

## A PERSPECTIVAÇÃO DO NARRADOR-TESTEMUNHA NA CONFIGURAÇÃO DA VERDADE EM *CHAPADA DA PALMA ROXA* DE TEREZA ALBUES

Paula Simone Fernandes Esteves (UNEMAT)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo problematiza um aspecto muito recorrente nas narrativas contemporâneas, o narrador-testemunha, que, no romance *Chapada da Palma Roxa* (1990) da escritora mato-grossense Tereza Albues, presentifica a experiência traumática do outro. A violência inenarrável e/ou silenciada é conduzida por uma voz testemunhal, que nos leva a refletir sobre as estratégias narrativas bem como os (des) limites desse discurso. A pretensão é pensarmos no potencial de legitimidade dessa voz, que narra o trauma do outro, a partir de um testemunho que se configura por intermédio da audição e da investigação das experiências vividas pelas personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** discurso testemunhal; narrador-testemunha; verdade; Tereza Albues.

As narrativas baseadas essencialmente na história, nos mitos, nas lendas, que pensavam traduzir definitivamente a experiência humana, não conseguiram se sustentar quando a individualidade começou a aflorar nos textos literários. Neste contexto, podemos citar especialmente o gênero romanesco, que traz em sua configuração um detalhamento mais profundo das personagens e, principalmente, uma certa particularização da pessoa que conduz o enredo, o narrador.

Assistimos ao despontar do romance moderno, que se constrói numa perspectiva de não somente entender o homem, mas pensar suas ações, a fim de compreender e refletir sobre o seu comportamento.

Nesse sentido, os elementos narrativos (tempo, espaço, personagens, narrador) sofrem transformações. A exemplo disso, o próprio tempo não se assegura mais na linearidade, ele perde o caráter cronométrico na própria desrealização da linguagem, que não é mais a da ação e sim a do pensamento. Portanto, o tempo é conduzido a partir da experiência subjetiva. Desse modo, a individuação fica enfraquecida, já que a busca de entender o homem é pensada a partir de sua relação com outrem.

As experiências do homem encontraram no gênero narrativo uma via segura de expressão, entretanto, essa tarefa mostrou-se em crise, visto que tais experiências não são mais modelares como outrora. Agora podem ser profundas, perturbadoras, afinal, muito íntimas, já que tudo está atrelado ao mundo da experiência interior da personagem.

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra-MT.  
[paulafetga@hotmail.com](mailto:paulafetga@hotmail.com)

Assim, conforme Walter Benjamin (1987, p. 200) “as experiências estão deixando de ser comunicáveis”. Nesse sentido é que o teórico propõe a morte do narrador da oralidade, tais as impossibilidades da voz narrativa dos grandes feitos, dos atos memoráveis, das experiências dignas de serem passadas de geração a geração. Narrar as experiências do ser humano, torna-se, a partir da Modernidade, um desafio estético para o romance.

A narrativa em primeira pessoa tornou-se, então, uma explosão dentro da literatura, surgiram muitos romances que aderiram ao narrador que parte de um testemunho. A necessidade que se projetou de fazer revelações, de denunciar violências, de refletir sobre certos horrores, vivenciados pelo narrador ou por outrem, é que foi constituindo a figura do narrador-testemunha.

A partir do século XX, as narrativas testemunhais tornaram-se recorrentes a ponto de infundir a ideia de um deslocamento em relação aos princípios da tradição, ou seja, a vez e a voz estão agora com os excluídos, os marginalizados, as vítimas das violências de todo tipo. Isso implica também um repensar da própria crítica literária, em especial, dos estudos sobre o narrador.

Desse modo, ao narrador dessas vivências catastróficas, segundo Adorno (2003), não é mais possível transmiti-las como eram as histórias de aventuras, trata-se, então, de narrar em condições que não se pensaram possíveis. Vemos que, contemporaneamente, a potência do passado parece estar nas ruínas. Quando falamos em ruínas é, justamente, para retomar aqueles que foram sentenciados à mudez, os escravizados, os oprimidos, os excluídos.

