engajar-se mais e mais na árdua tarefa da humanização da sociedade; na perspectiva da ética material de vida a "herança tricolor: liberdade, igualdade, fraternidade" não é apenas um ideal vazio de conteúdo, mas indica o caminho da libertação: **ajudar o homem latino-americano a descobrir as causas de sua alienação** (Vieira, 2007, p. 8, grifo nosso).

Percebemos, a partir do trecho supracitado, que a realidade da América Latina, além da necessidade de ser interpretada, precisa ser problematizada inclusive na perspectiva de que os sujeitos históricos percebam sua condição de alienação frente

às forças opressoras que incidem sobre ele. É claro que Bloch discorre fundamentalmente a respeito do regime nazista, mas podemos transpor essa percepção, por parte de Galeano, na vivência das ditaduras civil-militares presentes na segunda metade do século XX em nosso território.

Bloch, além das percepções a respeito da esperança, nos permite uma janela de compreensão da vivência de Galeano e da maneira como a esperança do autor uruguaio surge. O filósofo alemão diz que "se a juventude se dá em épocas revolucionárias, portanto em *mudanças de época*, e se ela não tem a cabeça entortada por algum ardil enganoso, como com tanta frequência ocorre hoje no Ocidente, ela sabe tanto melhor o que representa esse sonho para a frente" (Bloch, 2005, p. 118).

Destacamos, mais uma vez, que toda a trajetória de Eduardo Galeano enquanto escritor se dá em momentos de efervescência política, culminando, como já frisamos anteriormente, nos golpes militares. Há, evidentemente, parte dessa juventude que cede ao "ardil enganoso", mas aqueles que observam o andar socioeconômico e político de maneira crítica, vislumbram, concomitantemente, a necessidade de superação dos regimes militares, associando o sonho de uma vida melhor ao vigor prático, militante por excelência.

É possível perceber, através da leitura d'*O princípio esperança*, uma série de termos articulados ao conceito central da esperança. Se, por um lado, alguns deles indicam "fases" para a construção de uma esperança consciente, outros expressam as diferentes manifestações da esperança, ou até mesmo sua *função*.

Nesse último caso, Bloch explica que a esperança passa por uma transformação, à medida que suas bases se tornam mais sólidas, mais *conscientes*. Além disso, o espaço no qual a esperança nasce, o *ainda-não-consciente* já citado anteriormente, também passa por essa evolução ao patamar da consciência, adquirindo a urgência necessária para a tomada de alguma ação frente ao mundo que se lhe apresenta. Segundo o autor,

> só quando a razão toma a palavra, a esperança, na qual não há falsidade, recomeça a florescer. O próprio ainda-não-consciente deve se tornar *consciente* quanto ao seu ato, consciente de que é uma emergência e *ciente* quanto ao conteúdo, ciente de que está emergindo. Chega-se assim ao ponto em que a esperança, esse autêntico afeto expectante no sonho para a frente, não surge mais como uma mera emoção autônoma, [...]mas de modo

> *consciente-ciente* como *função utópica* (Bloch, 2005, p. 143-144, grifo do autor).

Portanto, trata-se de uma transformação da própria composição da esperança, visto que esta difere de uma emoção, de algo que surja espontaneamente. Semelhante ao que fez quando diferenciou os sonhos diurnos dos noturnos, Bloch explicita a diferença entre essa *função utópica* e a esperança vazia de consciência, ou o *devaneio*, ao demonstrar que "a primeira tem a seu favor um ainda-não-ser do tipo que pode ser esperado, isto é, que não gira nem se perde em torno de uma possibilidade vazia, mas antecipa psiquicamente um possível real" (Bloch, 2005, p. 144). Sendo assim, observamos que a esperança só adquire solidez a medida em que vislumbra um futuro a partir do real, desvencilhando-se da simples imaginação, como a dos sonhos noturnos, segundo o autor.

Se Bloch demonstra que o processo de construção dessa esperança consciente passa por uma mudança dentro do próprio campo onde ela surge, a partir da tomada de consciência, cabe ainda delimitar quais matérias a constituem. É isso que o autor chama de *conteúdos*, diferenciando o conteúdo *ativo* do conteúdo *histórico*:

> [...] o *conteúdo ativo* da esperança, na qualidade de conscientemente esclarecido, cientemente explicado, é a *função utópica positiva*, enquanto o *conteúdo histórico* da esperança, evocado primeiramente em representações, investigado enciclopedicamente em juízos concretos, é a *cultura humana na relação com o seu horizonte utópico concreto* (Bloch, 2005, p. 146, grifo do autor).

Sendo assim, podemos afirmar que a esperança é construída, através do tempo, a partir da relação dos sujeitos (e da cultura produzida por eles) com o seu próprio futuro. Esse aspecto é fundamental, visto que, segundo o próprio autor, "sem a força de um eu ou nós por detrás, até mesmo o ato de ter esperança se torna insípido" (Bloch, 2005, p. 146). Além disso, através dessa passagem Bloch deixa ainda mais clara sua proposição, de que a esperança precisa adquirir espaço nas discussões filosóficas e também científicas, visto que os projetos futuros, mesmo que não realizados, fazem tão parte da história de uma sociedade quanto o passado desta.

Essa proposição, de que a função utópica bebe na fonte do futuro mas também do passado será esclarecida mais adiante na obra, quando o autor afirma que

> a função utópica produtiva extrai imagens também do sucedido que não caducou, na medida em que essas imagens, apesar de todo o fascínio nelas

> contido, continuam aptas para o futuro num sentido ambíguo e se tornam aproveitáveis como expressão para o ainda-não-sucedido, para o nascer do sol. Dessa maneira, a função utópica não somente descobre o excedente como algo que lhe pertence mas também recupera da profundidade arquetípica de sentido ambíguo um elemento de si mesma, uma antecipação arcaicamente posicionada de algo ainda-não-consciente, ainda-não-exitoso. Falando por meio de um arquétipo dialético: a âncora que aqui submerge até o fundo é, ao mesmo tempo, a âncora da esperança. O que submerge contém o que ascende, pode contê-lo (Bloch, 2005, p. 163).

Portanto, Bloch defende a firmeza na esperança, no sentido de que esta atinja um grau científico e que permita sua análise, através dos sonhos projetivos ao futuro e da herança deixada por um passado que se estende ao presente, muitas vezes sobrepondo-o. Ao dizer que "seu pressuposto é um caminhar firme, uma vontade que não se deixa preterir por nada já existente" (Bloch, 2005, p. 146), o autor reafirma que, na medida em que se toma a consciência, resta somente a necessidade transformadora de *agir*.

Nesse contexto, retomamos a abertura da *Pedagogia da esperança*, em que Freire diz que sua "esperança é necessária mas não é suficiente. Ela, só, não ganha a luta, mas sem ela a luta fraqueja e titubeia" (Freire, 1992, p. 5). Além disso, o autor recifense completa sua frase, sentenciando que "precisamos da herança crítica, como o peixe necessita da água despoluída" (Freire, 1992, p. 5), explicando através de uma interessante comparação o que Bloch aponta a respeito da influência do passado e do olhar crítico na construção dessa esperança.

Indo por um caminho semelhante, a respeito da *função* da esperança, Eduardo Galeano conta, em trecho de entrevista disponível no YouTube, que em um evento ao lado de Fernando Birri, cineasta argentino, foi lhes questionada a "serventia" da utopia, ou seja, o seu sentido prático, que Bloch defende. Galeano enaltece a resposta do colega, que responde: "*Pues la utopia serve para esto: para caminar*" (Wilson Melo, 2013). Dessa maneira, podemos perceber que não se trata da chegada em um futuro distante, ou mesmo próximo, mas pelo ato de resistir, de combater as desigualdades e as injustiças, fatores muito presentes nos textos escritos por Eduardo Galeano.

O que destacamos aqui, tanto os conceitos quanto suas relações na construção dessa esperança, ressurgem nas obras do autor uruguaio, ressignificados ao contexto latino-americano, em que o narrador constrói suas histórias refletindo, muitas vezes, essas relações entre as temporalidades, demonstrando as possibilidades de um futuro

melhor, sem deixar de lado um olhar profundamente crítico de seu presente e o respeito pela "herança crítica", representativa desse passado de resistência que se estende na história da América Latina.

Por fim, tendo buscado conceituar a esperança e aproximá-la do contexto latino-americano, podemos nos ater as duas obras escolhidas para compor este capítulo, em que destacaremos as maneiras como Galeano expressa a esperança, tanto no gênero romance, através de personagens que vivem e exemplificam o contexto da ditadura uruguaia, quanto em seu último livro, póstumo, construído no modelo de fragmentos que apresentamos anteriormente. Vale destacar que *El cazador de historias* (2016) foi construído por um autor já ao fim da vida, refletindo sobre as questões que sua realidade impôs, sem deixar de lado, é claro, a esperança em relação à transformação do mundo, em especial, de nossa América Latina.

4.1 *La canción de nosotros*

La canción de nosotros[81] (1975) difere-se da maioria dos livros de Galeano que analisamos em nossa tese, por se tratar de um romance, não contendo os já apresentados e analisados fragmentos, característicos de sua escrita que se consolidaria a partir de 1978, quando da publicação de *Días y noches de amor y de guerra*. Ainda assim, destacamos que o livro é composto de maneira diferenciada, na estrutura de seus capítulos.

Ao todo, existem cinco focos narrativos em *La canción*, diferenciados pelos títulos, que se repetem ao longo do livro. Nos capítulos intitulados *La ciudad*, o narrador observa a cidade, fala a seu respeito, conta histórias que se passam em seu território, havendo espaço, inclusive, para um poema, que inaugura o livro, em que o poeta questiona diretamente a cidade (que sabemos ser Montevidéu) a respeito das possibilidades que esta guarda para seus cidadãos:

> ¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá,
> nacido acá?
> Ciudad mía, ciudad nunca:
> ¿Seré digno de hundir la cabeza entre tus pechos?
> ¿Mereceré beber tus jugos
> amargos, poderosos?
> ¿Podré cantar tu canción boca arriba sobre la hierba?

[81] Ao longo do texto, poderemos utilizar a forma resumida *La canción* para referenciar a obra.

¿Cantar con voz de ciego tu canción? (Galeano, 1988, p. 9-10)[82].

Logo, Galeano deixa claro sua intenção, sua busca: a de falar (ou cantar) a cidade, poder vivê-la com autonomia, o que não era possível no momento de escrita da obra, vista que esta foi concebida durante os primeiros anos do exílio do autor, ainda em Buenos Aires, antes que ele fosse para Barcelona, após a grande maioria dos países da América Latina entrarem em regimes militares.

Além desse grupo de capítulos, temos aqueles intitulados *El regreso*, que tratam do personagem Mariano, um homem que, como o título indica, está retornando para Montevidéu, após um período exilado, que num primeiro momento não sabemos como ou mesmo onde se deu. Nesses capítulos, Mariano conversa com Clara, uma mulher que o havia esperado durante seu tempo longe da cidade.

Defendemos a tese de que a experiência autoritária é produtora de uma relação diferenciada entre melancolia e esperança, no imaginário latino-americano. Em diversas obras de Galeano essa tríade aparece, demonstrando um olhar entristecido e crítico à realidade, mas percebendo também as possibilidades que o futuro guarda. Essa antítese é expressa em diversos momentos da obra, dentre os quais destacamos o seguinte trecho, em que Mariano questiona "¿Por qué regresa uno? ¿Por la revolución? ¿Por este modo que tenemos de querernos sin decirlo? ¿De caminar como guapeando y mirar con melancolía?" (Galeano, 1988, p. 15)[83]. Nele, podemos perceber a dualidade entre o caminhar guerreiro e o olhar entristecido pela realidade dura que os regimes militares impõem. Essa mesma dualidade aparece logo adiante no mesmo capítulo, quando o narrador se questiona a respeito da luta revolucionária, "¿Estaría uno dispuesto a morir por esta mierda y por esta maravilla?" (Galeano, 1988, p. 15)[84]. Assim, entre "a merda e a maravilha", Galeano cantará sua *Canción de nosotros*.

