

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

NATHÁLIA DOS SANTOS NOGUEIRA E SILVA

MEMÓRIAS E COMUNIDADE:
UMA CARTOGRAFIA POROSA ENTRE ANDI NACHON E VERÔNICA STIGGER

Rio de Janeiro
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

NATHÁLIA DOS SANTOS NOGUEIRA E SILVA

MEMÓRIAS E COMUNIDADE:
UMA CARTOGRAFIA POROSA ENTRE ANDI NACHON E VERÔNICA STIGGER

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Memória Social, do Centro de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Orientador: Manoel Ricardo de Lima

Rio de Janeiro

2024

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a):

d774 dos Santos Nogueira e Silva, Nathália
Memórias e Comunidade: Uma cartografia porosa entre Andi Nachon e Verônica Stigger / Nathália dos Santos Nogueira e Silva. -- Rio de Janeiro, 2024.
92

Orientador: Manoel Ricardo de Lima Neto.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2024.

1. Poesia. 2. Memória. 3. Linguagem. I. de Lima Neto, Manoel Ricardo, orient. II. Título.

NATHÁLIA DOS SANTOS NOGUEIRA E SILVA

**MEMÓRIAS E COMUNIDADE:
UMA CARTOGRAFIA POROSA ENTRE ANDI NACHON E VERÔNICA STIGGER**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Memória Social, do Centro de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Aprovada em: 26/02/2024

Banca examinadora

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (Orientador) – UNIRIO

Profa. Dra. Júlia Vasconcelos Studart – UNIRIO

Profa. Dra. Laura Cabezas – UBA

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador Manoel, que acompanhou o desenvolvimento do meu estudo desde a graduação. Manoel possui, sem dúvida, uma força de pensamento que me inspira sempre. As conversas, trocas, apontamentos e, principalmente, a confiança em meu trabalho e a parceria constante, foram cruciais para que eu chegasse até esse momento tão importante de minha vivência acadêmica.

Às professoras Júlia e Laura, agradeço muito por, mais uma vez, aceitarem o convite para a participação na banca. É uma felicidade enorme compartilhar o meu estudo com duas professoras as quais admiro tanto. Suas observações e sugestões, durante a qualificação, foram extremamente importantes para que eu aprimorasse meu trabalho, bem como o acolhimento e a potência de escuta oferecidos por vocês.

Aos meus pais, Andréa e Antônio Carlos; às minhas irmãs, Ingrid e Suellen e à minha avó, Lígia, agradeço todo o carinho e escuta ao longo de minha trajetória no mestrado. O apoio que recebo de vocês em relação às minhas escolhas, sempre, é muito importante. Obrigada!

Gostaria de agradecer ao André, meu companheiro, por sempre acreditar em mim e estar ao meu lado em todos os momentos.

Agradeço a amizade de pessoas queridas ao meu redor – algumas delas conheci na UNIRIO –, por todas as trocas, risadas, conversas. Sua companhia foi essencial para que eu chegasse até aqui.

Ao corpo docente e a todos os colaboradores do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, que contribuem para que o programa seja cada vez mais potente em relação à produção de pensamento, meu muito obrigada.

Por fim, agradeço à CAPES pelo financiamento deste estudo, que busquei realizar com muito afinco e seriedade, visando contribuir positivamente para a pesquisa na área das Ciências Humanas e Linguagens no Brasil.

RESUMO

A partir da leitura crítica e comparativa dos textos *La III Guerra Mundial*, da poeta argentina Andi Nachon e *Opisanie Świata*, da escritora brasileira Verônica Stigger, o presente trabalho tem como objetivo a reflexão em torno dos conceitos de fronteira; memória coletiva e individual; diário de viagem e comunidade. Visou-se pensar a relação entre a fronteira, como mecanismo de uma geografia do poder, com o cerne de eventos traumáticos, tais como a colonização e conflitos bélicos que pertencem à memória coletiva da sociedade. Por se tratarem de textos ficcionais - mas que, ao mesmo tempo, tocam uma projeção e uma possibilidade do que se faz presente como realidade - que envolvem a memória individual, através da construção de espécies de diários de viagem e da amizade, buscou-se considerar estas como modos de dissolver as fronteiras rígidas de potencial bélico, que causam *fraturas biopolíticas* nos espaços, tendo em vista a ideia de Giorgio Agamben no texto *O que é um povo?*. Assim, o movimento de desfazer uma cartografia do controle, presente em *La III Guerra Mundial* e *Opisanie Świata*, faz a fronteira inflexível tornar-se *zona de contato*, a partir da ideia de Dénètem Touam Bona em *Cosmopoéticas do refúgio*, ao mesmo tempo que toca a noção de *confim*, de Massimo Cacciari, no artigo *Nomes de Lugar: Confim*.

Palavras-chave: Memória, Comunidade, Mapa, Fronteira, Guerra.

ABSTRACT

Based on a critical and comparative reading of the texts *La III Guerra Mundial*, by the Argentine poet Andi Nachon and *Opisanie Świata*, by the Brazilian writer Verônica Stigger, the present work aims to reflect on the following concepts; geographic borders, collective and individual memory; travel journal and community. The aim was to think about aspects in common between the geographic border as a mechanism of a geography of power, with traumatic events, such as colonization and war conflicts that belong to society's collective memory. *La III Guerra Mundial* and *Opisanie Świata* are fictional texts - but which, at the same time, touch on a projection and a possibility of what is present as reality - that involve individual memory, through the construction of travel journals and friendship, we sought consider these as ways of dissolving rigid geographic borders of war potential, which cause biopolitical fractures in spaces, taking into account Giorgio Agamben's idea in the text *What is a people?*. Besides that, the movement to dismantle a cartography of control, present in *La III Guerra Mundial* and *Opisanie Świata*, makes the inflexible border become a contact zone, based on the idea of Dénètem Touam Bona in *Cosmopoéticas do refuge*, at the same time as touches on the notion of confinement, by Massimo Cacciari, in the article *Nomes de Lugar: Confim.*

Keywords: Memory, Community, Map, Geographic Border, War.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 12
1. O MAPA COMO INSTRUMENTO DE CONTROLE EM <i>LA III GUERRA MUNDIAL</i> E EM <i>OPISANIE SWIATA</i>.....	p. 19
1.1. <i>BIOGRAFEMAS: ALGUNS PERCURSOS DE ANDI NACHON E VERÔNICA STIGGER</i>	p. 20
1.2. <i>O DIÁRIO DE VIAGEM E A CARTOGRAFIA DO CONTROLE EM <i>LA III GUERRA MUNDIAL</i> E EM <i>OPISANIE SWIATA</i></i>	p. 28
1.3. <i>A DISSOLUÇÃO DO MAPA EM <i>LA III GUERRA MUNDIAL</i> E EM <i>OPISANIE SWIATA</i></i>	p. 38
2. OMBRO CONTRA OMBRO: A IDEIA DE UMA COMUNIDADE QUE VEM ENTRE ANDI NACHON E VERÔNICA STIGGER.....	p. 54
2.1. <i>CUERPO HERMANADO: A imagem do animal e a comunidade em <i>La III guerra mundial</i> e em <i>Opisanie Swiata</i></i>	p. 55
2.2. <i>A amizade como potência de con-dividir e de con-sentir em Andi Nachon e Verônica Stigger</i>	p. 74
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 86
4. REFERÊNCIAS.....	p. 90

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo o estudo dos percursos e textos de Andi Nachon, cineasta, poeta e professora argentina, e de Verônica Stigger, curadora de artes, escritora e professora brasileira. Visou-se realizar, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, leituras críticas acerca dos livros *Opisanie Świata*, de Verônica Stigger, e *La III Guerra Mundial*, de Andi Nachon. *Opisanie Świata* é um texto em prosa, publicado pela primeira vez no ano de 2013 pela já extinta editora Cosac & Naify. O romance de Verônica Stigger possui título em polonês que significa, “A descrição do mundo” - título do livro de viagens de Marco Polo - e apresenta uma espécie de relato de viagem. Os personagens principais de *Opisanie Świata* são construídos a partir do escritor Raul Bopp (1898 - 1984) e do artista plástico Roman Opalka (1931 - 2011), que partem juntos em uma viagem da Polônia ao Brasil.

O livro *La III Guerra Mundial* também possui a primeira publicação datada no ano de 2013, pela editora argentina *Bajo La Luna*. Posteriormente, foi incluído em uma edição intitulada *En la música vamos*, publicada no ano de 2019 pela mesma editora e que reúne todos os livros de poesia publicados por Andi Nachon, entre 1990 e 2019. *La III Guerra Mundial* é composto por poemas que se assemelham a relatos de uma menina que se encontra em situação de exílio, frente a uma guerra cujas marcas da destruição se encontram nos territórios latino-americanos por onde passam. O livro de Andi Nachon é composto pela memória da fuga da menina, seus irmãos e sua mãe, em sua tentativa de resistir para existir em um contexto em que a morte é iminente. *La III Guerra Mundial* traz, em seu título, a projeção de uma memória do futuro, que é composta também pelos eventos traumáticos que constituem uma memória do passado.