A tensão que emerge desse novo papel do narrador implica, muitas vezes, no enfraquecimento de sua legitimidade, já que testemunhar um trauma envolve uma desintegração da realidade, posto que a memória é marcada pela limitação, pela dissociação da unidade estrutural, nem tudo é lembrado. A memória trabalha num processo de seleção dos eventos.

O discurso pautado pela memória tornou-se, nas últimas décadas, uma explosão na literatura, especialmente a rememoração de um trauma que não pode e/ou não deve ser esquecido. Percebemos, assim, a necessidade de presentificar essa memória, seja pela voz das vítimas ou de testemunhas.

Ao falar de testemunho devemos considerar as fragilidades desse discurso. Conforme alguns teóricos vêm discutindo nas últimas décadas, como Jeanne Marie Gagnebin (2006), de que o esquecimento é um risco inerente à memória, porque ao trazer

o passado para o presente instaura nele a possibilidade de seu apagamento. Em outras palavras, o próprio desejo de registrar esse passado conforma um receio de sua perda total, pois “quão inseparáveis são memória, escrita e morte.” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). É preciso que esse passado não só seja lembrado através do testemunho, mas tenha um impacto sobre o presente a ponto de desencadear uma ação, no sentido de evitar a recorrência das violências.

O crítico Márcio Seligmann-Silva (2008) também discorre sobre essa impossibilidade do testemunho, mas é justamente dessa limitação que se constitui o discurso testemunhal. O potencial da violência é que limita a narração desta memória, dessa forma, a linguagem não é capaz de capturar legitimamente a experiência traumática e, é nesse ponto, que a imaginação entra, para tentar, se é que é possível, alcançar a dimensão do trauma.

Diante disso, temos um esgotamento do teor de verdade desse discurso, já que o testemunho implica técnicas para sua composição, as quais nem sempre vão definir uma revisitação legítima da memória traumática. Nesse caso, o narrador vive em constante tensão na construção de seu discurso testemunhal.

Ao refletir sobre o que já foi discutido, propõe-se então uma análise da narradora-testemunha no romance contemporâneo *Chapada da Palma Roxa* (1990), da escritora brasileira mato-grossense Tereza Albués, na perspectiva de observar seu desempenho na configuração de uma ideia da (s) verdade (s) em seu discurso narrativo.

*Chapada da Palma Roxa* é seu segundo romance e se fixa em um espaço regional, interior de Mato Grosso, seu enredo nos é apresentado por uma narradora-personagem, a jovem Tiê, que demonstra o desejo de escrever, ação essa que, para a narradora, adquire o sinônimo de liberdade. Ela opta pela palavra como meio de presentificar o passado através do fio condutor da memória, trazendo as lembranças de sua infância à tona. Nesse caso, uma testemunha, já que a história que quer contar não é a sua e sim da personagem-protagonista Miranda. O fatos são contados a partir da percepção da narradora-testemunha, a qual dá voz, quando julga necessário, às demais personagens.

Ao relatar suas lembranças, a narradora parte da esfera de quem não viu, ou seja, apenas ouviu. Portanto, a experiência passa pelo crivo da audição. Diante desse posicionamento, a narradora desestabiliza a imagem da verdade, uma vez que a questão testemunhal sempre manteve uma relação muito próxima à visão.

A respeito dessa questão podemos apreender, nas discussões de Márcio Seligmann-Silva, que desde as épocas antigas “A testemunha, no sentido de “o que se vê”, se

aproxima tanto dos paradigmas da historiografia como da cena do tribunal” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.4), logo, a narradora do romance em estudo, não responde aos preceitos tradicionais de que o que se conta é o que se vê, levando ao entendimento de que tudo constitui-se como *verdade*.

Recorrendo a uma memória solidificada mais pela audição que pela visão, a narradora-testemunha se responsabiliza a criar estratégias que engendrem a credibilidade ao seu discurso. François Hartog expõe claramente esta questão no capítulo *O olho e o ouvido* do livro *O espelho de Heródoto* (1999), em que discorre sobre o potencial de verdade que o olho tem na enunciação, pois a testemunha crível é aquela que viu e não a que ouviu. Essa condição, inclusive, é instaurada no meio jurídico, o que confirma também a declaração anterior de Seligmann. Assim, tem o poder de elucidar um acontecimento, de trazer a verdade dos fatos, aquele que viu e, dessa maneira, entende-se que só ele saiba dos fatos.