Do ponto de vista do foco narrativo, *El regreso* sofre algumas mudanças ao longo do livro, passando por vezes a ser escrito em primeira pessoa, ainda que nas

[82] Deixaras que eu saiba que sou daqui, sentir que sou daqui,/ nascido aqui?/ Cidade minha, cidade nunca:/ Serei digno de mergulhar a cabeça entre teus peitos?/ Merecerei beber teus sucos/ amargos, poderosos?/ Poderei cantar tua canção deitado sobre a relva?/ Cantar com voz de cego tua canção? (Galeano, 1978, tradução de Eric Nepomuceno).
[83] Por que a gente volta? Pela revolução? Por essa maneira que temos de querer-nos sem dizer? De caminha desafiando e olhar com melancolia? (Galeano, 1978, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno).
[84] Estou disposto a morrer por esta merda e esta maravilha? (Galeano, 1978, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno).

primeiras aparições trate-se de um narrador onisciente, em terceira pessoa. Em diversos momentos, a troca entre “ele (Mariano)” e “eu” é deveras abrupta, demonstrando o que pode ser interpretado como um fluxo de consciência do autor, sonhando com seu próprio retorno. Por exemplo: acompanhamos a saída de Mariano de um bar, com os dizeres “Mariano sale del bar” (Galeano, 1988, p. 15) [85], para apenas nove linhas abaixo termos, sem qualquer indicação de se tratar de um pensamento do personagem ou algo do tipo, lermos “Yo desde chico tenía la costumbre[...]” (Galeano, 1988, p. 16)[86], demonstrando essa transição abrupta de foco narrativo dentro de um mesmo capítulo. É importante fazer essa ressalva, pois em alguns momentos que o narrador é Mariano falando em primeira pessoa, fica evidente se tratar de pensamentos do personagem, e o mesmo foco se mantém ao longo do capítulo, diferente do que ocorre nos trechos que destacamos.

Chegando ao terceiro grupo de capítulos, temos os *Andares de Ganapán*, em que o narrador, que também alterna momentos em terceira e primeira pessoa, acompanha o caminho trilhado por este personagem, Ganapán, um homem negro e desempregado após participar de uma greve na capital uruguaia. Durante praticamente todo o livro, Ganapán tem a companhia de um amigo, chamado Buscavida, que ao contrário do primeiro não traz muitas questões filosóficas sobre a vida e sobre a condição que encontram, e está sempre procurando maneiras de virar a chave, mudar de vida.

Aqui cabe um destaque para a escolha dos nomes, por parte de Galeano. Podemos inferir, observando a trajetória dos personagens, que Ganapán é aquele que está preso em uma luta concreta a respeito de sua sobrevivência. Entretanto, como veremos adiante, não abre mão de valores éticos em sua busca, estando apenas atrás de um sentido, de algo que lhe fará ter “o pão nosso de cada dia”, o que explicaria, em partes, seu nome. Por outro lado, Buscavida é aquele que está sempre em movimento, nem sempre adiante, mas ligeiro, procurando saídas mesmo que ilícitas, que sabe roubar e busca tirar vantagem em todas as situações em que se encontra.

Os dois amigos são, na verdade, homens em situação de rua, perdidos na cidade, abandonados por ela. Seus olhares se voltam para essa estrutura injusta em

[85] Mariano sai do bar (Galeano, 1978, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno).
[86] Eu desde pequeno tive o costume[...] (Galeano, 1978, p. 14, tradução de Eric Nepomuceno).

que não há saída para aqueles que perderam seus empregos, especialmente Ganapán, cujo currículo estivera para sempre manchado por conta da greve. Nesse sentido, expressam uma outra realidade dos regimes militares latino-americanos, indo além da repressão, abordando também a exclusão social, o desemprego e os fortes problemas econômicos proporcionados pela ditadura.

Os capítulos intitulados *La máquina*, por sua vez, falam justamente dessa primeira realidade trazida pela ditadura, a da repressão, da tortura e da violência. Acompanhando, na grande maioria de seus capítulos, o personagem Fierro, companheiro e uma espécie de guia de Mariano, na luta revolucionária. Ao longo desses capítulos, observaremos desde o momento em que o paradeiro de Fierro é delatado até sua morte, sendo estes os trechos mais duros da obra.

Mais uma vez, destacamos a escolha dos nomes por parte do autor. Tratando-se de um autor muito dedicado às referências ao passado e cuja escolha de palavras é fruto de um longo trabalho de escrita, podemos inferir que o nome desse personagem esteja de alguma forma relacionado com Martín Fierro, personagem de José Hernandez, clássico da literatura latino-americana, representativo do *ser gaúcho* de uma maneira mais crua, visto que este não é um herói comum, como um príncipe, mas um homem pobre, considerado inclusive bandido pelas autoridades.

Por fim, quase sempre sucedendo capítulos de *La máquina*, temos os intitulados *El Santo Oficio de la Inquisición*, em que Galeano traz trechos obtidos de duas obras de José Toribo Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569/1820)* e *El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición em las Provincias del Plata*, reunindo trechos do período de repressão imposto pela igreja católica na América Latina.

De maneira perspicaz, Galeano faz com que o leitor perceba se tratar de uma denúncia da historicidade da violência imposta aos latino-americanos, desde seu achamento por parte dos europeus. A leitura da obra nos leva a esse caminho, pois após a leitura de uma cena de tortura ocorrida nos anos 70 no Uruguai, lemos esses trechos que, entre outros pontos, abordam justamente os motivos (claros e justos, segundo a igreja) pelos quais os sujeitos eram presos e torturados desde o século XVI. O horror desses momentos é revivido nos capítulos de *La máquina*, por isso a

importância desse jogo entre esses dois modelos, apresentados em *La canción de nosotros*.

Considerando, então, que se trata de uma obra com múltiplos focos narrativos, ao analisarmos a esperança, cabe fazê-lo no contexto de cada um dos personagens principais, até que dois deles se juntem, fechando a obra, com uma clara mensagem utópica. Nesse sentido, começaremos essa análise em um momento central, que une a tríade defendida em nossa tese. Trata-se do personagem Fierro, que passa a ter voz na obra através de capítulos de *La máquina* escritos em primeira pessoa, demonstrando os pensamentos do preso, num primeiro momento abandonado, e depois sendo torturado.

Através de seus pensamentos, temos uma visão particular da experiência da tortura, no sentido de que há uma busca incessante pela vida, pela fuga da morte, e a clara noção de que, para isso, é necessário *recordar*. Portanto, a memória é a primeira rota de fuga para o preso, e este busca sempre retomar os motivos pelos quais entrou na luta, na revolução:

> ¿Puede uno sentirse abrazado por la multitud? Sí puede sí puede. Podés. Pudiste. Te ocurrió. Te está ocurriendo. Siempre. La muchedumbre: una muchacha embarazada de granadas. La gente bailando en la calle. Una alegría feroz. Un alboroto de tamboriles y guitarras y banderas y todos abrazándose y besándose sin conocerse. Sí: siempre. Sí: todo. Por eso: todo. La revolución: cuando el cielo baja y la tierra sube. Los armados, desarmados. Los atados, desatados. El precio. Pagar el precio, ¿no era lo que pedías? ¿No era lo que querías? ¿Quién eligió en tu lugar? La larga noche de los años. El trabajo de hormiga. La impotencia y la espera. Un ponchito nomás, y a la intemperie. Vos. Yo. Sí. Yo. Nosotros. Yo dispuesto a la reventazón de todas las prisiones y a la violación de todos los mandamientos. ¿No quisiste hablar con la voz de los que no tienen voz? ¿Pelear del lado de los que no tienen armas? ¿Caer con los condenados a la caída? Yo (Galeano, 1988, p. 110)[87].

O motivo pelo qual vale a pena todo esse esforço e essa dor vivida pelo personagem surge no trecho que diz “por isso: tudo”. Por tudo que há de bom, pela

[87] A gente pode sentir-se abraçado pela multidão? Sim, pode, sim pode. Pode. Você pôde. Aconteceu. Está acontecendo. Sempre. A multidão: uma moça grávida de granadas. A gente dançando na rua. Uma alegria feroz. Um ruído de tamborins e violões e bandeiras e todos abraçando-se e beijando-se sem se conhecer. Sim: sempre. Sim: tudo. Por isso: tudo. A revolução: quando o céu desce e aterra sobe. Os armados, desarmados. Os amarrados, desamarrados. O preço. Pagar o preço, não era o que você pedia? Não era o que você queria? Quem escolheu por você? A longa noite dos anos. O trabalho de formiga. A impotência e a espera. Sem abrigo, e na intempérie. Você. Eu. Sim. Eu. Nós. Eu disposto ao arrombamento de todas as prisões e à violação de todos os mandamentos. Você não quis falar com a voz dos que não têm voz? Lutar do lado dos que não têm armas? Cair com os condenados à queda? Eu (Galeano, 1978, p. 80-81, tradução de Eric Nepomuceno).

possibilidade de voltar a festejar, a dançar, beijar. E quando se lembra disso, lembra-se do que é a tal revolução almejada, em que aqueles menos favorecidos passam a ter voz, a ter espaço.

Um outro destaque, que ganha importância na medida em que há a nítida relação entre os males causados pela ditadura e aqueles causados pela Igreja Católica através da Inquisição, é a referência aos "mandamentos". Um aspecto constante na obra de Galeano, o apontamento da religião de forma irônica e marcada por críticas, surge novamente demonstrando que tudo aquilo de bom pregado pela religião que é uma das bases do regime autoritário, é deixado de lado ao prender e torturar um sujeito, pela desavença política, pela subversão.

Ainda assim, é possível *lembrar*, e sendo possível lembrar torna-se possível sobreviver, pois há a consciência plena da força que tem a necessária luta pela resistência. Nesse sentido, Fierro continua a pensar, ainda que delirante, na certeza de que não falará nada, de que não fará com outros o que foi feito com ele. É esse pensamento, reconfortante para Fierro, que surge no trecho seguinte:

> ¿Quién está ahí? Estoy solo. ¿Hay alguien? ¿Hay alguien ahí? ¿Estoy hablando, ahora? No. Pensando. Eso. No estoy hablando. No dije nada. No digo nada. No diré nada. Soy más fuerte que mi dolor. Soy más fuerte que mi miedo. Somos más fuertes. Nosotros. Nosotros somos. Yo. Dispuesto a pagar el precio. Aquí estoy y sabemos por qué morimos. Ellos no saben por qué matan. Pobrecitos hijos de puta. Estoy dispuesto a morir. Estoy dispuesto a sufrir. Voy a sufrir con salvaje alegría.
> No soy mi dolor; soy otro (Galeano, 1988, p. 110-111)[88].

Talvez tenhamos, nesse trecho, uma das melhores relações entre sofrimento e esperança presentes na obra, na passagem "vou sofrer com uma alegria selvagem". A força dada ao personagem vem de sua consciência, afinal de contas, ele sabe exatamente o motivo pelo qual segue sendo torturado, e sabe que não irá delatar mais ninguém, não importa o que aconteça. Sabe também que aqueles que o torturam já não fazem ideia do que fazem ou por que o fazem. São, para Fierro, apenas "pobrezinhos filhos da puta". Mesmo na tortura, a esperança surge da certeza de que eles, apesar de presos, são mais fortes, como pensa o próprio personagem.