A leitura dos textos de Andi Nachon e de Verônica Stigger foi realizada considerando-se aspectos como política, memória - e suas nuances possíveis - e a noção de geografia. No primeiro capítulo, intitulado “O mapa como instrumento de controle em *La III Guerra mundial* e *Opisanie Swiata*”, buscou-se investigar como uma tradição cartográfica, que visa a territorialização dos espaços ao nomeá-los e restringi-los em fronteiras, está atrelada à busca por controle e dominação de lugares e povos. Tal busca é, conseqüentemente, revelada como o cerne do

pensamento colonial e aspecto determinante nas diversas guerras que povoam a memória coletiva de eventos traumáticos na sociedade. Reflexões sobre como uma geografia do controle opera, inclusive, como elemento de exclusão de determinados povos, estão presentes neste capítulo. Este também trata sobre o modo como a memória nos textos de Verônica Stigger e Andi Nachon é gesto de existência frente a uma cartografia do poder, dissolvendo fronteiras rígidas ao torná-las lugares habitáveis quando são abertas brechas que permitem o contato entre os lugares e as pessoas.

No item 2.1 do primeiro capítulo, intitulado *Biografemas: alguns percursos de Andi Nachon e Verônica Stigger* são apresentados aspectos das trajetórias de ambas as autoras, a partir da noção de *biografema*, proposta por Roland Barthes (1915 - 1980) em *A câmara clara: Notas sobre a fotografia*. O recorte acerca de dados biográficos de Andi Nachon e Verônica Stigger foi realizado com o objetivo de enfatizar aspectos de seus percursos que estejam relacionados ao pensamento, à tarefa política e à escrita de ambas. Nesse sentido, utilizou-se como aporte teórico o texto *Literatura não é documento*, de Ana Cristina Cesar, em que a mesma defende que a memória de um autor literário deve estar atrelada ao seu texto e à dimensão de seu pensamento e que sua biografia não deve ser privilegiada, de modo a “fetichizar” a figura de quem escreve.

O item seguinte, cujo título é *O diário de viagem e a cartografia do controle em Opisanie Świata e em La III Guerra Mundial*, é composto pelo estudo em torno da ideia de *geografia do controle*, partindo da noção de fronteira como elemento que naturalmente evoca a guerra, defendida pelo filósofo francês Dénètem Touam Bona em *Cosmopoéticas do Refúgio*. Tendo em vista os impactos de uma cartografia do poder, como o pensamento colonizador, o ímpeto bélico pautado em invasões imperialistas e outros tipos de dominação de um povo sobre o outro, visou-se analisar criticamente trechos de *Opisanie Świata* e *La III Guerra Mundial*, relacionando-os com as ideias de Simone Weil, Jacques Derrida e Raúl Antelo sobre a colonização e a guerra. Além disso, considerou-se, neste item, características que aproximam os textos de Andi Nachon e de Verônica Stigger de diários de viagem, a partir da reflexão sobre o diário, proposta por Maurice Blanchot.

Em *A dissolução do mapa em Opisanie Świata e em La III Guerra Mundial*, item 2.3 do primeiro capítulo, foi incluído o conceito de memória em seus diferentes âmbitos: individual ou coletiva; do passado ou do futuro, nos textos de Andi Nachon

e Verônica Stigger. O intuito foi pensar na memória a partir da ótica de Andreas Huyssen, Paul Ricoeur, Josefina Ludmer e Nadia Prado. Tendo, assim, a memória como ponto de partida, buscou-se, neste item, perceber o gesto de desmonte de uma cartografia do poder em *Opisanie Świata e em La III Guerra Mundial*. A alegoria do “recife de corais”, relacionada ao movimento de tornar as fronteiras flexíveis, apresentada por Dénètem Touam Bona em *Cosmopoéticas do Refúgio*, juntamente com o conceito de *confim*, apresentado por Massimo Cacciari em *Nomes de Lugar: Confim*, são utilizados como aporte teórico ao se analisar o modo como a fronteira se torna zona de contato na escrita de Verônica e Andi.

O segundo capítulo, intitulado *Ombro contra ombro: a ideia de uma comunidade que vem entre Andi Nachon e Verônica Stigger* faz menção a um dos poemas de *La III Guerra Mundial*, em que é apresentada a imagem de membros de uma família em condição de exílio causada por uma guerra, juntos, em uma mesa, pensando em como garantir a sobrevivência *em comum* frente à destruição que atinge o local em que estão: “*Esta cartografía final/ desplegada en la mesa familiar/ donde hombro contra hombro/ rastreamos huidas posibles.*” (NACHON, 2019, p.319). Além disso, o título faz alusão à ideia de uma *comunidade que vem*, proposta por Giorgio Agamben, para pensar a relação entre comunidade e amizade na escrita de Andi Nachon e Verônica Stigger. Giorgio Agamben (1993), defende a noção de uma comunidade pautada no ser em comum, oposta a uma individualidade incomunicável, que é pertinente à pequena burguesia e ao fascismo.

Porque se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas o assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável. (AGAMBEN, 1993, p. 52)

Em *La III Guerra Mundial*, há uma noção de comunidade na imagem da família em sua tentativa de existir em comum, de modo político, em meio a um fascismo que alude à Segunda Guerra Mundial. Os irmãos nos poemas de Andi que tornam-se piloto e copiloto ao dirigirem em fuga - compartilham a experiência da infância em um contexto de guerra. Ambos constroem lembranças em comum, em uma forma de amizade que é resistência frente ao ódio e individualidade de um conflito armado.

Giorgio Agamben, em outro texto, intitulado “O amigo”, reflete sobre como a amizade é intrínseca ao pensamento filosófico. Agamben apresenta as ideias de *con-sentir* - o sentir *com*, em comunidade - e de *con-divisão*, que são o cerne da relação de amizade, que é política. A partir da ideia de Agamben, são identificadas duas relações de uma *con-divisão* no livro *Opisanie Świata*, de Verônica Stigger: a viagem *em comum* das personagens Bopp e Opalka, principais no romance de Verônica, e a imagem de três crianças que constroem, em companhia uma da outra, uma grande pipa para seu divertimento, o que revela a amizade entre elas. Na relação entre Bopp e Opalka, é possível notar que *duas faces* distintas constituíram uma amizade através da companhia no trajeto até o Brasil. Em uma cena em que as crianças montam juntas seu próprio brinquedo, é explícita a sensação de *con-divisão* a que Agamben se refere: as crianças, juntas, constroem um dispositivo que reforça o caráter *comum* de sua amizade.

Além da relação de comunidade em relação às personagens de Andi Nachon e Verônica Stigger, visou-se considerar o próprio ato da escrita dos livros analisados no presente trabalho como modos de existir e resistir ao nazismo e ao fascismo, uma vez que evocam a memória de guerras, ditaduras, colonialismo e outras formas de experiências de violência. Maurice Blanchot, escritor e pensador francês, no texto “*La Amistad*” [A Amizade], apresenta como exemplo da existência em comunidade uma manifestação na França - ocorrida em maio de 1968, que evoca a memória do holocausto, rechaçando o nazismo. Assim como essa manifestação, os livros que realizam resgate de semelhantes memórias das referidas guerras também são modos de advertência:

Si en Francia, en el levantamiento que fue Mayo del 68, momento único y siempre brillante en el curso de una manifestación espontánea, millares de jóvenes revolucionarios han lanzado el 1. Respuesta a la encuesta de una revista polaca: “¿Cuál es, según usted, la influencia que la guerra ha ejercido, después de 1945, sobre la literatura?”, grito: dio dos somos judíos alemanes», eso significaba la relación de solidaridad y de fraternidad con las víctimas de la omnipotencia totalitaria, de la inhumanidad política y racista, representada por el nazismo — relación, así pues, con lo absoluto—. De ahí viene también que los libros salidos de esa experiencia, de la que los campos fueron el lugar para siempre sin lugar, hayan conservado su sombría irradiación: no leídos y consumidos a la manera de otros libros, aunque sean importantes, sino presentes como señales nocturnas, advertencias silenciosas. (BLANCHOT, 2007, p. 105-106)

Opisanie Świata e La III Guerra Mundial são textos que exprimem a tarefa política de, através da memória, explicitar os efeitos do pensamento colonizador e do fascismo. Tal tarefa política foi evidenciada neste segundo capítulo, levando em conta as noções de comunidade, afeto e amizade de Giorgio Agamben e Maurice Blanchot, que tem a ver com ideia de ser e fazer *em comum* a partir do pensamento de Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy.