Nesse ponto, chegamos a algumas importantes reflexões: É possível que a testemunha legitime uma verdade dentro de sua narrativa? Com todas as questões que envolvem a narrativa testemunhal é possível ainda pensar o termo verdade no singular? Como a narradora, ao compor sua narrativa pelo campo da audição, conduz a configuração do que vem a ser verdade dentro da obra?

Partindo desses questionamentos e com base na análise do texto, percebemos que a narradora coloca a busca pela verdade desde o início da narrativa, a qual se desenvolve a partir de um conflito: a morte de um bebê, que fora estrangulado, colocado dentro de um saco e jogado no fundo do rio. Essa é a mola propulsora para a dúvida, as suspeitas, a busca pela verdade que vai moldando a narrativa numa atmosfera de mistérios, denúncia, violência e misticismo.

Durante o processo investigativo para se chegar à resolução do crime, a narradora envolve também o leitor, já que cria um emaranhado de suspeitas no modo como conduz seu relato, uma vez que no segundo capítulo revela que essa história se passou na sua infância e o que ela quer contar é a história da família *Papandroudis*, mais especificamente da personagem Miranda, e não a do bebê assassinado. Nesse caminho, já se criam as suspeitas da possível origem do crime, pois fica clara uma urgência em narrar a vida de Miranda, um desejo de ser porta-voz dessa personagem.

Tudo isso lança no leitor suposições, entretanto nada é certo. Logo, pressupomos que esse ceticismo que envolve a narrativa, é uma escolha intencional. O teórico Theodor Adorno (2003), em a *posição do narrador no romance contemporâneo*, fala dessa

aproximação com o leitor “(...) a abolição da distância é um mandamento da própria forma(...)” (ADORNO, 2003, p. 61), portanto, uma característica do narrador contemporâneo, que procura trazer o leitor o mais próximo possível da narrativa.

Ao usar o ouvido como mecanismo que marca a enunciação, a narradora lança mão de várias estratégias que possibilitem maior veracidade às experiências que ela narra. Uma delas é colocar-se enquanto ouvinte primária, quando, ao dizer que de sua casa ouvia as conversas na casa de Miranda, já que era sua vizinha. “Nossa casa é parede-e-meia, dá pra escutar tudo que se passa lá dentro.” (ALBUES, 1990, p.5). Podemos compreender nessa passagem que ninguém conta a ela, é a própria quem ouve.

Quando relata a partir de um intermediário, no caso a personagem Ernâni, assistente do delegado que investiga o crime, a narradora estabelece uma relação de proximidade com ele, o qual passa a mostrar todos os relatórios da investigação a ela. Então, a fonte da qual extrai a informação é confiável, pois está diretamente ligada à apuração dos fatos. Conforme Hartog (1999), demonstrou que quem contava as histórias, que depois eram reproduzidas por um narrador, eram sacerdotes – sábios – tidos como autoridades confiáveis.

Nesse sentido, a narradora produz essa proximidade do conhecimento com o ouvir definindo um valor de veracidade ao que ela narra, atribuindo, conseqüentemente, destaque para a oralidade (tradição), pois a palavra falada adquire valor de saber.

A narrativa intercala o mundo da protagonista Miranda e o da própria narradora, que por vezes abandona o relato sobre a protagonista e volta-se para si. É como se quisesse recuperar sua própria experiência lançando-se no outro. Por esse motivo, ao referir-se à Miranda, demonstra uma relação de carinho, de piedade e, principalmente, cumplicidade.

Ao referir-se ao pai de Miranda, a personagem Loredano, a narradora descreve-o de maneira negativa, isto é, um homem rude, violento, intimidador, enfim, configura, para o leitor, a visão de um homem cruel. Para asseverar o que ela diz, dá voz, em vários momentos da narrativa, a Loredano: “\_ Cala a boca ou te arrebento.” (ALBUES, 1990, p. 16). Confirma, dessa forma, sua desumanidade e, assim, tece suspeitas no leitor em relação à possibilidade de ser ele o criminoso.