[88] Quem está aí? Estou sozinho. Há alguém? Há alguém aí? Estou falando, agora? Não. Pensando. Isso. Não estou falando. Não disse nada. Não digo nada. Não direi nada. Sou mais forte que minha dor. Sou mais forte que meu medo. Somos mais fortes. Nós. Nós somos. Eu. Disposto a pagar o preço. Aqui estou e sabemos por que morremos. Eles não sabem por que matam. Pobrezinhos filhos da puta. Estou disposto a morrer. Estou disposto a sofrer. Vou sofrer com uma alegria selvagem. Não sou minha dor; sou outro (Galeano, 1978, p. 81, tradução de Eric Nepomuceno).

Os capítulos de *La máquina*, quando retornam após observarmos o que diziam os arquivos da Inquisição, geralmente o fazem entre sessões de tortura, em que não temos como precisar o tempo que duram, mas percebemos se tratar de momentos diferentes. Quase sempre, Fierro aguarda o próximo momento, e passa da confusão de estar preso, no início, para o desespero de estar perdendo controle sobre o próprio corpo, agarrado somente em seus pensamentos. É nesse momento que a morte surge, mas não atrelada ao desespero, e sim à esperança, visto que

> él no podía permitir que en el medio estuviera la traición. Matarse. Morirme, terminarme. Fin del infierno, fin del cielo, principio de nada. Matarme. Ofrecerme. El piso de cemento como un altar de piedra y la sangre yéndose a borbotones por la vena abierta y el placer de pensar: "Los jodí". Yo tendré fin, pero el tiempo no. Yo tendré fin, pero el espacio no. La pelea no. La suerte está echada, pero echada por mí (Galeano, 1988, p. 118)[89].

Sendo assim, Fierro incorpora a percepção de que sua vida é apenas uma parte do todo, e esse todo continuará após sua morte. Esse pensamento, nesse momento reconfortante, é o que o impulsiona, pois a luta seguirá. Além disso, há, é claro, o elemento do acaso, da sorte. Não se sabe o que vai acontecer, mas a esperança está justamente em dar o primeiro passo, ainda que seja também, o seu último.

Esse acesso aos pensamentos de Fierro faz parte da estratégia de Galeano, no sentido de que possamos sentir, como leitores, as sensações que cada um que sofreu/sofre com a ditadura sentiu durante o processo. O personagem torturado nos apresenta o desespero, a esperança de sobreviver não concretizada, visto que o personagem acaba por ser assassinado após uma perfuração no fígado. Entretanto, também apresenta a consciência se sustentando através da necessidade da luta, da compreensão de seu lugar nessa luta. Por esse motivo é fundamental que o narrador transite entre a terceira pessoa, nos momentos em que situa a aparência física de Fierro, o lugar onde se encontra, e a primeira pessoa, para que possamos sentir o que ele sente, pensar o que ele pensa. Esse mesmo modelo seguirá os outros personagens, que terão essa mesma alternância, em determinados momentos da obra.

---

[89] Sentiu a obrigação de se matar, porque o nascimento e a morte não têm importância e o que importa é o que está no meio e ele não podia permitir que no meio estivesse a traição. Matar-se. Morrer, terminar. Fim do inferno, fim do céu, princípio de nada. Matar-me. Oferecer-me. O chão de cimento como um altar de pedra e o sangue indo embora aos borbotões pela veia aberta e o prazer de pensar: ferrei eles. Eu terei fim, mas o tempo não. Eu terei fim, mas o espaço não. A luta não. A sorte está jogada, mas jogada por mim (Galeano, 1978, p. 85, tradução de Eric Nepomuceno).

De Fierro, passamos para Ganapán, que traz uma outra expressão da esperança, atrelada ao sonho, algo já previsto e analisado por Ernst Bloch. O personagem ainda está em busca de algo, junto com seu parceiro Buscavida, até que surge, num bar, a possibilidade de realizarem um assalto, o que iria totalmente de encontro ao que Ganapán acredita, visto que possui valores éticos e morais que o impediriam de fazer tal atitude.

Se a religião surge de forma irônica através do personagem de Fierro e também de Mariano, que deixa de acreditar em Deus, Ganapán exemplifica a aproximação com a religião, pois, num primeiro momento, conversa com Nossa Senhora, explicando que deixou de acreditar, deixou de falar com ela, mas pede desculpas. Depois, quando do momento do assalto, é dela a voz que lhe demove da ideia, por pena do homem em desgraça, que ele e Buscavida roubariam.

Depois do não assalto, em que Ganapán dá ao pobre homem o martelo que usaria, caso fosse necessário, para realizar o assalto, temos um capítulo focado em Mariano. No retorno aos *Andares de Ganapán*, Maria surge em sonho para seu devoto, apesar deste ter-lhe dito para não retornar em seus pensamentos. Desse sonho, Ganapán ressurge transformado, pois tem a confirmação de que não é um homem em desgraça, mas um homem cujo destino está traçado, e atrelado à luta pelos menos favorecidos:

> —Ella me va a encargar una misión, un día de estos. Y en los siglos futuros me va a volver a mandar al mundo, para salvar a los pobres que vayan quedando.
> Buscavida se agacha y revuelve la arena. Quiere encontrar el tornillo que Ganapán perdió. Pero Ganapán habla con voz curtida y poderosa y los ojos muy abiertos:
> —Entre los miles y miles de millones de vivientes —dice— me eligió a mí. A mí, pobre pájaro sin nido. A mí, que nunca tuve dónde caerme muerto. A mí solo vino a darme el privilegio. Me hizo principal en el gentío. Príncipe, me hizo (Galeano, 1988, p. 184)[90].

Portanto, a esperança não se encontra apenas no sonho com Maria, mas na possibilidade que se abre na vida de Ganapán após o sonho. Sua esperança passa a

[90] - Ela vai me encarregar de uma missão, um dia desses. E nos séculos futuros vai tornar a me mandar ao mundo, para salvar os pobres que forem restando.
Buscavida se agacha e revolve a areia. Quer encontrar o parafuso que Ganapán perdeu. Mas Ganapán fala com voz curtida e poderosa e os olhos muito abertos:
- Entre os milhares e milhares de milhões de viventes – diz – ela me escolheu. A mim, pobre pássaro sem ninho. A mim, que nunca tive onde cair morto. E só para mim, o privilégio. Fez de mim o maior. Um príncipe. Isso, um príncipe, ela fez de mim (Galeano, 1978, página 131-132, tradução de Eric Nepomuceno).

ter os pés cravados na realidade, pois sua missão é a de ajudar aqueles que sofrem, salvar os pobres, ou seja, mais uma menção à consciência crítica atrelada a necessidade de ação, central para o conceito de esperança que defendemos, a partir das proposições de Bloch.

A respeito de Mariano, podemos apontar para uma esperança muito pautada no retorno que este almeja, ao estar preso. Contando para Clara tudo que passou, demonstra como conseguiu sobreviver à prisão e como conseguiu escapar dela. Portanto, em certa medida, a esperança de Mariano está parcialmente concretizada – ele consegue, de fato, retornar. A partir disso, por outro lado, há a necessidade de seguir lutando, que aparecerá logo adiante.

Há algo curioso que acontece nesse momento da narrativa, em que Mariano conta à Clara sua experiência na prisão. Os capítulos 30, 31 e 32 falam do personagem Mariano, sendo o primeiro deles representativo da memória do cárcere, e os outros dois apenas diálogos com Clara. Suporíamos, a partir disto, se tratarem de capítulos de *El regreso.* Entretanto, somente esses três capítulos, ainda que focados em Mariano, não em Fierro, são intitulados *La máquina*.

Considerando que Galeano é um autor que, segundo seu tradutor para o Brasil, Eric Nepomuceno, dá extremo valor a cada palavra de sua obra, não podemos considerar um “erro”, essa troca. Além disso, a primeira edição *del Chanchito*, feita pelo próprio Galeano em Montevidéu, dá-se em 1988, mais de dez anos após a escrita da obra, permitindo a correção, caso se tratasse de um equívoco.

Nossa percepção é a de que *La máquina* não é apenas um grupo de capítulos em que observamos a trajetória do personagem Fierro, mas que se dedica à demonstração de vivências da tortura, da prisão e das formas de resistência a ela. Mariano, nesses capítulos, conversa com Clara, lembra Clara, e com ela deixa se manifestar a profunda melancolia por tudo aquilo que passou.

Enquanto Mariano estava preso, com “pernas de trapo”, maltratadas da tortura, Clara aparecia, nua, como a lembrança maior de que era possível ser feliz. Esse pensamento, entretanto, vem carregado de culpa, de arrependimento e de saudade. A caracterização da personagem de Clara, que até então apenas aparecia na obra

como essa mulher que dialoga com Mariano e que obviamente tem uma forte relação com ele, passa a ser como a de uma deusa sem nome. O primeiro capítulo de *La máquina* pela perspectiva de Mariano, a trata apenas como "ela":

> La que fue capaz de apostarse y perdió, pero con triunfo, mientras vos te defendías de querer porque eso golpea duro.
> La que con los ojos te decía: pero quiero todo, y te decía: pero quiero siempre, y te enseñó a no medir el tiempo ni la libertad y otras cosas que también fueron traicionadas o acaso olvidadas (Galeano, 1988, p. 146)[91].

Clara, nesse sentido, é a esperança de Mariano, ainda que de maneira melancólica, pois aquilo que ela lhe ensinou foi traído pelas circunstâncias. A liberdade, antes não medida, passa a ser cerceada pelo regime militar. O tempo, antes sem limites, passa a ficar cada vez mais curto, quando se está à beira da morte. Por isso, Mariano decide e consegue fugir da prisão, algo determinante para a narrativa, afinal de contas, grande parte de sua trajetória se dá através do retorno, de *El regreso*.

Na fuga da prisão, percebemos a esperança através da mútua cooperação entre sujeitos que, mesmo não conhecendo a figura daquele que está fugindo, o oferecem casa e proteção. São eles um homem negro, que o encontra logo após a fuga, quando Mariano desaba de cansaço e um senhor, com um cachorro ao lado, que o abriga por uma noite, pouco antes de Mariano chegar na cidade. A respeito do primeiro, Mariano conta que está lhe devendo um adeus, pois simplesmente abandonou a casa, em fuga. Quanto ao segundo, ganha dele um par de sapatos para continuar e concluir sua caminhada, uma imagem poética no sentido de garantir os meios para seguir o caminho.

Esse capítulo, de certa forma, encerra uma trajetória não linear de Mariano, que surge para o leitor como esse homem já de volta, e cujas memórias nos demonstram o caminho traçado para esse retorno, até encontrar-se novamente com Clara. Por outro lado, temos a jornada de Ganapán, que possui um fechamento parecido com o de Mariano, por estar também atrelado a uma figura feminina, Pitanga, que o trai, abandona-o e o deixa em desgraça, levando o filho menor, que descobrimos em seguida ter sido dado pela mulher, por não conseguir mantê-lo.

---

[91] A que foi capaz de se apostar e perdeu, mas com triunfo, enquanto você defendia-se de querer, porque isso bate duro.
A que com os olhos dizia: mas quero tudo, e dizia: mas quero sempre, e mostrou a você como não se mede o tempo nem a liberdade e outras coisas que também foram traídas ou, talvez, esquecidas (Galeano, 1978, p. 103, tradução de Eric Nepomuceno).