O primeiro item do segundo capítulo, cujo título é *Cuerpo hermanado: A imagem do animal e a comunidade em La III guerra mundial e em Opisanie Świata* consiste em uma relação entre a imagem do animal e a noção de uma comunidade *por vir*. A partir da ideia de Giorgio Agamben de que o animal diferencia-se do ser humano por não ter consciência de sua própria nudez porque é seu estado permanente, foram selecionados e analisados criticamente alguns trechos de ambos os livros que traziam a imagem de diferentes espécies de animais sempre conectados com a ideia da convivência em uma comunidade *por vir*. A reflexão a respeito da liberdade, abdicada pelo ser humano em diversas instâncias, também é realizada neste item, considerando o contraste entre o animal e o humano e tendo

como base o pensamento de Isabelle Eberhardt, acerca do conceito de *Vagabundagem* e o direito a ela na vida contemporânea.

A concepção de uma existência *em comum*, a partir das leituras com Andi Nachon e Verônica Stigger, consiste na oposição a uma individualidade que não comporta o compartilhamento de vida que a dimensão da comunidade requer. Assim, a noção de uma *comunidade que vem*, cunhada por Giorgio Agamben, que está relacionada a uma comunicação efetiva porque comum e pautada na partilha da existência:

Porque se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas o assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável. (AGAMBEN, 1993, p. 52)

Por fim, no segundo item do capítulo a dimensão da amizade, relacionada à ideia de comunidade mencionada no item anterior, é aprofundada. Com base no que pensa Pier Paolo Pasolini, Giorgio Agamben e Maurice Blanchot acerca do cerne da relação de amizade, buscou-se ler em Andi e Verônica o modo como a amizade opera como modo de existência e resistência, de forma política. Conceitos como *con-divisão*, *convivência* e *con-sentimento*, apresentados por Agamben através do contato com o pensamento de Aristóteles acerca da existência do amigo, foram considerados na leitura aprofundada de trechos de *La III guerra Mundial* e *Opisanie Swiata*. Ambos os textos ilustram a ideia de amizade como modo de ocupar espaços, o que tem a ver com a noção de dissolução de fronteiras rígidas, abordada

no primeiro capítulo. Trata-se de con-sentir - sentir *com* - o amor por um ser distinto de si mesmo, justamente por sua existência. Giorgio Agamben escreve, em *A ideia da prosa*, sobre a ideia do amor, que está atrelada a uma partilha de vida que envolve a amizade, presente de maneira notável nos textos de Andi e Verônica:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente — tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, e mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada. (AGAMBEN, 1999, p. 51)

1. O MAPA COMO INSTRUMENTO DE CONTROLE EM *LA III GUERRA MUNDIAL* E EM *OPISANIE SWIATA*

1.1. **BIOGRAFEMAS: alguns percursos de Andi Nachon e Verônica Stigger**

Ana Cristina Cesar (1952-1983), poeta, professora e produtora de pensamento bastante pertinente em torno da literatura, reflete sobre a produção de documentários sobre literatura na década de 1970 em *Literatura não é documento*, texto contido em sua tese para o curso de mestrado em comunicação na UFRJ. Neste estudo, Ana Cristina Cesar distingue dois tipos de documentários sobre autores de literatura: os que se concentram em detalhes biográficos de quem escreve, ou seja, “que traduzem uma concepção oficial, escolar, exaltadora de personalidades” (CESAR, 1999, p. 18); e os que promovem deslocamento de *quem* escreve, para *o que se escreve*, propondo “algum tipo de relação com o texto literário” (CESAR, 1999, p. 18).

Segundo Ana Cristina Cesar (1999), o primeiro tipo de documentário referido diz respeito a uma concepção conservadora da cultura - impulsionada pela intervenção e patrocínio do Governo frente às produções culturais, em meio ao regime ditatorial brasileiro - , que realça dados biográficos de um determinado autor, em uma perspectiva fetichizante do mesmo; esse tipo de documentário revela uma ilusão da objetividade, relacionada ao valor documental desse tipo de filme - que também permeia a fotografia -, visto que os dados apresentados sobre o autor nessas produções acabam por ser considerados próximos à realidade, facilitando, desse modo, a manipulação de seus patrocinadores.

A resistência a esse modelo de documentário pautado no conservadorismo e na mitificação de quem escreve é possível, segundo Cesar, através da produção cinematográfica voltada para a potência de linguagem e para a escrita do autor, por meio de um procedimento de montagem subjetiva de fragmentos. Desse modo, a dimensão da ficção do documentário realiza o rompimento da legitimidade e do caráter autoritário atribuído às produções biográficas. Nesse sentido, em 1959, Joaquim Pedro de Andrade produz *O poeta do castelo*, uma espécie de documentário sobre o poeta Manuel Bandeira, que exemplifica o que Ana Cristina Cesar considera como documentários ficcionais. Opondo-se a toda mitificação em

torno da biografia de um escritor cujas produções sejam consideradas canônicas, o curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade apresenta Manuel Bandeira realizando atividades banais do cotidiano. Em *O poeta do castelo* (1959), não há nenhuma tarefa executada por Bandeira que seja extraordinária, que não possa fazer parte do cotidiano da maioria das pessoas. Desse modo, o poeta deixa de ocupar uma posição mitificada para ser e estar *em comum*.

A tentativa de apresentar e traçar alguns percursos de Andi Nachon e Verônica Stigger no presente trabalho está atrelada ao conceito de *biografema*, proposto por Roland Barthes no livro *A câmara clara: Notas sobre a fotografia*. Barthes propõe um modo de conhecer a vida de um determinado autor através de fragmentos, detalhes a que ele denomina *punctus*, modo esse próximo à fotografia:

Posso descer ainda mais no detalhe, observar que muitos homens biografados por Nadar tinham unhas compridas: pergunta etnográfica: como se usavam as unhas em tal ou tal época? Isso a Fotografia pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um 'eu' que gosta do saber, que sente ao seu respeito um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de 'biografemas'; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 1984, p. 51)

Barthes aproxima a biografia da história, visto que ambas apresentam caráter cronológico e documental, uma vez que ambas são pautadas na pretensão de detalhar fatos condizentes com uma espécie de realidade histórica. O biografema, por sua vez, está atrelado à fotografia porque consiste em recorte, fragmentos; algumas partes da cena de um percurso são escolhidas e ressaltadas em um biografema. Tal conceito de Barthes encontra-se bastante próximo do tipo de produção cinematográfica subjetiva sobre autores de literatura, a que Ana Cristina Cesar se referiu. De modo semelhante, Paulo Leminski, poeta e pensador que obteve vasta produção literária entre os anos 1970 e 1980, traça espécies de biografemas de figuras que possuem destaque historicamente em *Anseios críticos*,

publicado em 1986. Leminski promove o desmonte de uma ideia histórico-canônica, que é a base da biografia, trazendo procedimentos próprios de montagem e escrita em seus textos. Autores como Yukio Mishima, Guimarães Rosa e Euclides da Cunha são apresentados por Leminski sob a ótica de sua própria leitura, priorizando-se o estudo dos textos em detrimento de dados biográficos de quem escreveu.

Nessa perspectiva, imagina-se esboçar percursos de Verônica Stigger e Andi Nachon a partir da potência do pensamento de ambas, principalmente ao considerá-las como leitoras. Além disso, tanto Verônica quanto Andi possuem contato com outras modalidades de produção artística, como cinema e artes plásticas; portanto, influências de procedimentos próprios de tais modos de arte podem ser identificados nos textos de ambas. Outro ponto a ser considerado é o espaço ocupado por duas mulheres, contemporâneas, professoras e que produzem ativamente no presente. Sendo ambas nascidas no início da década de 1970, quando houve uma série de golpes militares em países da América Latina, é possível notar o modo como esses períodos, marcados pela opressão e pela violência, permeiam a memória e o pensamento de Verônica e Andi, que vivenciaram a ditadura brasileira (1964- 1985) e a ditadura Argentina (1976-1983), respectivamente, na juventude.

Verônica Stigger nasceu em 1973 em Porto Alegre. Atua como professora universitária no FAAP (Fundação Alvares Armando Penteado) e no Instituto Vera Cruz, ambos localizados no estado de São Paulo. Os cursos ministrados por Verônica Stigger envolvem projetos nas áreas de cinema, história da arte, fotografia e literatura, o que se apresenta como uma das evidências da interseção da escrita de Verônica com outras modalidades de artes, como será exemplificado posteriormente no presente estudo. É também curadora de artes, participando ativamente da produção e da organização de diversas exposições. Em 2013, realizou a curadoria da exposição *Maria Martins: Metamorfoses*, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo. Esculturas, manuscritos e outras produções de Maria Martins (1894-1973) - artista plástica e escritora - compuseram o procedimento de montagem e recorte de Verônica Stigger. Uma das esculturas de Maria Martins, inclusive, intitulada *Anunciação*, produzida em 1952, foi incluída por Stigger na exposição *Constelação Clarice*, produzida em 2022 no Instituto Moreira Salles.