Essa estratégia, analisando o que Bakhtin afirmou: “(...) pode-se falar da palavra do outro somente com a ajuda da própria palavra do outro, é verdade que trazendo a ela nossas próprias intenções e esclarecendo-a a nossa maneira, pelo contexto.”(1988, p.153), assim reforça a intencionalidade que se entrelaça na constituição do discurso testemunhal.

Eis que apreendemos que, ao falar em testemunho, surgem as problemáticas a respeito do real.

No trabalho engenhoso que a narradora-testemunha desenvolve para tentar construir um testemunho mais legítimo possível, ao menos no seu ponto de vista, observamos que as vozes que entremeia ao seu discurso vêm no sentido de confirmá-lo, exemplificá-lo, credibilizá-lo.

Na situação de tensão que se instaura na narrativa, verifica-se um confronto com as demais personagens, suas intimidades são escancaradas, seu interior desvelado pelo processo investigativo e, nesse caso, o discurso direto aparece diversas vezes. É claro que notamos escolhas em quem e o que a narradora permite que se fale.

Nesse romance, o discurso se constrói na busca de compreender o ser humano através da sondagem de sua alma. Isso na diegese emana muitos sentimentos e emoções adormecidos nas personagens (o medo, a vergonha, a revelação, o desconforto), já que nestes procedimentos investigativos se configura a ideia do indizível. Assim, o que o sujeito não diria a ninguém, só a ele mesmo, é obrigatoriamente exposto devido ao poder persuasivo da presença jurídica. Tudo isso acomoda um universo de frustrações, de mentiras, traições, preconceitos, maldades, enfim a podridão humana é aflorada.

Há no enredo um jogo de poder que transforma o homem em objeto, representado por meio das relações violentas e autoritárias de Loredano com a filha, com a sua companheira e com seus empregados, principalmente com o índio Guaixara, uma espécie de capanga.

Temos ainda a atmosfera mística, entremeada na trama pela personagem Ana Cigana, a qual refina no leitor a sensibilidade para compreender a possibilidade de se chegar a verdade dos fatos, pois ela é a personagem que presenciou o bebê sendo lançado ao rio, dentro de um saco. Quando antropomorfiza o termo verdade numa tentativa de possibilitar a compreensão da realidade, essa personagem pretende mostrar que só uma pessoa pode resolver esse conflito, assim a verdade se torna sujeito e não objeto.

A verdade é uma só. Um dia ela aparece límpida e impetuosa como as águas da cachoeira Marombá. E não vai sair da minha boca. Volta à Vila do Cravo. É lá que vai encontrá-la. Espremida entre as paredes. Sufocada pela violência dos conflitos aprisionados naquela casa. (ALBUES, 1990, p. 86)

Há na narrativa a presença do misticismo, do sobrenatural, dado que a narradora-testemunha estabelece uma rede dialógica com outros seres (as borboletas, o rio).

Percebe-se o poder testemunhal que a narradora demonstra, já que quase tudo que sabe vem de fontes inacessíveis aos outros, instaurando a ideia de que somente ela tem a possibilidade de conduzir os fatos, de contornar os testemunhos alheios.

A forma como a narradora configura o relato leva-nos a entender que somente ela é quem poderia contar essa história, pois é a mais confiável das testemunhas. Assim, pode-se pensar no que Mário Vargas Llosa (2004) afirmou de que a verdade no romance vai depender de sua capacidade persuasiva, seu grau de magia. Embora por mais ilusória que se entenda a ficção, não se deve esquecer que ela está totalmente imergida na experiência humana, desse modo, conforme as ideias do autor, entra-se na verdade e na mentira ao mesmo tempo, justamente, “porque as fraudes, os enganos e exageros da literatura narrativa servem para expressar verdades profundas e inquietantes, que somente dessa maneira, enviesada, vêm à luz.” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 21).