Ganapán perdoa Pitanga, que também enfrentou uma série de desgraças após a separação, e eles voltam juntos para a casa que Ganapán havia deixado, na qual estavam seus filhos, abandonados primeiro pela mulher e depois por ele próprio, que passa a viver a jornada ao lado de Buscavida. A saída do personagem do melhor amigo se dá de maneira abrupta: ele simplesmente briga com Ganapán e se afasta, sem que possamos perceber. Ganapán tenta convencê-lo de tentar seguir lutando ao seu lado, mas quando termina seu discurso, percebe estar sozinho, e esta é a última aparição do amigo na obra.

Concluindo o livro, temos o capítulo intitulado *El regresso/Andares de Ganapán*, em que descobrimos ser Ganapán o homem negro que ajudou Mariano quando este estava em sua fuga da prisão. Um tempo depois – tempo este, indeterminado -, Mariano refaz o caminho, dessa vez partindo da cidade e procurando os lugares onde teve abrigo, até chegar na casa de Ganapán e Pitanga.

Mariano, que fugiu da prisão e manteve o tempo todo a certeza da luta, consegue voltar à cidade, encontra-se com Clara e reforça a necessidade de batalhar pelo fim do regime. Ganapán, por outro lado, consegue voltar à sua vida ao lado de Pitanga, mas carrega também o efeito do sonho que teve com Maria, descobriu sua missão, sua *função*, uma *função utópica*, como se referia Bloch, pautada pela esperança. As últimas palavras do livro são, na verdade, um diálogo entre os dois:

> —Y también...
> —Estamos jodidos —dice Ganapán.
> —Hay que hacer algo, ¿no? —dice Mariano.
> —Y sí. Estamos jodidos, pero algo hay que hacer.
> —Yo creo.
> —Y sí. Con respirar no alcanza. Yo...
> Al pobre farol le queda poca llama.
> Las dos sombras, gigantes, se aproximan en la pared de lata (Galeano, 1988, p. 241)[92].

Por fim, demonstramos que apesar de todo o sofrimento vivido pelos personagens, a mensagem final da obra é de esperança, da necessidade de fazer

---

[92] - E também...
- Estamos fodidos – diz Ganapán.
- É preciso fazer alguma coisa, não é? – diz Mariano.
- Claro. Estamos fodidos, mas é preciso fazer alguma coisa.
- Eu acho.
- Claro. Respirar só não chega. Eu...
No lampião, sobra pouca chama.
As duas sombras, gigantes, se aproximam na parede de lata (Galeano, 1978, p. 176).

alguma coisa contra aquilo que os aflige e machuca. Da percepção de que “respirar só não chega”, ou seja, somente *esperar* não adianta, surge a *esperança*¸ aquela que conceituamos no capítulo, pautada na crítica, com os dois pés no chão, como uma possibilidade real de futuro, não apenas um devaneio utópico. *La canción de nosotros* representa essa possibilidade, mesmo num momento extremamente duro como aquele vivido por Galeano. Este, apesar de ter a melancolia de estar exilado, sofrendo com a experiência autoritária, deixa claro: enquanto há luta, há esperança.

4.2 *El cazador de historias*

Em sua última passagem pelo Brasil, quando foi homenageado pela Bienal do Livro de Brasília de 2014, Eduardo Galeano comentou sobre seu ofício e sobre a função que este possui. Buscando ao máximo falar em português, o autor disse: “Minha única ambição é ser um escritor capaz de reproduzir no que eu escrevo aquilo que é esperança, razão, sem-razão desse mundo louco que gira, gira, gira, ninguém sabe para onde vai... e ser capaz de me introduzir nessa realidade que às vezes parece ser incompreensível” (TV Brasil, 2014). Podemos perceber, dessa forma, como a intenção de esperança está na gênese da vasta obra literária do escritor uruguaio. Neste momento, destacaremos as aparições da esperança na última obra concluída por Eduardo Galeano, publicada postumamente, *El cazador de historias*[93] (2016).

O livro é constituído de fragmentos, como no modelo já apontado por nós anteriormente, e é representativo das percepções de mundo de um autor/narrador já idoso. Nesse contexto, surgem memórias distantes, alguns casos recentes da política mundial e diversas histórias “caçadas” por esse narrador, um andante astuto e, neste livro, dotado de certa acidez em relação às transformações do mundo.

A respeito de sua estrutura, para além da estrutura fragmentária dos textos, o livro apresenta quatro seções, sendo a primeira, intitulada *Molinos de tiempo*, responsável por ocupar 197 das 255 páginas da obra. Além disso, destacamos que a última seção - *Quise, quiero, quisiera* – foi adicionada no processo póstumo de edição, e tem essa adição justificada pelo editor Carlos E. Diaz por tratarem de textos a

[93] Ao longo do texto, poderemos utilizar a forma resumida *El cazador* para referenciar a obra.

respeito da morte, escritos por um Galeano já debilitado por conta do câncer de pulmão que o acometeu, após finalizarem a obra *El cazador de historias*.

Partindo para a análise dos fragmentos, destacamos, em um primeiro momento, o texto *Huellas*, que conta:

> El viento borra las huellas de las gaivotas.
> Las lluvias borran las huellas de los pasos humanos.
> El sol borra las huellas del tiempo.
> Los cuentacuentos buscan las huellas de la memoria perdida, el amor y el dolor, que no se ven, pero no se borran (Galeano, 2016, p. 13)[94].

Nesse texto, podemos perceber um narrador que fala a respeito de sua "classe", a dos "contacuentos", e de sua função frente à memória, uma grande temática das obras de Eduardo Galeano. É interessante a maneira com a qual a melancolia trazida com a passagem do tempo, representada através do apagamento das pegadas, das marcas de um tempo que não voltam mais, revela, ao final, a possibilidade de que os escritores se posicionem justamente nesse vácuo temporal, nesse suposto "não-mais" da memória, para ali encontrar suas histórias, tal qual faz o autor.

Ainda a respeito de *Huellas*, damos destaque a dicotomia amor/dor, como marcas dessa memória perdida, a existência do belo em paralelo à dor da sobrevivência aos regimes autoritários, ao capitalismo que avança sobre tudo e sobre todos. Uma dicotomia semelhante à que Galeano apresenta em *Días y noches,* por exemplo, ao pretender falar, ao mesmo tempo, do amor e da guerra, enquanto está exilado.

Inclusive, nessa obra, podemos captar um vislumbre de esperança na memória - a mesma que o "contacuentos" escava -, quando o narrador nos conta que "la memoria guardará lo que valga la pena. La memoria sabe de mí más que yo; y ella no pierde lo que merece ser salvado" (Galeano, 2010, p. 14)[95]. É curioso, nesse sentido, pensar que a própria obra *Días y noches* pode ser considerada uma dessas grandes

[94] O vento apaga as pegadas das gaivotas. As chuvas apagam as pegadas dos passos humanos. O sol apaga as pegadas do tempo. Os contadores de história procuram as pegadas da memória perdida, do amor e da dor, que não são vistas, mas que não se apagam (Galeano, 2024, p. 13, tradução de Eric Nepomuceno).
[95] A memória guardará o que valer a pena. A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo (Galeano, 2021, p. 10, tradução de Eric Nepomuceno).

pegadas deixadas pelo autor, como marco das experiências autoritárias que vivia, como uma espécie de diário de lembrança, do amor e da dor vividos no período.

Voltando a *El cazador*, é possível apontar para alguns lugares-comuns em que o autor deposita e demonstra sua esperança. Um desses lugares é a questão ambiental, profundamente marcada pela defesa dos povos originários e dos saberes dessas comunidades, algo já anunciado em *Las venas abiertas de América Latina*, quando denunciava a monocultura latifundiária como uma das diversas formas de violência que sofrem os latino-americanos.

Nesse sentido, a esperança surge indiretamente, demonstrando um caminho possível para a salvação desse mundo que o narrador vê com maus olhos. Essa maneira de contar permite que percebamos a esperança a partir da crítica do presente, o que defendemos e demonstramos através da obra de Ernst Bloch. Esse viés ambientalista é o mote, como em diversos outros fragmentos, do texto *Éramos bosques caminantes*:

> Cada día, el mundo pierde un bosque nativo, asesinado cuando tiene unos cuantos siglos de edad y todavía crece.
> Los desiertos estériles y las plantaciones industriales en gran escala avanzan sepultando el mundo verde; pero algunos pueblos han sabido guardar el lenguaje vegetal que les permite entenderse con la fortaleza del roble y las melancolías del sauce (Galeano, 2016, p. 34)[96]

O texto, fica claro, trata de uma profunda melancolia, tanto na figura do salgueiro, em que está explícita, quanto na imagem desse "assassino" (o sistema capitalista) que sepulta o chamado "mundo verde". Entretanto, não se trata da denúncia desses atos. O livro é escrito num momento em que as informações circulam ao alcance da palma da mão. Quando o futuro parece incerto e há profunda melancolia ao olhar para o presente, o narrador busca nos povos originários o respeito pela natureza, tão grande que permite a estas comunidades falar a "linguagem vegetal", como fundamento para que haja a esperança, no sentido de que é possível que reaprendamos a lidar melhor com a questão ambiental, pois nesse momento exato ainda há aqueles que o fazem.

[96] A cada dia, o mundo perde um bosque nativo, assassinado a uns tantos séculos de idade e enquanto ainda cresce. Os desertos estéreis e as plantações industriais em grande escala avançam sepultando o mundo verde; mas alguns povos souberam guardar a linguagem vegetal que permite a eles se entender com a fortaleza do carvalho e as melancolias do salgueiro (Galeano, 2024, p. 34, tradução de Eric Nepomuceno).

Ao nos voltarmos para o conceito de esperança segundo Bloch, percebemos, além do olhar crítico que mencionamos, a necessidade de ação, formadora da *práxis esperançosa*, em que o "futuro melhor" é observado como sendo plenamente possível, restando apenas a atitude que o cristalize. Nesse sentido, reconhecemos nas obras de Galeano um forte viés de resistência à ditadura, tema incontornável em suas escritas.

São inúmeros os fragmentos em que o autor uruguaio revisita a vivência traumática da violência, da repressão e da censura ditatorial. Em alguns momentos, o narrador conta histórias que passaram com ele, suas fugas e seus reencontros; porém, em outros, as histórias que são apresentadas se passaram com amigos, conhecidos ou até mesmo figuras históricas das quais o "caçador de histórias" tomou conhecimento.

Observemos o seguinte fragmento, intitulado *El asustador*:

> Allá por el año 1975 y 1976, antes y después del cuartelazo que impuso la más feroz de todas las dictaduras militares argentinas, llovían las amenazas y desaparecían, en la niebla del terror, los sospechosos de pensar.
> Orlando Rojas, exiliado paraguayo, atendió el teléfono en Buenos Aires.
> Una voz repitió lo mismo de todos los días:
> - *Le comunico que usted va a morir.*
> - *¿Y usted no?* – preguntó Orlando.
> El asustador cortó la comunicación (Galeano, 2016, p. 78)[97].

Nesse texto, o narrador faz um movimento que se repete ao longo de diversas obras de Galeano, o de *presentificar* a ditadura, de redizê-la para que ela não seja esquecida. Portanto, é importante destacar as datas, os lugares e, talvez mais importante que isso, destacar aqueles que resistiram. Dessa forma, põe-se luz em uma esperança que se reacende ao ser recontada, um exemplo de que, se foi possível resistir aquele momento, é possível resistir sempre.