Na exposição sobre a escritora Clarice Lispector (1920-1977), cuja curadoria foi realizada por Verônica Stigger e Eucanaã Ferraz, pinturas, documentos e escritos da mesma foram tensionados com produções artísticas de outras mulheres, formando uma constelação que possibilita novas significações a partir de uma experiência de leitura dos textos de Clarice Lispector - tanto de Verônica quanto de quem é interlocutor/ leitor que visita e participa da exposição. O recorte de Verônica Stigger em *Constelação Clarice*, intrínseco à sua experiência como curadora e leitora e que inclui diversos tipos de produções artísticas, opõe-se a um modo de realizar-se curadoria de uma exposição sobre determinado autor pautado apenas na vida e escritos do mesmo, de modo semelhante ao documentário biográfico referido por Ana Cristina Cesar; a produção de pensamento realizada através da curadoria de *Constelação Clarice* deve-se a descentralização de aspectos biográficos de uma autora considerada cânone da literatura brasileira e de novos sentidos e tensões acrescentadas ao pensamento de Clarice Lispector através de uma ideia de constelação, sem início, final ou centro, formada por mulheres produtoras de pensamento através da arte.

De modo semelhante, há, na escrita de Verônica Stigger, impressões, referências e pistas de outros escritores e artistas plásticos. Em *Os anões*, livro de pequenos contos com teor tragicômico e que é marcado pela crueza da violência no corpo, publicado em 2010, há dois contos intitulados *(João Cabral)* e *(Maria Martins)*, respectivamente. Ambos os contos apresentam anúncios de imóveis:

(João Cabral)

FLAMENGO R\$410.000. Raridade!
Palácio, praia, metrô. Edifício
luxuoso. Reformadíssimo, 4 qts
silencioso, indevassável vista
verde. Transversal nobríssima.
Documentação perfeita!

(STIGGER, 2018, p. 36)

(Maria Martins)

FLAMENGO R\$340.000. Clarice
Índio Brasil vista Cristo prédio
estilo glamour fina reforma (p/
pessoas exigentes) salão 3 qts
armários dep. reversível frente
sol manhã entrar morar! Avaliação
grátis. T. outros com direito a laje.

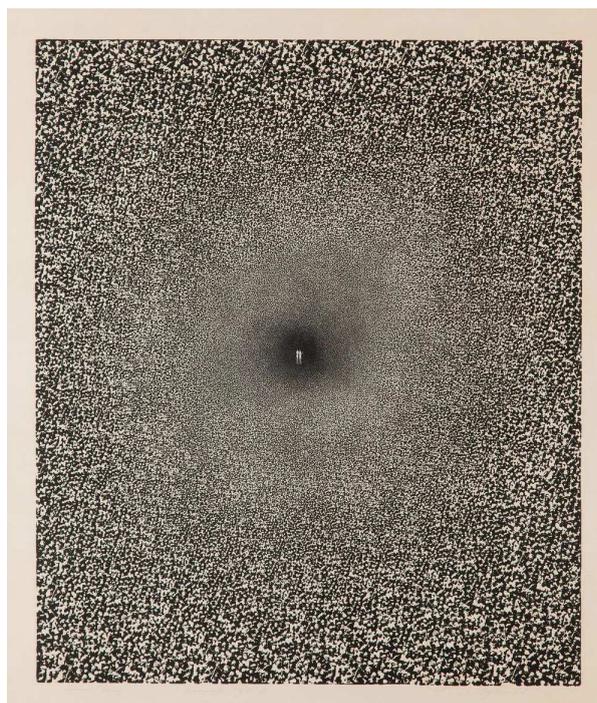
(STIGGER, 2018, p. 37)

É possível notar que Verônica cria um jogo com anúncios fragmentários de imóveis que carregam o nome de dois autores aos quais tem contato; tanto Maria Martins quanto João Cabral de Melo Neto - o poeta engenheiro, diplomata - são considerados cânones nas artes plásticas e na literatura, respectivamente, logo, acabam sendo absorvidos por uma indústria de massa que visa o lucro. Desse modo, ao serem anunciados à venda, é sugerida uma espécie de aversão a essa mesma indústria que sufoca a potência de pensamento constante nas produções artísticas de Maria Martins e de João Cabral.

Em *(Maria Martins)* - que se faz altivamente presente na produção artística de Verônica Stigger - o imóvel anunciado é localizado no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro, onde Maria Martins morou durante alguns anos. No conto-poema *(João Cabral)*, é anunciado um apartamento no mesmo bairro. Características como “reformadíssimo”, “transversal nobríssima” e “documentação perfeita”, parecem estar relacionadas com o próprio ato da escrita de João Cabral de Melo Neto, dotada de equilíbrio arquitetônico.

O livro *Opisanie Świata*, de Verônica Stigger, publicado em 2013 pela editora Cosac & Naify, é um dos textos ao qual o presente estudo gira em torno. *Opisanie Świata* também apresenta referências às artes plásticas e a textos de outros autores; o próprio título do texto de Verônica é “descrição do mundo” - o livro de viagens de Marco Polo - em polonês. *Opisanie Świata* também é nome de uma

espécie de série de produções do artista plástico polonês Roman Opalka (1931-2011), composta por pinturas gráficas cujos nomes fazem alusão ao *Livro de Gênesis*, da Bíblia.



ROMAN OPAŁKA (1931- 2011) "ADÃO E EVA", 1968.

Um dos próprios personagens de Verônica em *Opisanie Świata* é denominado *Opalka* e tem como companhia em sua viagem ao Brasil o Bopp, personagem que faz referência a Raul Bopp (1898-1984), poeta que fez parte do movimento antropofágico no Brasil. O Bopp de Verônica Stigger possui encantamento pela Amazônia - destino final de sua viagem - do mesmo modo que Raul Bopp, fora da dimensão ficcional, o tinha. Em *Cobra Norato* - primeiro livro de Raul Bopp, publicado em 1931- os poemas giram em torno de lendas indígenas da região amazônica; portanto, de certo modo, Verônica Stigger elabora a criação de um personagem a partir de um gesto de leitura, de um modo quase antropofágico, ao “deglutir” os textos de Bopp e trazê-los para sua própria escrita.

Ao final de *Opisanie Świata*, Verônica Stigger compõe uma espécie de coleção intitulada “Deveres”, através da qual incluem-se referências utilizadas em seu texto, estas compostas tanto por suas leituras quanto por conversas com amigos. Autores como Francisco Alvim, Murilo Mendes e Clarice Lispector fazem parte desse movimento de “sugar” de outros textos, em um procedimento vampírico de escrita a que Ana Cristina Cesar se refere como algo intrínseco a sua própria escrita: “Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro.” (CESAR, 2013, p. 49)

Nesse momento, visa-se traçar algum percurso de Andi Nachon, cuja escrita também é objeto do presente trabalho. Andi Nachon nasceu em Buenos Aires - Argentina - em 1970; cineasta, poeta e professora adjunta de *Taller de Poesía I* do curso de *Artes de la escritura* da *Universidad Nacional de las Artes*, localizada em Buenos Aires. Nachon também atua coordenando projetos cinematográficos na Área Universitária de Realização Audiovisual da *Universidad Nacional de Noroeste de la Provincia de Buenos Aires*. Andi Nachon produziu o roteiro do filme “*Esteros*” (2016), que envolve a relação com o tempo e a memória. As dimensões possíveis da memória e procedimentos próprios do cinema - que provém de seu contato com essa modalidade artística - são intrínsecos à poesia de Andi Nachon. Herberto Helder (1930-2015), poeta português cujo pensamento acerca da literatura e do cinema é bastante preciso e pertinente, aproxima o cinema da poesia no livro *Photomaton & Vox*, publicado em 1979.

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo. (HELDER, 2017, p. 140)

Ao mesmo tempo, o poeta, letrista e colunista piauiense Torquato Neto (1944-1972) escreve na coluna *Geléia Geral*, do Jornal do Brasil, em 14 de junho de 1971, intitulada *Pessoal intransferível*, que um “poeta não se faz com versos”, visto que a poesia envolve arriscar-se, em um gesto político de linguagem e pensamento que se opõe ao ato de “declamar versinhos sorridentes”, em um modo de poesia sem nenhuma dimensão de coragem ou tarefa política. Torquato Neto adiciona a

essa edição de *Geleia Geral* uma imagem do cineasta Jean-Luc Godard (1930-2022), com a inscrição: “Ilustração: Godard. Poeta. Nunca teve medo de quebrar a cara. Quebrou?”. Ao considerar Godard como poeta, Torquato Neto desloca a noção de uma poesia contida, feita de versos no papel, para a potência de criação e pensamento que se faz “explodir com a linguagem”.