A verdade inquietante do romance é revelada através do afloramento da mente da personagem Loredano, o pai, cujas contradições já não se resolvem mais no íntimo, por isso, busca respostas fora de si. O caos represado na mente, assuntos tão secretos, como o desejo incestuoso que sente por sua filha Miranda, são trazidos à narrativa.

No entanto, a narradora articula essa questão não por sua voz, mas pela psique da personagem como se para mostrar ao leitor que não é ela quem suspeita, mas que essa verdade é revelada ao invadir a mente desse homem, por ser uma verdade inexprimível.

Por que sinto esta atração enlouquecedora pela mulher que se disfarça de minha filha? Não pedi que isto acontecesse. Aconteceu. Me plantaram no mundo diante dum fato consumado, como resolvê-lo ou evitá-lo? (ALBUES, 1990, p. 80).

No ponto crucial das descobertas, o testemunho vai da narradora para a própria personagem, parece que há uma insuficiência da linguagem para configurar essa experiência na proporção que ela tem. A narradora deixa evidente seus limites para o leitor, mesmo testemunhando a história de Miranda existem restrições até onde ela pode chegar, assim, inclusive, o próprio leitor é afastado da narrativa.

Dessa maneira, fica claro o que Vargas Llosa diz sobre a verdade dentro da ficção: “Suas verdades são sempre subjetivas, meias-verdades, relativas, verdades literárias que com frequência constituem inexatidões flagrantes ou mentiras históricas.” (2004, p. 20). Portanto, a verdade não consegue abranger um caráter universal, já que ela é relativa, a verdade de um pode não ser a do outro, assim, ela pluraliza-se.

Diante dessa perspectiva, a impossibilidade de apreensão da verdade atravessa a experiência das personagens. Desde o princípio, a narradora desenvolve seu relato na esteira da dúvida, algumas tornam-se *verdades*, no entanto, uma verdade que não se completa, já que só a protagonista tem o poder de confirmá-la e não o faz, deixando o fio da dúvida enraizado na história.

Em suma, o romance albuesiano traz uma narradora-testemunha que fala em nome de uma mulher, oprimida e supostamente violentada pelo pai, que é também suposto assassino de um bebê, sugestivamente, fruto do incesto. O testemunho não define a veracidade dessas pressuposições, uma vez que, entre criar o discurso testemunhal e a realidade dos fatos, há um abismo, causado pelo emudecimento da vítima.

Tomando as postulações de Seligmann-Silva, ao testemunhar a história “nesse momento mesmo ela a destrói e a recria” (2005, p.78). Justamente por isso, podemos pensar que essa testemunha tenha a pretensão de exprimir também os entraves que se erigem na narrativa dessas lembranças dolorosas, para refletir até que ponto as experiências podem ser transmitidas.

É possível que essas estratégias, na constituição do testemunho, queiram revelar muito mais que uma preocupação com a verdade, mas com o silenciamento da violência, com a intensidade da dor que impede o testemunho.

Retomando as palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. (GAGNEBIN, 2006, p.55).

Diante dessa ideia, compreendemos que esta instabilidade da verdade, presente a todo momento, bem como, o forte desejo de se chegar a ela demonstram a fragilidade da memória, que ao tender ao apagamento aniquila toda a possibilidade de lutar contra a reincidência do trauma.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de Literatura I*. trad. Jorge M. B. de Almeida. 34ª ed. – São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALBUES, Tereza. *Chapada da Palma Roxa*. – Rio de Janeiro: Atheneu-Cultura, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética- A Teoria do Romance*. – São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política- ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de escritoras brasileiras*. – São Paulo: Escrituras Editora, 2002, p. 614-617.

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

HARTOG, François. *O olho e o ouvido*. In: *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

VARGAS LLOSA, Mário. *A verdade das Mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. – São Paulo: Editora Arx, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura de Testemunho: os limites entre a construção e a ficção*. LETRAS – Revista do Mestrado em Letras da UFSM/RS. Janeiro/junho, 1998.

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

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

\_\_\_\_\_. *O local do testemunho*. Tempo e Argumento – Revista do Programa de Pós-Graduação em história. Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun., 2010.