Outro ponto interessante diz respeito a esse jogo entre o medo e a esperança, entre a repressão e a liberdade. A figura do assustador tem a óbvia função que lhe dá o nome, porque é de suma importância para a ditadura que as pessoas a temam. Entretanto, relembramos que Bloch alerta, a respeito da esperança, que esta não

[97] Lá por 1975 e 1976, antes e depois do golpe que impôs a mais feroz de todas as ditaduras militares argentinas, choviam ameaças e desapareciam, na neblina do terror, os suspeitos de pensar. Orlando Rojas, exilado paraguaio, atendeu o telefone em Buenos Aires. Uma voz repetiu a mesma coisa de todos os dias: – *Quero comunicar que o senhor vai morrer*. – *E o senhor, não vai?* – perguntou Orlando. O assustador desligou (Galeano, 2024, p. 78, tradução de Eric Nepomuceno).

existe sem a associação com o medo, como sentimentos inerentes ao que nos torna humanos. Esse sentimento dicotômico entre medo e liberdade parece ser o eixo central do texto, como ocorre em diversos momentos de *Días y noches*, obra em que este fenômeno fica ainda mais claro, como podemos perceber no fragmento *Guerra de la calle, guerra del alma*:

> Cada una de mis mitades no podría existir sin la otra. ¿Se puede amar la intemperie sin odiar la jaula? ¿Vivir sin morir, nacer sin matar?
> En mi pecho, plaza de toros, pelean la libertad y el miedo (Galeano, 2010, p. 47)[98].

Outro exemplo dicotômico que podemos utilizar para a análise dos textos de Eduardo Galeano é a relação entre o passado e o presente. Percebemos, como dito anteriormente, que *El cazador*, apesar de possuir trechos profundamente melancólicos, carrega consigo uma esperança principalmente pautada nos exemplos coletados na história. O narrador, responsável por este trabalho de caça, traz ao presente fatos com serventia ao contexto em que vive, em que destaca o avanço tecnológico, mas ao mesmo tempo o distanciamento entre os seres humanos, o avanço das máquinas e da computação sobre o trabalho dos indivíduos, e muitos outros problemas característicos do século XXI.

Se em dado momento Galeano já assumiu o tom panfletário, conclamando as pessoas para a ação, apontando dados que sustentavam suas proposições e fazendo duras críticas ao imperialismo, a maneira com a qual isso é feita foi se transformando, tornando-se cada vez mais direta, mais curta e, inclusive, mais *literária*. Galeano conta, mais ao final de *El cazador*, a influência de Fernando Gutiérrez, responsável pelo "separar as pedras das lentilhas", o que seria tirar palavras segundo ele inúteis, para que restasse somente o essencial ao que se queria dizer.

Nesse sentido, observamos que a esperança ativa – ou, *práxis esperançosa* – de Galeano se encontra muitas vezes além do discurso propriamente dito, podendo ser pinçada do contexto em que os textos se encontram, ou mesmo na data de sua escrita e publicação. É esse o destaque que fazemos para introduzir três fragmentos em que o narrador conta exemplos do passado, em que se verifica a esperança de

[98] Cada uma de minhas metades não poderia existir sem a outra. Pode-se amar a intempérie sem odiar a jaula? Viver sem morrer, nascer sem matar? Em meu peito, arena de touros, lutam a liberdade e o medo (Galeano, 2021, p. 42-43, tradução de Eric Nepomuceno).

transformação, algumas delas, inclusive, logradas pelos grupos protagonistas no conto.

O primeiro deles, intitulado *La primera huelga*, conta a história, como expresso no nome, da "primeira greve", segundo o autor ocorrida no Egito em 1152 a.C., em que os trabalhadores responsáveis por construir as pirâmides pararam de trabalhar até que lhes fosse pago o salário. Ao final do texto, Galeano, ironicamente, diz que até pouco tempo não se sabia dessa história, e completa: "Quizás por miedo a que cundiera el ejemplo" (Galeano, 2016, p. 82)[99].

Observando o contexto em que surge o fragmento supracitado, podemos perceber a intenção do autor que, como já frisamos anteriormente, trabalha com a justaposição de seus textos para criar efeitos e um caminho lógico a ser percebido pelo leitor atento. Trata-se de uma sequência de textos que segue aos casos ocorridos entre 2012 e 2013, em que diversos trabalhadores de Bangladesh morreram em incêndios, enquanto trabalhavam nos chamados *sweatshops*, um termo utilizado para denominar fábricas exploradoras do trabalho por um preço mínimo e com condições análogas à escravidão.

Muito provavelmente o autor tenha escrito (ou pelo menos começado a escrever) esse texto ao tomar conhecimento dos fatos. O que destacamos, entretanto, é a maneira com a qual após tê-los contado, ele faz o movimento "para trás" no que diz respeito às temporalidades, viajando ao passado para buscar exemplos de greves e insurreições que deram certo, demonstrando a possibilidade de *presentificar* esses movimentos, o que sem dúvida é uma manifestação de esperança a partir de um caso passado.

La primera huelga inaugura uma pequena seção no livro, composta por cinco textos, destinada a trazer esses exemplos, a demonstrar possibilidades de transformação a partir de uma realidade palpável ou de uma metáfora. O caminho dessa seção parece ser temporal: o primeiro exemplo data de antes de Cristo, o segundo da chamada Idade Média e o terceiro no século XVII, sendo este último mais um escolhido para nossa análise

[99] Talvez por medo de que o exemplo se espalhasse (Galeano, 2024, p. 82, tradução de Eric Nepomuceno).

O fragmento *Ecos* é profundamente interessante para que possamos observar as possibilidades de futuro que o passado trazia, tendo elas se concretizado ou não. Somos levados ao início da chamada Idade Moderna, em que se observou o aumento da classe burguesa, desafiando aos poucos o poder soberano do sobrenome, introduzindo o valor da moeda como principal nas relações de poder.

De todas as vozes possíveis nesse momento, o *contacuentos* escolhe a de um "animador comunitário", que fala a respeito em defesa de uma chamada "comunidade livre", em que

> las mujeres se casarán com los hombres que ellas deseen.
> Las maravillas de la naturaleza serán de acceso público, en vez de ser el monopolio de los profesores. El conocimiento cubrirá el mundo, como las aguas cubren los pares (Galeano, 2016, p. 84)[100].

Em um primeiro momento destacamos, é claro, a escolha do personagem do "animador comunitário", demonstrando que essa figura importante da militância data de muitos anos, muito antes mesmo da indústria, criadora da figura do operário cuja condição fora analisada por Marx. Além disso, podemos perceber o sonho de um futuro que, se por um lado não se verificou como realidade, empresta, através do *eco*, uma possibilidade de transformação para o homem no século XXI, em que haja mais solidariedade e mais difusão do conhecimento.

Tendo mencionado esses exemplos do passado que não chegaram a se concretizar, gostaríamos de trazer um texto que representa as vitórias contidas no passado, a expressão de esperança que de fato veio a se tornar realidade. O fragmento intitulado *La pelota como instrumento* traz o tema mais tratado pelo autor, a ditadura, mas articulado com o que talvez seja seu assunto preferido, o futebol:

> En el 80, en el Uruguay, la selección local ganó el llamado "Mundialito", un torneo entre campeones mundiales. La publicidad de la dictadura vendió la victoria como si hubieran jugado los generales. Pero fue entonces cuando la multitud se atrevió a gritar, por primera vez, después de siete años de silencio obligatorio. Se rompió el silencio, rugieran las tribunas:
> *Se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar…*(Galeano, 2016, p. 146)[101].

[100] as mulheres se casarão com os homens que elas quiserem. As maravilhas da natureza serão de acesso público, em vez de serem o monopólio dos professores. O conhecimento cobrirá o mundo, como as águas cobrem os mares (Galeano, 2024, p. 84, tradução de Eric Nepomuceno).

[101] Em 1980, no Uruguai, a seleção local conquistou o chamado "Mundialito", um torneio entre campeões mundiais. A publicidade da ditadura vendeu a vitória como se os generais tivessem jogado. Mas foi então que a multidão se atreveu a gritar, pela primeira vez, depois de sete anos de silêncio obrigatório. O silêncio foi quebrado, as arquibancadas rugiram:
Vai acabar, vai acabar, a ditadura militar...(Galeano, 2024, p. 146, tradução de Eric Nepomuceno).

Reafirmamos, através desse fragmento, a possibilidade de se perceber a esperança contida no passado, em que o narrador exalta o "atrevimento" de uma multidão em êxtase pelo fim do silêncio forçado pelos militares, comemorando o título, mas também o fim desse período violento da história da América Latina.

Dando continuidade à análise da esperança através dos textos de *El cazador*, trazemos à tona o fragmento *Sagrada família*, em que o narrador demonstra a existência de uma tradição violenta no dogma religioso:

> Padre castigador,
> madre abnegada,
> hija submisa,
> esposa muda.
> Como Dios manda, la tradición enseña y la ley obliga: el hijo golpeado por el padre
> que fue golpeado por el abuelo
> que golpeó a la abuela
> nacida para obedecer
> porque ayer es el destino de hoy y todo lo que fue seguirá siendo.
> Pero en alguna pared, de algún lugar, alguien garabatea:
> *Yo no quiero sobrevivir.*
> *Yo quiero vivir* (Galeano, 2016, p. 175, grifo do autor)[102].

Observamos, nesse texto, uma tripla influência, a religiosa (na figura de Deus), a social (a "tradição") e a legal ("a lei obriga"), que perpetua uma sequência de violências, partindo do pai castigador até chegar à avó agredida. Podemos inferir que esse pai castigador citado por Galeano é inclusive uma das faces de Deus, conforme foi apresentado em *El libro de los abrazos*, quando conta um pouco a respeito de sua relação (rompida) com a religião católica.

Além disso, destacamos essa relação temporal de continuidade, algo muito repetido ao longo da obra do autor, numa noção de que o hoje é uma repetição do ontem, e assim sucessivamente, até que se rompa o ciclo. Nesse texto em específico, o narrador vai além ao dizer que "tudo que foi seguirá sendo", reforçando ainda mais a perspectiva de continuidade das violências.

O que surge como diferença no fragmento analisado, é justamente a porta aberta para a esperança, e não uma porta qualquer, não uma crença de melhora, mas

[102] Pai castigador, mãe abnegada, filha submissa, esposa muda. Como Deus manda, a tradição ensina e a lei obriga: o filho golpeado pelo pai que foi golpeado pelo avô que golpeou a avó nascida para obedecer, porque ontem é o destino de hoje e tudo que foi continuará sendo. Mas em alguma parede, de algum lugar, alguém rabisca: *Eu não quero sobreviver. Eu quero viver* (Galeano, 2024, p. 175, grifo do autor, tradução de Eric Nepomuceno).

a observação de uma prática que permite vislumbrar o futuro de transformação. Se em momentos anteriores Galeano aludiu ao "animador comunitário", dessa vez traz a figura do pichador de paredes, que apesar de não aparecer no texto, tem sua obra explicitada, nos dizeres finais do fragmento, em que manifesta o desejo de viver a plenitude, não apenas aguentar o passar dos dias. Essa é uma escolha muito interessante e se relaciona profundamente à busca que o autor faz, de iluminar figuras que normalmente se encontram nas sombras ou do passado ou da realidade social.

Entretanto, é preciso ressaltar que não se trata de uma figura trazida como novidade em *El cazador*: o personagem do pichador de paredes aparece em diversos fragmentos intitulados *Dicen las paredes*, de *El libro de los abrazos*, que transcrevem *ipsis litteris* o que é observado pelo narrador do livro em suas viagens pela América Latina.