Desse modo, Andi Nachon produz uma poesia que se assemelha a cenas, recortes cinematográficos, ao mesmo tempo que pensa a poesia como modo de ocupar espaço, através da chave de uma memória política do passado, do presente e do futuro. *La III Guerra Mundial*, livro publicado em 2013, objeto do presente estudo, apresenta poemas que constroem a trajetória de uma família em fuga de uma guerra pertencente a uma memória porvir - a possibilidade de uma terceira guerra mundial.

1.2. O diário de viagem e a cartografia do controle em *Opisanie Świata* e *La III Guerra Mundial*

A cartografia é, essencialmente, um meio para controle dos espaços. As fronteiras que definem territórios são rígidas em uma geografia do poder. O próprio termo *geografia* presume nomear lugares, para que se tornem mais controláveis. A dominação de territórios é intrínseca às guerras e à própria lógica colonizadora. Para além de restringir espaços, as inflexíveis linhas do mapa também são mecanismos de controle de pessoas. Dénètem Touam Bona, filósofo e pensador francês, em “Espectrografia da Fronteira”, apresenta o mecanismo da fronteira geográfica que separa corpos vivos, transitáveis, de espécies de espectros¹, retidos pelo controle do mapa.

A fronteira é mais um filtro que um muro, ela capta e gerencia recursos humanos, é uma máquina de triagem: uma matriz que codifica os fugitivos em clandestinos, sombras, mão de obras tanto mais dócil por ser espectral. É preciso lembrar que empregar os ‘vivos’, ou seja, os ‘autóctones’, tornou-se caro demais.” (BONA, 2020, p. 66)

É imprescindível reparar que as divisões não flexíveis cartográficas refletem a dominação de um determinado grupo sobre outro. Desse modo, é possível notar que a colonização é uma das mais expressivas formas de coerção cuja origem provém do mapa. Isso porque o sistema colonial consiste na disputa por territórios estipulados cartograficamente para fins exploratórios. O acúmulo de espaços recortados, fixados através de limites determinados nos atlas, é sinônimo da concentração do poder imperialista e ultrapassa as delimitações espaciais. O controle cartográfico rege as relações sociais entre colonizadores e grupos colonizados, tão rígidas quanto as fronteiras entre os territórios e fomentadas pela imposição cultural das metrópoles, à qual se refere Jacques Derrida em o

¹ Fabián Ludueña Romandini, pensador e professor argentino e Jacques Derrida, em “Princípios da Espectrologia: A Comunidade dos Espectros” e em “Espectros de Marx”, respectivamente, concebem o espectro como entidade pertencente ao âmbito da imaginação, e não do pensamento. O espectro é “falta indeterminável”, uma vez que encontra “seu lugar no próprio vazio que se abre na sutura impossível da ordem do mundo com a ordem das causas lógicas”. (Romandini, 2018, p. 194)

“Monolinguismo do Outro”, em que reflete sobre mais especificamente sobre as consequências da violência cultural francesa em relação à Argélia.

Simone Weil (1909-1943), pensadora e filósofa francesa, produziu intensamente textos opondo-se veementemente à violência de cunho colonizador dos países europeus – especialmente na França - em relação aos territórios colonizados sob seu domínio. Weil, que publicava seus textos em colunas de jornal – posteriormente reunidos no livro “Contra o colonialismo”, publicado em 2019 – exerceu importante tarefa política revelando a estrutura da relação coercitiva entre metrópole e colônia através de um meio de comunicação acessível ao público. Em uma publicação datada de dezembro de 1938, Simone Weil considera a relação de força como o cerne do sistema colonial:

Os problemas da colonização surgem, sobretudo, em termos de força. A colonização começa quase sempre pela imposição da força sob sua forma pura, ou seja, pela conquista. Um povo, submetido pelas armas, de repente tem que obedecer às ordens de estrangeiros de outra cor, de outra língua, de toda uma outra cultura, convencido da própria superioridade. Consequentemente, como é preciso viver, e conviver, certa estabilidade é estabelecida, fundada sob um compromisso entre a colaboração e a coerção. (WEIL, 2019, p.73).

A colonização, portanto, é também uma guerra, uma vez que envolve a imposição de cultura, língua, exploração de povos colonizados e coerção por parte dos colonizadores armados. Tal guerra, na qual apenas um lado possui armas, permeia a memória das nações colonizadas. Em seus textos, Simone Weil exprime o cerne da opressão colonial que abrange territórios dominados pelas metrópoles ao redor do mundo. Dentre eles, está a América Latina, região de origem de Verônica Stigger e Andi Nachon. Desse modo, as marcas dessa opressão encontram-se na dimensão da guerra em *Opisanie Świata* e *La III Guerra Mundial*.

Em *La III Guerra Mundial*, o cenário de destruição, exílio e fuga estão relacionados, portanto, à memória coletiva do colonialismo, guerra que fez parte da formação dos territórios argentinos e que reflete, juntamente com outros acontecimentos traumáticos, a dimensão da memória do presente e do futuro, este último invocado pela existência espectral de uma terceira guerra na poesia de Andi

Nachon. Outro evento histórico permeado pela violência e trauma ocorrido na Argentina, e que também constitui a atmosfera bélica em *La III guerra mundial*, é a ditadura militar, ocorrida entre os anos de 1976 e 1983 no país latino-americano. Andi Nachon vivia o final de sua primeira infância quando houve o golpe militar na Argentina, que marcou o início de um período caracterizado pela tortura, exílio e inúmeras mortes no país. As mortes e desaparecimentos na Argentina, inclusive, superam os ocorridos durante a ditadura militar brasileira, o que acentua a crueldade que definiu esse período opressivo da história da Argentina.

Nadia Prado, em *El destello de la gratuidade: La III guerra mundial de Andi Nachon*, reforça o fato de que a ditadura foi um dos eixos que marcaram a escrita de Nachon, justamente por se tratar de um evento histórico ocorrido durante a juventude da mesma; a dimensão de fuga, exílio e violência em *La III Guerra Mundial* estaria, portanto, intrinsecamente relacionada às marcas que perseguições políticas ditatoriais na Argentina deixaram no tempo presente.

La III Guerra Mundial de Nachon lee la dictadura argentina y escribe sus marcas con posterioridad, exhibiendo la construcción de una subjetividad descentrada que, sin embargo, el poema centra, entendiéndolo como destello de una potencia y posibilidad de la alteridad en medio de la catástrofe. Lo que nos muestra esta poética es una palabra que dice en medio de la obligatoriedad de vivir, porque lo que dice el poema es, precisamente, ese vértigo de la existencia cuando la catástrofe se despliega. (PRADO, 2014, p. 176)

Na poesia de Andi Nachon, a infância em meio a um cenário de guerra é representada pelo testemunho do passado de uma mulher, de quando era uma criança - semelhante à menina que Nachon foi quando viveu o período da ditadura argentina -, que existe em condição permanente de fuga com sua família. O impulso de viver, apesar da catástrofe experienciada, é o que impulsiona a fuga de mãe e filhos em um carro, no qual a família se encontra privada de liberdade como “liebres encandiladas” (NACHON, 2019, p. 341). O ato de viajar, então, anula-se à necessidade da fuga, assim como, por sua vez, o ímpeto de sobrevivência é impulsionado pela dor da possibilidade da morte.

Os poemas presentes em *La III Guerra Mundial* compõem a dimensão do diário de viagem, através das lembranças evocadas do exílio da família. A experiência do deslocamento forçado da família, acarretado pelo perigo iminente de uma guerra, vai sendo construída ao longo dos versos de Andi Nachon. A memória de uma viagem simulada é resgatada através dos poemas-relato sob a perspectiva da menina; a montagem com os estilhaços de memória compõem o diário de bordo, que tem como ímpeto o não esquecimento. Maurice Blanchot (1907 - 2003), escritor e pensador francês, reflete sobre o âmbito da memória dos diários íntimos no capítulo “O Diário Íntimo e a Narrativa”, presente em “*O livro por vir*”, publicado pela primeira vez em 1959. É possível transpor a ideia de Blanchot de que a escrita preserva a memória dos dias para os diários de viagem, que são constituídos pelo deslocamento, por lembranças atreladas aos locais a que se tem contato:

O interesse do diário é sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla é vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer. (Blanchot, 2005, p.273)

Ao mesmo tempo, Paul Ricoeur (1913-2005), pensador e filósofo francês, explicita o modo como as memórias estão atreladas aos locais por onde se passa, o que perpassa o pensamento em torno da construção do diário de viagem, em seu livro *A História, a Memória, o Esquecimento*, publicado em 2000 pela primeira vez. Ricoeur relaciona a constituição de lembranças às datas e aos locais de memória, que suscitam o ato de descrição dos acontecimentos. Esse registro de memórias atreladas ao tempo e, principalmente, ao espaço é a base do diário de um viajante.