Ainda a respeito do fragmento *Sagrada família*, gostaríamos de destacar a semelhança estrutural que este traz em relação a outro texto de *Días y noches*. Trata-se de um fragmento já analisado por nós anteriormente, *El sistema*:

> que programa la computadora que alarma al banquero que alerta al embajador que cena con el general que emplaza al presidente que intima al ministro que amenaza al director general que humilla al gerente que grita al jefe que prepotea al empleado que desprecia al obrero que maltrata a la mujer que golpea al hijo que patea al perro (Galeano, 2010, p. 34)[103]

A semelhança, além da temática de uma sequência de violências, no primeiro caso dentro do contexto do dogma religioso, no segundo em relação à cadeia de poder presente na ditadura militar, reside na estrutura textual apresentada. Nota-se também uma opção feita por Galeano em seu último livro, de apresentar o texto quase como se em versos, ao passo que em *Días y noches* ele se encontra direto, sem a presença de vírgulas, o que produz o efeito de "tirar o fôlego", demonstrando que essa sequência ocorre de maneira muito rápida na sociedade. Já no texto de *El cazador*, temos uma leitura mais pausada, uma escolha que talvez seja relacionada à catarse do final, destacada inclusive pelo uso do itálico. Se num primeiro momento a visão é

[103] que programa o computador que alarma o banqueiro que alerta o embaixador que janta com o general que ordena ao presidente que intima o ministro que ameaça o diretor-geral que humilha o gerente que grita com o chefe que pisa no empregado que despreza o operário que maltrata a mulher que bate no filho que chuta o cachorro (Galeano, 2021, p. 30).

melancólica, um sistema que termina maltratando até os animais, no outro a sequência abre espaço para a esperança que mencionamos anteriormente.

Finalizando a primeira seção do livro, observamos um fragmento em que se destaca a realização concreta da esperança. Neste contexto, Galeano aproxima-se novamente das elaborações de Ernst Bloch, pois para ambos o caminho da esperança conduz o sujeito observador a perceber a importância e a relevância do socialismo definido por Karl Marx.

Bloch vincula-se ao marxismo através da percepção de que este foi o primeiro movimento a trazer o futuro, na figura da utopia, para o diálogo crítico a respeito da realidade. Além disso, um regime em que se extingue a fome e a desigualdade seria, segundo o autor, a representação máxima de uma esperança concretizada. Galeano, por outro lado, utiliza mais uma vez a figura do *contacuentos*, narrador de *El cazador*, que, no fragmento *El taxista*, viaja à Estocolmo e tem contato com o governo socialista que existia na Suécia.

Nesse contexto, o personagem do fragmento surpreende-se, pois o taxista que o conduz pelas ruas suecas, ao chegarem no destino da viagem, desce do carro e faz questão de abrir a porta ao passageiro, o que causa profundo estranhamento por conta de ser esta uma atitude de servidão, pouco condizente com o que seria o socialismo, segundo o autor. Observemos o desfecho da história:

> Después, com santa paciencia, me explicaron que el taxista había acatado una ley socialista, promulgada para proteger a los trabajadores.
> Para cobrar cada viaje, el chofer estaba obligado a salir del coche. Y así, sin darse cuenta, hacía gimnasia. Esos breves pasos en la calle favorecían la circulación de la sangre, movían los músculos y ejercitaban los pulmones.
> Las enfermedades profesionales de los taxistas habían disminuido radicalmente desde que la ley se había puesto en vigencia (Galeano, 2016, p. 194)[104].

Na obra de Galeano, portanto, percebe-se o socialismo como o sistema de governo responsável por zelar pela saúde de seus cidadãos, inclusive promovendo práticas saudáveis. O *contacuentos* utiliza esse exemplo como o de uma esperança

[104] Mais tarde, e com santa paciência, me explicaram que o taxista havia acatado uma lei socialista, promulgada para proteger os trabalhadores. Para receber pela corrida, o chofer tinha a obrigação de sair do automóvel. E assim, sem notar, fazia ginástica. Aqueles breves passos na rua favoreciam a circulação do sangue, moviam os músculos e exercitavam os pulmões. As doenças profissionais dos taxistas tinham diminuído de maneira radical, desde que a lei havia entrado em vigor (Galeano, 2024, p. 194, tradução de Eric Nepomuceno).

concretizada, como dissemos anteriormente, percebendo que, no socialismo, grandes problemáticas do capitalismo, como a exploração do trabalhador, podem ser solucionadas por ele.

Vale destacar, entretanto, que há profunda divergência em relação a delimitar a Suécia como um país socialista, mesmo nos anos 70 e 80, por conta de sua política e sistema econômico que seria denominado como “capitalismo de bem-estar”. A grande diferença é que, apesar de zelar pelos cidadãos suecos, o governo não detém os meios de produção, conforme definia Marx, muito antes pelo contrário, são realizadas privatizações e aberturas ao mercado externo, para desenvolvimento da economia local. Ainda assim, podemos perceber que o autor dá continuidade aos exemplos que oferece ao longo do livro, muitas vezes partidos do passado, de que é possível existir uma realidade diferente para os sujeitos históricos que vivem no mundo globalizado.

Na penúltima seção de *El cazador de historias*, *Prontuario*, observamos uma mudança de tom no narrador da obra. Nesse momento, Galeano passa a falar abertamente sobre suas experiências, sobre suas histórias, e não histórias caçadas pelo *contacuentos*, como faz em grande parte do livro. Nesse sentido, faz um registro (daí o termo médico “prontuário”), como se diagnosticasse sua condição de escritor. Assim, deixa clara a sua esperança a respeito do próprio ofício, principalmente em três textos intitulados *Por qué escribo*.

Não utilizaremos na íntegra os três textos, por serem consideravelmente mais longos do que os fragmentos apresentados no livro, o que por sua vez demonstra uma mudança não apenas de tom, mas no ritmo das histórias contadas. Nesse momento, o narrador não conta *causos*, mas fala de si com calma, como se relembrando histórias comoventes de sua própria trajetória.

Essa seção inteira, representada aqui nos três fragmentos que escolhemos, observa-se um caminho semelhante, que conduz o leitor para uma conclusão arrebatadora a respeito do trabalho do escritor. O primeiro dos motivos pelo qual o autor escreve, surge em uma história a respeito do questionamento, por parte de mineradores do povoado de Llallagua, na Bolívia. O narrador percebe a importância de ser narrador ao ser indagado a respeito do mar, que aqueles sujeitos jamais veriam,

dadas as condições terríveis de seu trabalho e sua baixíssima expectativa de vida. Galeano, nesse momento, diz:

> Sabía que ellos nunca verían la mar, que iban a morirse mucho antes de cualquier posibilidad de verla, ya que además estaban condenados por la miseria a no moverse de ese humildísimo pueblito de Llallagua. Así que yo tenía la responsabilidad de llevarles la mar, de encontrar palabras que fuesen capaces de mojarlos. Y ese fue mi primer desafío como escritor, a partir de la certeza de que escribir, para algo, sirve (Galeano, 2016, p. 238)[105].

Já no segundo fragmento a respeito de seu ofício, temos um vislumbre interessante sobre a visão esperançosa. Esperamos ter deixado claro ao longo de nossas análises a relação interessante que a melancolia possui com a esperança, no sentido de uma percepção crítica e também de realmente observar a realidade. Não defendemos que a melancolia é o oposto da esperança e que ambas não possam coexistir. É algo semelhante que Galeano conta em *Por qué escribo/2*, pois fala, entre outros momentos, que desconfia do otimismo o tempo todo, e aponta que o sentimento de melancolia, ao longo dos dias, é justamente o que nos faz humanos:

> Así que tampoco viene tan mal que a uno se le caiga el alma al piso, porque es una prueba más de que somos humanos, humanitos nomás.
> Y como humanito, tironeado por el aliento o el desaliento, según las horas del día, sigo escribiendo, practicando esa pasión inútil (Galeano, 2016, p. 241)[106].

Encaminhando-nos para o fim da análise de *El cazador*, observamos o terceiro motivo pelo qual o autor escreve, em que fica clara mais uma característica de sua obra. No primeiro motivo, destaca-se a figura do leitor, a importância e a relevância que este tem para aquele que escreve, afinal de contas, não escreve para algo, mas para *alguém*, e aí reside a "serventia" de seu ofício.

No segundo texto, a visão muda, fala a respeito das falhas que encontra em si mesmo, pois admite não conseguir estar confiante o tempo inteiro, mas reconhece, assim como Bloch defende, que tanto a esperança quanto a melancolia são partes

[105] Eu sabia que eles jamais veriam o mar, que iam morrer muito antes de qualquer possibilidade de ver o mar, porque além do mais estavam condenados pela miséria a não sair daquele humildíssimo povoado de Llallagua. Então eu tinha a responsabilidade de levar o mar para eles, de encontrar palavras que fossem capazes de molhar todos eles. E esse foi meu primeiro desafio de escritor, a partir da certeza de que escrever serve para alguma coisa (Galeano, 2024, p. 238, tradução de Eric Nepomuceno).

[106] Portanto, não é desastroso que a alma da gente despenque para o chão, porque é só uma prova a mais de que somos humanos, humaninhos e nada mais. E como humaninho, puxado pelo alento ou pelo desalento, conforme as horas do dia, continuo escrevendo, praticando essa paixão inútil (Galeano, 2024, p. 241, tradução de Eric Nepomuceno).

fundamentais de nossa própria humanidade. Temos então a função do leitor e a função de seu próprio prazer ao escrever, essa “paixão inútil” para o autor.

No último motivo, Galeano traz a responsabilidade política, social, militante de seu trabalho. Nesse texto, fala a respeito de sua incapacidade de aceitar as desigualdades, a incapacidade de ser neutro em relação aos conflitos do mundo. Sua escrita, assim, assume o papel de denúncia, de alerta. A percepção de sua própria incompletude como ser humano é o que lhe dá esperança, mas não apenas como uma confiança, mas sim como atitude prática, conforme defendemos neste capítulo:

> Itenté, intento, ser tan porfiado como para seguir creyendo, a pesar de todos los pesares que nosotros, los humanitos, estamos bastante mal hechos, pero no estamos terminados. Y sigo creyendo, también, que el arcoíris humano tiene más colores y más fulgores que el arcoíris celeste, pero estamos ciegos, o más bien enceguecidos, por una larga tradición mutiladora.
> Y en definitiva, resumiendo, diría que escribo intentando que seamos más fuertes que el miedo al error o al castigo, a la hora de elegir en el eterno combate entre nos indignos y los indignados (Galeano, 2016, p. 245)[107].

Mais uma vez aludindo ao termo “humaninhos”, demonstrativo de nossa própria pequenez frente ao mundo, o autor defende sua teimosia em relação a acreditar nas pessoas, na possibilidade da coexistência sadia entre elas, e vai além, demonstrando que sua esperança está também na tomada de decisões por parte dessas pessoas, que enfrentem o medo, verdadeiro inimigo da esperança.

Destacamos ainda, uma visão semelhante à de Benjamin, no que diz respeito à barbárie que é o andar da história, e também uma referência ao marxismo, pois observando a oração que encerra o texto, temos a aparição de um *eterno combate*, algo que se repete ao longo da história, o que segundo Marx seria a *luta de classes*. Esse combate, entretanto, não se dá entre proletariado e patrões, ou donos dos meios de produção, mas entre os “indignos”, aqueles que de fato exploram a mão de obra alheia, e promovem a alienação da sociedade, e os “indignados”, aqueles que, como o autor, põem-se contrários a esse movimento, criticando-o, agindo contra ele.

[107] Tentei, e continuo tentando, ser tão teimoso para continuar acreditando, apesar de todos os pesares, que nós, os humaninhos, somos bastante malfeitos, mas não estamos terminados. E continuo acreditando, também, que o arco-íris humano tem mais cores e mais fulgores que o arco-íris celeste, mas estamos cegos, ou melhor, enceguecidos, por uma longa tradição mutiladora. E em definitivo, resumindo, diria que escrevo tentando que sejamos mais fortes que o medo do erro ou do castigo, na hora de escolher no eterno combate entre os indignos e os indignados (Galeano, 2024, p. 245, tradução de Eric Nepomuceno).