São alguns desses lugares notáveis que chamamos de memoráveis. O ato de habitar, evocado um pouco acima, constitui, a esse respeito, a mais forte ligação humana entre a data e o lugar. Os lugares habitáveis são, por excelência, memoráveis. Por estar a lembrança tão ligada a eles, a memória declarativa se compraz em evocá-los e descrevê-los. Quanto a nossos deslocamentos, os lugares sucessivamente percorridos servem de *reminders* aos episódios que aí ocorreram. São eles que, *a posteriori*, nos parecem hospitaleiros ou não, numa palavra, habitáveis. (Ricoeur, 2007,p. 59)

Assim como em *La III Guerra Mundial*, em *Opisanie Świata* são construídos diários de viagem e, conseqüentemente, há a relação entre os personagens, o mapa geográfico e a guerra. Em *Opisanie Świata*, Bopp e Opalka experienciam um longo percurso saindo de Varsóvia, na Polônia - que se encontrava devastada pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) - até o Brasil, mais especificamente até o território amazônico. Opalka, o pintor-personagem de Verônica Stigger, deixa a cidade natal após receber a carta de um filho que se encontrava com a saúde em estado crítico e que desejava a presença de seu pai, a quem não conhecia, em seus últimos dias. À espera de um trem, no momento inicial de seu trajeto, Opalka conhece Bopp, que se torna seu companheiro de viagem até o Brasil, cuja maior parte ocorre em um navio.

Ao dirigirem-se à Amazônia, Opalka e Bopp recebem um comunicado de que, em breve, a embarcação em que estavam ultrapassaria a Linha do Equador. Embora se saiba que essa linha possui materialidade apenas em mapas geográficos, tendo em vista a necessidade de dividir a Terra em espaços simétricos para facilitar o controle espacial, são transmitidas algumas recomendações ritualísticas para a tripulação, a fim de evitar que a Linha do Equador ficasse presa ao navio:

Prezada tripulação,

Pedimos a atenção de todos para o fato de extrema importância que se dará no dia de amanhã. Estimamos que, algumas horas depois do pequeno almoço, nosso navio cruzará a linha do Equador. Como cremos ser de conhecimento das senhoras e dos senhores, esse é um momento solene em que devemos adotar cuidados especiais. Se a passagem não for realizada com a cautela devida, corre-se o risco de a linha vir a se enrodilhar na quilha e no leme, provocando uma parada violenta da embarcação e conseqüentemente indesejáveis quedas da tripulação. Estejam atentos! (STIGGER, 2018, p. 98)

Desse modo, Verônica Stigger propõe um jogo acerca da cartografia do poder ao apresentar a possibilidade da Linha do Equador vir a concretizar-se para além dos mapas durante a navegação, o que elucida o modo como o mapa é um instrumento de divisão rígida dos espaços, através do caráter enrijecido dessa linha que poderia exercer tamanha força sobre o meio de transporte marítimo em que Opalka e Bopp se encontravam. Em *La III Guerra Mundial*, os poemas são fragmentos de uma memória de infância, permeada por um cenário de guerra, em seu caráter destrutivo e de morte iminente. Os percursos e memórias de uma família em estado permanente de exílio, buscando a sobrevivência, estão presentes no livro de Andi Nachon; uma filha - que narra os acontecimentos -, sua mãe e seus irmãos fogem em um automóvel alaranjado, passando por diversos territórios da América do Sul, tendo em vista que são nomeados porque estão contidos em mapas, considerados “simulacros de controle” (NACHON, 2019)

Mapas, rutas, accesos cortados: crecemos navegando así
nuestra fe en la catástrofe. Cada vacación, un simulacro: Caracoles,
Camarones,
Los Toldos. Esta cartografía final desplegada en la mesa familiar
donde hombro contra hombro
rastreamos huidas posibles.
(NACHON, 2019, p. 319)

O irmão mais velho (*hermano mayor*) é quem conduz o veículo e quem tem uma relação de mais proximidade com o mecanismo de controle exercido pelo mapa. Ao longo dos poemas, ele elabora rotas e estratégias através do mapa, em um gesto que exprime a esperança de vida, em meio à violência que a guerra proporciona: “*Tan cerca dicta la muerte sus sentencias/ demasiado para que alguien afirme: / este cuerpo es mío,/ esta su retirada*” (NACHON, 2019, p. 345). Desse modo, *hermano mayor* é movido por uma espécie de *cartografia do desejo*, que tensiona a existência em uma guerra, marcada pela certeza da morte, e alguma possibilidade de sobrevivência porvir: “Como en toda cartografía del deseo es la pulseada entre él, aquello que no tendrá”. (NACHON, 2019. p. 329).

A figura de *hermano mayor* centra-se na tentativa do controle territorial através das rotas que concebe em mapas. Em um dos poemas de *La III guerra mundial*, a imagem de um mapa que se forma nas mãos do irmão mais velho, em um momento de distração na companhia de sua irmã, sugere sua proximidade com o controle cartográfico: “El hermano/ permanece todavía abajo/ mientras ramas y rocas signan marcas/ como mapas en tus manos.” (NACHON, 2019, p. 346). Uma vez que a própria guerra é o motivo de seu exílio, sendo que a potência destrutiva da mesma se estabelece em função do objetivo de dominação territorial e de pessoas - até mesmo em relação ao controle da vida e da morte, relacionado à ideia de *biopolítica*², defendida por Michel Foucault (1926-1984) -, o irmão mais velho da família em fuga parece tentar resistir à guerra, buscando preservar sua vida ao utilizar o mesmo instrumento de controle que serve à guerra: o mapa. Em suma, o mapa, nos poemas de Andi Nachon, possui duplo caráter de controle, com vetores opostos: o primeiro, à guerra, que serve à destruição e à morte; o segundo, à fuga da família, intrínseca à resistência e existência da mesma.

Em *Opisanie Świata*, a dimensão da guerra e da morte desenvolve-se de modo díspar. O local de onde parte Opalka para seu destino até o Brasil, a cidade de

² O filósofo camaronês Achille Mbembe cunha o termo *necropolítica* em 2003, expandindo o conceito de biopolítica de Michel Foucault. Mbembe defende que há determinados grupos na sociedade a que se busca eliminar, pautando-se, principalmente, nas consequências do racismo. Tal reflexão complementa a ideia de que há determinada parte que apenas é deixada para morrer, tal como defende a biopolítica. A necropolítica, portanto, também é conceito pertinente ao estudo acerca do controle sócio-espacial exercido pelas fronteiras dos mapas cartográficos, que engloba o cerne e os efeitos da colonização e outros tipos de guerra.

Varsóvia, na Polônia, é dominada e destruída pelos efeitos de uma guerra no momento de sua viagem. Jean-Pierre, personagem de Verônica Stigger que conduz Bopp e Opalka até o hospital em que Natanael, filho de Opalka, se encontra, aconselha o personagem polonês a permanecer no Brasil, uma vez que Varsóvia havia sido atingida pelos efeitos da guerra:

A cidade hoje está morta, O senhor vai ter que se acostumar com isso. Porque o senhor sabe que não pode voltar, pelo menos não por agora, não sabe? O senhor ouviu as últimas notícias? A Polônia acabou. Anunciaram hoje. Acabou. Foi tomada. Daqui a pouco, toda a Europa não vai existir mais, se é que ainda existe. O negócio é ficar por aqui mesmo. Aproveitar, antes que a cidade morra de vez, para sempre. (STIGGER, 2018, p. 127)

O início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, é marcado pela invasão da Polônia pelos alemães; portanto, presume-se que a destruição da Polônia no texto de Stigger esteja relacionada a esse conflito histórico que permeia a memória coletiva da sociedade, pelo caráter de invasão, destruição e extermínio em massa. Identifica-se, em *Opisanie Świata*, um procedimento de montagem ao se incluir um fato histórico na dimensão ficcional.

Raúl Antelo, professor, escritor e pensador argentino, afirma que toda a história do século XX se resume à palavra *invasão*. É a partir da invasão de territórios, através de uma geografia do poder, que impõe delimitações rígidas nos espaços para facilitar o seu controle, que surgem as guerras que foram marco na história e na memória social. Enquanto Veronica Stigger faz alusão direta à Segunda Guerra Mundial ao indicar um território - Varsóvia, na Polônia - que sofreu, diretamente, as consequências de um conflito armado, Andi Nachon parece projetar todo um histórico de episódios de invasão e destruição em uma memória do futuro de uma guerra *porvir*; ainda não houve uma terceira guerra mundial, porém todo seu potencial, destruição e implicações em locais e povos são projetados em *La III Guerra Mundial*, com base em outras guerras que compõem uma memória do passado.