Nessa análise, buscamos destacar diversas maneiras de se perceber a esperança, através do último livro concluído por Galeano e publicado postumamente. Apesar de em diversas passagens demonstrar profunda melancolia e até mesmo um desalento em relação ao futuro, sua preocupação com o presente faz o *contacuentos* buscar no passado exemplos de transformação, possibilidades de mudança, facetas também da esperança definida por Bloch.

Por fim, destacamos uma vez mais que a esperança não reside apenas no futuro, mas pode ser percebida como as intenções que o passado apresentava, sejam elas concretizadas no presente ou não, cabendo ao sujeito crítico compreender os motivos pelos quais isso se sucedeu, e buscar novas possibilidades de transformação de sua própria realidade. Galeano é representativo dessa força crítica, ao admitir sua melancolia e demonstrar a possibilidade de ser esperançoso, também.

O autor, que apesar de ateu, faz diversas referências à religião, diz, em *El cazador de historias*, que ouviu de Carlos Quijano, diretor do semanário *Marcha*, que "*El único pecado que no tiene perdón es el que peca contra la esperanza*" (Galeano, 2016, p. 228)[108]. Assim, reconhece que há muita mentira no mundo, muita desigualdade, mas que a pior das possibilidades é aquela em que se finda o sonho, a utopia, o desejo de transformação, que, por sua vez, retomando Bloch novamente, é parte fundamental do que nos torna humanos, ou, como nos conta Galeano, *humaninhos*.

[108] O único pecado que não tem perdão é o que peca contra a esperança (Galeano, 2024, p. 228, tradução de Eric Nepomuceno).

5. CONCLUSÃO

No caminho construído na presente tese, buscamos demonstrar de que maneira a vasta obra de Eduardo Galeano se relaciona com o imaginário latino-americano, dentro do qual destacamos os três conceitos fundamentais discutidos ao longo do texto: autoritarismo, melancolia e esperança. Através desse recorte, observamos sete obras do autor, um número que, embora fosse alto para uma análise detalhada de cada obra, se tornou necessário pois nosso intuito foi o de demonstrar um panorama geral a respeito do conjunto produzido pelo autor ao longo dos anos.

Dentro desse contexto, apontamos para o fato de que, em cada uma das obras, era possível analisar a experiência traumática da violência autoritária; a melancolia oriunda da perda histórica, pautada por uma visão crítica que se por um lado entristecia, por outro gerava uma pulsão ao sentido da transformação; e a esperança, relacionada à melancolia justamente no sentido de uma *práxis*, ou seja, uma percepção/reflexão que não se finda nessa seara, mas promove uma ação.

Defendemos a existência de uma imagem residual produzida pelo conjunto de contribuições tanto artísticas quanto filosóficas, políticas, culturais, sociais etc. Sendo assim podemos definir essa imagem residual como um conjunto que vai sendo moldado, modificado, adquirindo complexidade e acaba por se tornar a matéria-prima do imaginário.

Galeano não constrói sua obra a partir de um vácuo no espaço-tempo, muito antes pelo contrário: demarca seguidamente ser um homem latino-americano e que vivenciou os horrores dos regimes autoritários da segunda metade do século XIX. O legado literário do autor possui, então, uma *intenção* de valorizar o que é latino-americano, retomando mitos fundadores e criticando a exploração que sofremos, demonstrando que nossas diferenças são justamente o que nos constitui, o que se

evidencia, por exemplo, quando Joaquín Torres García afirma que “nuestro Norte es el Sur” (Torres García, 1944, p. 213).

Sendo assim, como um homem de sua época, observa os elementos dessa imagem residual e utiliza deles para a construção de seus fragmentos. Sua tarefa, entretanto, possui uma natureza dual: por um lado, utiliza da imagem residual como referência, por outro, adiciona elementos a ela, moldando-a de tal maneira que nos é permitido observar um processo de cristalização de parte desse imaginário.

O trabalho literário de Eduardo Galeano se assemelha ao da construção artesanal de um espelho, a partir de diversos estilhaços de vidro. Nesse sentido, cada pedaço, seja ele de uma história vivida pelo autor ou de uma história antiquíssima, situada nos tempos mitológicos, contribui para a construção desse mosaico latino-americano.

Nosso imaginário, então, possui traços marcados a ferro e fogo pela violência autoritária que nos foi submetida, desde o achamento até a exploração e alienação modernas. No processo de justaposição desses fragmentos, ficam claras as referências à melancolia, no sentido de uma observação dura e crítica de nossa realidade enquanto povo explorado. Galeano, ao construir esse conjunto heterogêneo de histórias, nos devolve um espelho, em que nos é permitido observar aquilo que nos constitui como latino-americanos, ainda que a imagem se multiplique nas diversas variantes possíveis de se observar a América Latina: o que nos constitui é a diferença.

Se por um lado somos obrigados a reconhecer o fato de que nossas terras foram roubadas, exploradas e nossos corpos e mentes, dominados, isso não quer dizer de maneira alguma que devamos aceitar nossa condição. É aí que Galeano abre margem para a esperança, mas não uma esperança pautada no desejo expectante em relação ao futuro, vazio de sentido e com os pés flutuantes como quem sonha à noite. O que se observa é uma esperança com os dois pés fincados em um chão de espinhos, com os olhos atentos à realidade e à necessidade de transformação. Suas obras abrem caminhos concretos em direção a utopia, que, ainda que não possa ser alcançada, serve como bússola para que a situação possa ser transformada.

Ao observarmos a definição de imaginário trazida por Jean-Jacques Wunenburger, podemos destacar elementos que corroboram nossa percepção a respeito da obra de Galeano e de sua relação com o imaginário latino-americano. O autor francês demonstra que

> o imaginário é portanto mais próximo das percepções que nos afetam do que das concepções abstratas que inibem a esfera ativa. Por outro lado, só há imaginário se um conjunto de imagens e de narrativas forma uma totalidade mais ou menos coerente, que produz um sentido diverso do local ou momentâneo (Wunenburger, 2007, p. 11-12).

Por esse motivo, se defendemos que esse imaginário possui traços demarcados de autoritarismo, melancolia e esperança, é necessário que sejamos capazes de identificar na obra de Galeano a coerência entre os três, produzindo um sentido que vai além do momento de publicação de uma obra, mas que se constrói ao longo do tempo, das inúmeras revisões e revisitações dos temas abordados pelo autor. Este foi o intuito dos capítulos analíticos de nossa tese, em que, demonstrando os conceitos a partir das obras, demarcamos esse conjunto "mais ou menos coerente" que, por sua vez, revela traços desse imaginário. É interessante analisar que Wunenburger demonstra de que forma as imagens literárias produzidas acabam por traduzir esse imaginário, ao mesmo tempo delimitando-o e dando a ele acabamento artístico, o que é feito através do que o autor chama de "estruturas verbo-icônicas" (Wunenburger, 2007, p. 42).

Dando sequência em sua exposição a respeito da relação entre a literatura e o imaginário, o autor demonstra que "Sob o texto legível operam dessa maneira esquemas, figuras, arquétipos, que agem como matrizes de sentido e como operadores, condutores que fazem um **sentido universal passar a um particular**, e inversamente" (Wunenburger, 2007, p. 43, grifo nosso). Neste trecho, podemos destacar que essa condução entre o universal e o particular, por parte da literatura, é fundamental para compreendermos as obras de Galeano, em que se encontram nebulosas as fronteiras entre a ficção e a autobiografia, por exemplo.

Reconhecendo, assim, a influência direta do plano individual sobre a construção do imaginário, destacamos, ainda segundo Wunenburger, que "a obra se enraíza também em determinações biográficas (trauma, fantasias, complexos) que delineiam uma espécie de prefiguração do imaginário explícito" e que "todos esses

elementos são objeto de transformações, de metamorfoses no imaginário". Entretanto, não se trata de abdicar de uma delimitação para esse imaginário, que se transforma, e sim da "necessidade de uma decifração (análise) para esclarecê-las em seu conteúdo e sua função" (Wunenburger, 2007, p. 43), sendo este justamente o esforço contido ao longo de nossa tese, o de evidenciar (esclarecer) o conteúdo de parte do imaginário latino-americano através da obra de um autor que, segundo nossa pesquisa demonstra, utiliza-se desse imaginário e contribui ativamente para sua reconfiguração.

Um dos exemplos que melhor evidencia a relação entre a literatura produzida por Galeano e a conceituação de imaginário a partir de Wunenburger se dá quando nos atemos à questão dos mitos, amplamente utilizados pelo autor uruguaio a fim de presentificar essas histórias, por um lado conservado o legado histórico e sua importância para a sociedade latino-americana; por outro fazendo com que o passado dê recados ao presente, de maneira a estreitar as fronteiras entre as temporalidades. Wunenburger diz, a esse respeito, que

> a criação ficcional contemporânea [...] costuma apresentar-se assim como uma recriação livre de mitos antigos ou advindos de outros contextos culturais. Trata-se então não de um retorno do mito, como se se tratasse tão-somente de adaptar um mito antigo às condições de sensibilidade ou de inteligibilidade atuais, mas de um retorno ao mito com uma intenção ficcional. O novo texto do mito é então obtido por procedimentos controlados de ajustes [...], que com frequência não são destituídos, por seu turno, de humor, de ironia ou de sentido paródico (Wunenburger, 2007, p. 50-51).

Quando observamos a utilização dos mitos por parte de Galeano, principalmente na obra Espejos, vemos esse movimento. Os mitos passam por um processo de ajuste, de adaptação ao tempo em que são trazidos. Esse "trazer o mito", tarefa assumida pelo autor, é carregado de função utópica, no sentido de que observamos essas histórias e fomos capazes de perceber como elas representam, por vezes, um viés crítico e denunciatório da experiência autoritária, e por outros as possibilidades de uma realidade menos dura, como já se ousou sonhar na América Latina.

Dando continuidade à nossa conclusão, apontamos que, assim como a esperança e a melancolia, o imaginário também é possuinte de uma função que, segundo Wunenburger, pode se manifestar de três maneiras: estético-lúdica, cognitiva e instituinte prática. Dentro da primeira citada, encontra-se a arte, demonstrando a

relação que esta possui com a construção e a exposição de um imaginário. O autor define que

> o imaginário das obras mostra-se assim como um espaço de realização, de fixação e de expansão da subjetividade. Mas, por intermédio dessa representação, o artista visa a algumas imagens novas, que por sua vez farão parte da subjetividade de cada um. As obras de arte permitem a transmissão e o compartilhamento do vivido, do sentir, do ver, **e assim tornam possível uma participação no mundo comum** (Wunenburger, 2007, p. 58, grifo nosso).

Além da relação entre o imaginário e a arte (dentro da qual destacamos a literatura), percebemos no trecho destacado, que esta possibilita, aliada ao imaginário, uma atuação direta na sociedade, ou no "mundo comum", conforme as palavras do autor. Nesse sentido, percebemos a relevância das obras de Eduardo Galeano, por serem um dos caminhos pelos quais o imaginário latino-americano é absorvido e transformado, para então chegar ao público com uma concepção reformada do que o constitui.

Nosso intuito, ao longo da presente tese, foi o de demonstrar a existência de três elementos constituintes desse imaginário, que surgem em parte de uma vivência em comum que nós, latino-americanos, possuímos: a experiência autoritária que atravessa com lastimável recorrência nossa história, num autoritarismo que, conforme apontamos no capítulo 2, não se restringe aos regimes militares, mas se torna evidente desde as primeiras relações entre europeus e povos originários até as recentes explorações a serviço do capitalismo, que sustentamos com o fornecimento de matéria-prima e mão de obra, mas cujos lucros não recaem sobre nossas mãos.