O controle exercido acerca dos espaços, a partir do mapa, também é intrínseco à morte; a partir da ideia de Dénètem Bona (2020), mencionada anteriormente, de que as fronteiras de um mapa são como dispositivos filtrantes, “máquinas de triagem”, que classifica os fugitivos e selecionam mão de obra, é possível ir além, em um viés biopolítico da cartografia, de que as fronteiras também filtram o povo que deve viver e o povo que deve morrer. Ao mesmo tempo, Giorgio Agamben, filósofo e pensador italiano, escreve sobre uma fragmentação intrínseca ao conceito de “povo” no texto “O que é um povo?”, publicado no livro *Meios sem fim*, na tradução de Davi Pessoa, em 2015. De acordo com Agamben (2015), o termo *povo* possui uma “fratura” - ou, até mesmo, fronteira - biopolítica fundamental, uma vez que é dividida entre *Povo*, que existe politicamente e a que se preserva a *bios* e um *povo*, constituído por corpos excluídos da política e a que sempre se busca eliminar em uma sociedade.

A família em fuga, em *La III Guerra Mundial*, é uma alegoria desse corpo que precisa criar estratégias para a sobrevivência em meio a iminência da morte em uma situação de guerra. Sem a possibilidade de se fixarem a qualquer território por onde passam, em permanente condição de nômades, os membros da família em Andi Nachon procuram exilar-se da morte, cruzando territórios de mapas e lidando com a interrupção da existência à espreita: “Nada tan arduo como cruzar este mapa, recorrido/ repetido al infinito donde mi madre/ todavía desespera casa tardanza y se esfuman nombres y amigos.” (NACHON, 2019, p. 339.)

Em *Opisanie Świata*, Opalka também acaba por encontrar-se em situação de exílio, ainda que, aparentemente, involuntário, uma vez que deixa Varsóvia, local alvo de invasões e destruição naquele momento. Se seu filho não o houvesse convocado para visitá-lo em seus últimos momentos vivo, Opalka poderia ter sido vítima da violência da guerra no local onde vivia. De modo semelhante, portanto, a *La III Guerra Mundial*, a viagem de Opalka, na companhia de Bopp, também possui caráter de fuga de dominações cartográficas acarretadas pela dimensão da guerra.

Tendo em vista que Andi Nachon e Verônica Stigger são escritoras latino-americanas, é possível notar algumas pistas de um pensamento decolonial na escrita de ambas. Em *Opisanie Świata*, algumas colagens são realizadas ao longo das narrativas, com espécies de anúncios de produtos antigos e o que parecem recomendações aos viajantes estrangeiros que visitam o Brasil. Tais recomendações compõem, ironicamente, um retrato do exótico e selvagem da América Latina, o que

revela a visão colonizadora europeia frente à população e cultura dos países colonizados. Um dos conselhos presentes no texto de Stigger refere-se à cautela que se deve ter ao beber água: “É aconselhável não beber a água dos países sul-americanos. Não que ela seja invariavelmente ruim. Mas pode ser.” (STIGGER, 2018, p. 70)

Ao mesmo tempo, a terceira guerra nos poemas de Andi Nachon, apesar de classificada como mundial, ocorre em regiões latino-americanas. A Primeira e a Segunda Guerra Mundial ocorreram, majoritariamente, em territórios europeus; classificá-las como mundiais é um modo, parece, de considerar o continente europeu como centro do planeta. Desse modo, Nachon desloca essa centralidade de uma guerra mundial para os países latino-americanos: *La III Guerra Mundial*, assim, está intrínseca às guerras imperialistas e colonizadoras que compõem uma memória de exploração e dominação cultural no continente sul-americano.

Em *Opisanie Świata* e em *La III guerra mundial*, portanto, são criados jogos com a rigidez de fronteiras em uma geografia do controle, ao mesmo tempo em que memórias coletivas e individuais, do futuro e do passado frente às guerras - intrínsecas a uma geografia do poder pautada na dominação de territórios e povos - se fazem presentes nas escritas de Verônica e Andi. Além disso, ambos os textos tensionam o controle do mapa, promovendo a dissolução das fronteiras inflexíveis do mesmo, o que será abordado na seção a seguir.

1.3. A dissolução do mapa em *Opisanie Świata* e *La III Guerra Mundial*

Dénètem Bona, em “Espectrografia da Fronteira”, texto presente no livro *Cosmopoéticas do refúgio*, publicado em 2020, reflete sobre como é possível dissolver a rigidez bélica da fronteira em uma geografia do controle. Para Bona, o próprio significante “fronteira” evoca a imagem da guerra, sempre atrelada à dominação de territórios. Isso porque, com os espaços demarcados pelas fronteiras no mapa, tornam-se favoráveis as disputas territoriais, que são a base do colonialismo e do imperialismo, por exemplo. Bona, contudo, desloca a função essencialmente separatista da fronteira para um possível meio de contato entre as nações; a fronteira, que em uma geografia do poder é rígida e recorta os espaços, favorecendo conflitos bélicos, torna-se local de encontro, troca, que une povos em vez de restringi-los em territórios convenientes à concentração do poder: “Sei que na palavra fronteira ouvimos sempre o choque das armaduras, o corpo a corpo dos combatentes, o clamor dos exércitos que se enfrentam. Mas antes de ser linha de enfrentamento, a fronteira é zona de contato.” (BONA, 2020, p. 70)

Desse modo, o caráter fragmentador da fronteira dissolve-se à medida que ela própria é ocupada, a partir de brechas que vão sendo abertas e que permitem a troca e o contato entre os espaços e os povos. Fazer da fronteira um lugar habitável é dissolver sua inflexibilidade ao abrir brechas na mesma, tornando-a arejada. Bona compara esse movimento, de modo pertinente, à imagem dos “recifes de coral”.

A verdadeira questão hoje não é como cruzar a fronteira, mas como habitá-la, como transformá-la novamente numa linha geológica de falha de onde possa jorrar o magma da humanidade porvir. [...] Como recifes de coral, as fronteiras só respiram e vivem pelos seus poros, suas asperezas, suas superfícies vazadas onde se produz a fecundação recíproca de mundos incomensuráveis. (BONA, 2020, p. 70)

Em suma, para Bona (2020) as divisões cartográficas em uma geografia do poder ultrapassam o intuito estritamente espacial de separar um território do outro, uma vez que “distingue o humano do inumano” (BONA, 2020, p. 53). O racismo, por exemplo, também serve à fronteira, é modo de controle, uma vez que restringe a ocupação dos espaços. “A primeira coisa que o indígena aprende é a ficar no seu lugar”, cita o homem que corre - cujo anseio é ultrapassar fronteiras – porém atribuindo a Frantz Fanon uma espécie de caráter espectral ao não citar seu nome. Há, desse modo, a construção de um jogo em relação à ação da fronteira que classifica existências como clandestinas; Fanon, como homem negro, provindo de colônia francesa e produtor de pensamento com tarefa política anticolonialista, torna-se também espectro, sombra no mecanismo cartográfico colonizador.

A condição da guerra, permeada pela morte em uma destruição cartográfica, também conduz à espectralidade da existência. A terceira guerra mundial – em toda a potência do *por vir* que caracteriza a construção de uma memória do futuro, proposta por Andi Nachon – é formada por existências espectrais, ao mesmo tempo que tem como base o conflito entre um povo sem nome e outro (NACHON, 2019.) “Tal vez/ mucho después mientas: no hay buenos ni malos/ todos fantasmas/ hasta que te cortan las manos. (NACHON, 2019, p. 345).

A atribuição de nomes aos espaços, a fim de restringi-los e reduzi-los a territórios, é um dos principais meios de exercer controle através do mapa. Tal ato de dar nomes às coisas - que implica, automaticamente, em categorizá-las e, assim, reduzir seu aspecto volátil – não condiz com a fluidez espectral, que não comporta nomes e dissolve as fronteiras acarretadas por quaisquer conceitualizações. É, portanto, justamente através do modo de existência dos espectros, que se inicia um gesto de dissolução do mapa.