Entretanto, não podemos resumir a relação entre a obra de Eduardo Galeano e o imaginário somente através da associação entre este e a arte. Wunenburger apresenta, na terceira das funções do imaginário, o objetivo "instituinte prático", ou seja, elementos do imaginário que são fundamentais na vida prática de uma sociedade. Nas palavras do autor,

> o imaginário não satisfaz tão-somente as necessidades da sensibilidade e do pensamento, realizando-se igualmente em ações, ao dar-lhes os fundamentos, motivos, fins, e ao dotar o agente de um dinamismo, de uma força, de um entusiasmo para realizar seu conteúdo. O que, com efeito, incita os homens a agir socialmente, a obedecer, a respeitar as autoridades, as normas e as leis, a orientar seus desejos? Sem um invólucro, uma sobrecarga, um horizonte de imaginário, a vida em sociedade sofreria grave risco de mostrar-se bastante arbitrária e frágil (Wunenburger, 2007, p. 62).

Percebemos, no trecho, uma relação direta entre o imaginário e as ações, no sentido da necessidade de que os indivíduos se reconheçam enquanto parte de uma sociedade, e acreditem, através de seus imaginários, nas regras que mantém essa sociedade coesa.

Ainda assim, vale destacar que, em determinados momentos da história, é justamente o rompimento com essa crença que impulsiona a transformação social e que, sendo assim, observar uma realidade dura como a da América-Latina, do ponto de vista político e financeiro, por exemplo, pode – ou deveria – levar ao questionamento das razões pelas quais nos encontramos nessa situação, o que nos faz retornar à relação entre os três conceitos-base que evidenciamos na tese.

A proposta analítica de Wunenburger a respeito do imaginário busca conceituá-lo, determinar sua constituição e seus efeitos para os sujeitos históricos. Nesse processo, encontram-se separadas a atuação na sociedade e a arte, pois para o autor é importante demonstrar um leque abrangente, onde o imaginário se verifica atuante. Nesse ponto, e encaminhando nossa conclusão, discordamos do autor.

Donaldo Schüler, em sua obra *A poesia no Rio Grande do Sul* (1987), critica os versos de um poeta gaúcho chamado Victor Silva. Concluindo sua crítica, faz uma interessante prospecção da função da poesia na sociedade, que trazemos na íntegra:

> [Victor Silva] conhece as leis da poesia e as executa como os que escrevem obedecendo rigorosamente os preceitos de gramáticas normativas. O ideal pretendido coloca-o no fim da história. E este não é o lugar da poesia. A poesia está no princípio. **A poesia é fundadora da sociedade, da linguagem e do mundo. Não há poesia de elite. O poeta não anda nas alturas, sustentado sobre fios como o acrobata. A elite para existir tem que se apoiar sobre o que não é elite. A elite, sim, anda sobre cabos, constantemente ameaçada de cair.**
> O poeta não cai, porque, ao contrário do que se pensa, pisa com os pés no chão. Não teme a queda, porque leva existência degradada. Mexe com os fundamentos. Tem a natureza do tatu. Cava buracos e ameaça os alicerces. **Vive na marginalidade e no exílio, porque é subversivo por sua própria natureza**. Arcaica é a sua linguagem, linguagem das origens. Por ser inventor, não está sujeito a preceito nenhum. A sociedade que não tolera a incômoda presença dos poetas morre esquálida como os versos mumificados de Victor Silva (Schüler, 1987, p. 141-142, grifo nosso).

Esse sentido, dado à poesia por Schüler, é o ponto em que discordamos de Wunenburger, pois este separa a esfera artística do campo social. Pensamos, justamente pelo caminho contrário e concordando, assim, com Schüler, que a

literatura é basilar não apenas como um reflexo da sociedade, mas como uma força atuante na sua construção, desde sua origem até sua constante ressignificação.

A indignação de Schüler ao mencionar as elites coloca o autor engajado, o intelectual e todas as outras facetas que Galeano assume enquanto escritor, numa perspectiva de combate. Este não pode cair pois tem seus pés no chão, tal qual a melancolia e a esperança conforme as delimitamos na presente tese.

É deste lugar, entretanto, que se pode cavar fundo no passado de nossa sociedade e trazer elementos capazes de a transformar. Capazes de fazer-nos perceber ou almejar mudanças, numa esperança concreta e pautada nos exemplos dados pela nossa própria história, presentes em nossos corpos e mentes, ou, conforme Halbwachs (1990), em nossa *memória coletiva*, que a obra de Galeano também alimenta.

De maneira semelhante, contribui Antonio Candido, ao demonstrar que

> em contraposição à atitude tradicional e unilateral, que considerava de preferência a ação do meio sobre o artista, vem-se esboçando na estética e na sociologia da arte uma atenção mais viva para este dinamismo da obra, que **esculpe na sociedade as suas esferas de influência, cria o seu público, modificando o comportamento dos grupos e definindo relações entre os homens** (Candido, 2000, p. 68, grifo nosso).

Ressaltamos, é claro, que existem diversos elementos que compõem, junto com a obra literária de Galeano, o imaginário latino-americano. Seria possível analisá-lo através não apenas de outros autores, mas de outros conceitos (resistência, opressão, exploração, colonialismo...), tendo em vista o tamanho e a heterogeneidade de nossa comarca do sul.

Portanto, é dentro dessa multiplicidade de cores, etnias, culturas e visões de mundo, que destacamos a convergência de nosso imaginário no que diz respeito a esses três conceitos: o autoritarismo, uma experiência compartilhada dos povos latino-americanos; a melancolia, originada da crítica e da consciência da derrota histórica com a qual temos sofrido; e a esperança, que se aproxima da melancolia no sentido da observação consciente do presente vivido, mas que busca no passado e no presente motivos reais pelos quais se pode vislumbrar um futuro melhor.

A contribuição de Eduardo Galeano se dá através de sua obra e do papel assumido por ele na sociedade. Suas palavras se alimentam de silêncios forçados e de experiências que permaneciam entaladas na garganta, para então devolverem àqueles que não possuíam voz, a capacidade de se perceberem representados, convidados a fazer parte da mudança, de perceber, como dito pelo próprio autor, que este ainda é um mundo carregado de problemas, mas que está grávido de outro.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Tradução de Lyslei Nascimento.

ADORNO, Theodor. Engagement. In: **Notas de Literatura.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. Tradução de Jorge de Almeida.

ADORNO, Theodor. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. São Paulo: Unesp, 2019. Tradução de Virgínia Helena Ferreira da Costa, Francisco López Toledo Corrêa e Carlos Henrique Pissardo.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo:** antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Tradução de Roberto Raposo

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia:** o problema XXX, I. Rio de Janeiro: Lacerda editores 1998. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud, tradução para o português de Alexei Bueno.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota:** a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Max Limonad, 1985. Tradução de Ivan Junqueira.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. Volume 1. Tradução de Nélio Schneider

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Tradução de André Telles.

BOSI, Alfredo. Voltando ao ponto – conceitos em movimento: ideologias, contraideologias, utopias. In: **Ideologia e contraideologia:** temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio**. Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CHAUÍ-BERLINCK, Luciana. Melancolia e contemporaneidade. In: **Cadernos Espinosanos**, n. 18, p. 39-52, 2008.

COSTA, Adriane Vidal. O *boom* da literatura latino-americana, o exílio e a Revolução Cubana. In: **Dimensões**, vol 29, 2012, p. 133-164.

CUEVA, Agustín. **Autoritarismo y fascismo en América Latina**. Quito, Equador: Editorial Gallo Rojo, 2013.

ELIADE, Mircea. "A estrutura dos mitos". In: **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FAUSTO, Bóris. **O pensamento nacionalista autoritário**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Lebooks Editora, 2020.

GALEANO, Eduardo**. A canção de nossa gente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Tradução de Eric Nepomuceno.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2020. Tradução de Sérgio Faraco

GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar:** a escola do mundo ao avesso. Porto Alegre: L&PM, 2024. Tradução de Eric Nepomuceno.

GALEANO, Eduardo. **Dias e noites de amor e de guerra**. Porto Alegre: L&PM, 2021. Tradução de Eric Nepomuceno.

GALEANO, Eduardo. **Días y noches de amor y de guerra**. Montevideo: Ediciones del chanchito, 2010.

GALEANO, Eduardo. **El cazador de historias**. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

GALEANO, Eduardo. **El libro de los abrazos**. Montevideo: Ediciones del chanchito, 1993.

GALEANO, Eduardo. **Espejos:** una historia casi universal. Montevideo: Ediciones del chanchito, 2010.

GALEANO, Eduardo. **Espelhos:** uma história quase universal. Porto Alegre: L&PM, 2020. Tradução de Eric Nepomuceno.

GALEANO, Eduardo. **La canción de nosotros**. Montevideo: Ediciones del chanchito, 1988.

GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina**. Montevideo: Ediciones del chanchito, 1993.

GALEANO, Eduardo. **O caçador de Histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2024. Tradução de Eric Nepomuceno.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2014. Tradução de Eric Nepomuceno.

GALEANO, Eduardo. **Patas arriba:** la escuela del mundo al revés. Montevidéu, Uruguai: Ediciones del Chanchito, 1998).

GALEANO, Eduardo. **Ser como ellos y otros artículos**. Montevideo: Ediciones del chanchito, 1996.

GONZÁLEZ, José Ramón. La estrategia del fragmento" El libro de los abrazos" de Eduardo Galeano. Castilla: **Estudios de literatura**, n. 23, p. 99-108, 1998.

HALBWACHS, Maurice**. A memória coletiva**. São Paulo, SP: Editora Vértice, 1990. Tradução de Laurence Léon Schaffter.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: **III SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLITICAS DE LA MEMORIA**, Buenos Aires, 2010. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel_mesa_42.pdf. Acesso em: 27/06/2025.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora 34, 2000. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo**.**

PALAVERSICH, Diana. **Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano**. Madrid: Iberoamericana, 1995.

RAMA, Ángel. **El Boom em Perspectiva.** La crítica de la cultura en America Latina. Biblioteca Ayacucho, S/D. p. 266 - 306.

RETAMAR, Roberto Fernández. Caliban. In: **Todo Caliban**. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio:** e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Tradução de Pedro Maia Soares.

SAID, Edward W.. "O papel público dos escritores e intelectuais". In: _____. **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Tradução de Rosaura Eichenberg.

SCLIAR, Moacyr**. Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHÜLER, Donaldo**. A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto; IEL, 1987.

SCHWARCZ, Lília Moritz**. Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TORRES GARCÍA, Joaquín. La escuela del Sur. In: **Universalismo constructivo**. Buenos Aires: Poseidón, 1944. Disponível em https://icaa.mfah.org/s/en/item/1245960#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199. Acesso em: 21/03/2026.

VIDAL, Paloma. **A história em seus restos:** literatura e exílio no Cone Su**l**. São Paulo: Annablume, 2004.

VIEIRA, Antonio Rufino. Princípio esperança e a herança intacta do marxismo em Ernest Bloch. In: **COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS**, 5., Unicamp, 6 a 9

nov de 2007. On-line. Campinas: Cemarx. Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/sessao6/Antonio_Rufino.pdf. Acesso em: 10 nov. 2025.

WASSERMAN, Cláudia; GUAZZELLI, Cesar Barcellos. **História da América Latina:** Do descobrimento a 1900. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

WIEVIORKA, Michael. **Racismo:** una introdución. Barcelona, Espanha: Gedisa Editorial, 2009.

WILSON MELO. Para que serve a utopia? – Eduardo Galeano. *Youtube,* 17 de maio de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9iqi1oaKvzs. Acesso em: 09/01/2026.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007. Tradução de Maria Stela Gonçalves.