Ao mesmo tempo, o professor, filósofo e pensador italiano Massimo Cacciari, no artigo intitulado “Nomes de lugar: confim”, publicado em 2007, concebe o termo *confim* como espaço de contato e transgressão, que se opõe ao caráter limitante da fronteira:

Mas o confim nunca é uma fronteira rígida. Não somente porque a cidade deve crescer (*civitas augescens*), mas porque não existe limite que não seja “quebrado” por limina, e não existe confim que não seja “contato”, que não estabeleça também uma ad-finitas. Em suma, o confim foge de toda tentativa de determiná-lo univocamente, de “confiná-lo” em um significado. (Cacciare, 2007, p.14)

Desse modo, o confim, segundo Cacciari (2007), possui como base de existência o contato que “se oferece integralmente” ao outro. É a linha habitável que não comporta o *limen*, a determinação fixa de um único sentido, uma vez que não possui função de restringir os espaços, transformando-os em territórios. Assim, o confim permite a fluidez dos povos e se diferencia das fronteiras rígidas do mapa, que estabelece corte e distanciamento por ser linha de desenho nítido. O confim, portanto, não define territórios como o faz a linha fronteira, mas transgride qualquer espécie de segmentação dos espaços. Assim, o confim é como a fronteira arejada, porque possui brechas habitáveis que permitem o contato e que a tornam porosa, como o recife de corais - alegoria já referida de Dénètem Touam Bona. Por isso, Cacciari afirma que fechar o confim desfaz a potência do habitar própria dele, transformando os espaços em espécies de “prisão”.

Fixar o lugar procurando fechar-lhe o confim não curará o nosso habitar do perigo, não constituirá nenhum seguro ethos, mas exatamente o contrário. Fechar o lugar não é, de fato, protegê-lo ou defendê-lo, mas anulá-lo, significa violentar-lhe a natureza e o próprio étimo, não reconhecê-los. Todas as tentativas voltadas a “fortificar” o lugar, longe de torná-lo seguro, golpearão mortalmente todo habitar, já que um lugar que define por exclusão de outro, que não quer que o outro o toque, que exige o seu confim imune ao outro, se transforma inevitavelmente em prisão para aqueles que ali residem. (CACCIARE, 2005, p.18)

Assim, tornar as fronteiras porosas através da existência de confins é o que permite a dissolução da cartografia do controle. Areja-se as linhas rígidas do mapa a fim de torná-las espaço ocupável em vez de instrumento delimitador de territórios. Andi Nachon e Verônica Stigger, em *La III Guerra Mundial e Opisanie Świata*, respectivamente, tratam dessa dissolução de fronteiras rígidas no mapa, ao construir imagens que permitem conceber os espaços sem a restrição territorial cartográfica. Em ambos os livros, o desmonte de uma cartografia do poder é estabelecido pelas crianças, uma vez que sua potência criativa está aquém do controle dos mapas. Os animais³ também são elementos que aparecem nas alegorias imaginadas por Andi Nachon e Verônica Stigger, como elemento *em comum* na escrita de ambas.

A menina, cuja perspectiva compõe o relato presente nos poemas de Andi Nachon, em *La III guerra mundial*, diferencia-se de seu irmão mais velho no que diz respeito à relação com a cartografia. *Hermano Mayor* é quem dirige o veículo da família em fuga, baseando-se a todo instante nos territórios e linhas dos mapas a fim de preservar a própria existência e a de sua família. Desse modo, o irmão assume uma posição de controle, uma vez que as rotas de fuga são sempre elaboradas por ele. O controle, entretanto, é pautado em uma relação paradoxal: há uma tentativa de resistir à aniquilação de uma guerra através de um dispositivo - o mapa - que serve ao controle de territórios, corpos e, conseqüentemente, gera conflitos bélicos. A irmã mais nova, por outro lado, considera-se copiloto na viagem-exílio familiar, acompanhando e auxiliando seu irmão; contudo, não utiliza os mapas como ele, pois não saber lê-los:

³ Jacques Derrida, em “O animal que logo sou”, afirma que a noção de nudez é algo que diferencia o ser humano do animal. A sensação de estar nu pertence exclusivamente ao ser humano, visto que o animal possui a condição de nudez como algo intrínseco à sua própria existência. Segundo Derrida, a natureza é marcada pela existência do afeto e do sentimento, além da condição de se estar nu. Assim, é o ser humano quem constrói limites entre si e a natureza ao visar o controle das pessoas e dos espaços, privando-o a si mesmo da condição de liberdade natural. As fronteiras cartográficas são exemplos de intervenção humana nos espaços a fim de controlá-los; logo, a alegoria do animal como elemento transgressor de uma geografia do controle em *La III Guerra Mundial* e em *Opisanie Świata* se mostra bastante pertinente, uma vez que o ato de restringir e nomear espaços não pertence à natureza.

Soy buena copiloto, aunque no lea mapas y pasen
los carteles a la velocidad de la luz

nunca me duermo ni dejo solo
al conductor con su magia
en avanzada constante. Soy

buena copiloto y ya: desde los cuatro lo sé y cada
viaje o este único
largo viaje interminable

con su movimiento marcan
su propia realidad.
Cuando fui chica la familia
nucleaba en su chevy naranja
el terror de la huida. Ahora

como toda copiloto sé
no hay viaje sin fuga y nada hay
que no haya
empezado en algún dolor.

(NACHON, 2019, 320)

Há um jogo que compõe a memória individual da menina e de seu irmão mais velho, no poema de Nachon: ambos criam simulacros, elementos imaginados - próprios da infância - que funcionam como mecanismos de sobrevivência frente à violência trazida pelo contexto de guerra em que estão inseridos, o qual, naturalmente, lhes causa sensação de medo: “Crecemos en el miedo/ como quien crece hacia adentro, en cierta/ forma del aliento” (NACHON, 2019, p.345). Nadia Prado afirma que até mesmo o ato de fuga da família, em *La III guerra mundial*, é referida como simulacro: “Cada vacación, un simulacro” (NACHON, 2019, p.329):

Vértigo que acontece em esta escritura como memória fisurada de la infancia ante la animalidad política en la que esa infancia debe habitar, siendo la experiencia poética posible gracias a la vivencia del viaje como huida o, más específicamente, intento de huida, cuya conmoción, lateral o directa, ingresa en un simulacro para soportar la verdadera existencia. (PRADO, 2014, p. 176)

Um desses jogos entre os irmãos consiste na posição de copiloto que a menina se insere, em relação ao piloto - posto reservado ao irmão mais velho. Ambos participam desse acordo simulado durante a longa fuga da família pelas cidades argentinas. A relação entre piloto e copiloto apresenta, de certo modo, um contraste. O irmão mais velho parece pretender controlar a situação, desenvolvendo estratégias de fuga pautadas em mapas - que são apresentados no poema como “simulacros de controle”; até mesmo seu desejo de existir em meio à morte que o rodeia está atrelado a uma espécie de cartografia: Como en toda cartografía/ del deseo es la pulseada/ entre él, aquello que no tendrá. El hermano mayor, su guerra no santa/ predice cada día sobre las mismas urgencias. (NACHON, 2019, p. 329).

A menina, por sua vez, ocupa um espaço menos central em relação ao seu irmão, ao auxiliá-lo como copiloto. Enquanto o condutor pauta sua esperança de sobrevivência em atalhos cartográficos, a copiloto não sabe sequer ler mapas. Considerando que todo o processo de invasão através da guerra se serve de uma cartografia do controle, através de territórios fixos em mapas, o fato de não saber lê-los é um modo de resistência e existência frente a uma geografia do controle. As guerras, em geral, são impulsionadas pela tomada de poder através da dominação de territórios e povos; logo, nomear os espaços e separá-los através de fronteiras rígidas são modos de reforçar a violência acarretada pelo estado de guerra e, conseqüentemente, a segmentação entre povos dominadores e povos dominados. Assim, todos os territórios estabelecidos pelos mapas, tão conhecidos por *hermano mayor*, são dissolvidos em um único caminho interminável, que marca o tempo de uma fuga intermitente. A dimensão da viagem, intrínseca ao ato da fuga, revela a dor como origem, ímpeto de um exílio para alguma esperança de sobrevivência.

O esperar em uma longa fuga permeada pela destruição, entretanto, é algo árduo; as rotas de fuga traçadas pelo irmão são, para a menina, caminhos que não levam a lugar algum. A condição de exílio da família na *chevy* de cor laranja possui

caráter permanente porque é demorada. Portanto, quaisquer tentativas de findar tal fuga, que é viagem interminável, parecem vãs, principalmente utilizando-se de um instrumento tão favorável à dominação bélica como o mapa:

[...] Hubo horizontes abiertos
incontables las estrellas
signaram este viaje, su imperio
para tu familia incapaz
de arribar a un final.

(NACHON, 2019, p. 327)

O final impossível, apontado no poema acima, revela a relação que a família em fuga tem com o tempo, em função de sua experiência individual de incertezas frente ao potencial mortífero da guerra. O extenso tempo do trajeto é distinto do tempo cronológico, visto que está atrelado às sensações experimentadas pelos membros da família que visam a sobrevivência, assim como o próprio tempo do relato presente nos poemas de Andi Nachon se estabelece em função de uma memória particular. Josefina Ludmer, professora, pensadora e escritora argentina, reflete sobre a capacidade do tempo de dissolver, de certo modo, a distância entre o âmbito particular e o social da memória, no capítulo intitulado *Imaginar o mundo como tempo*, do livro *Aqui América Latina: uma especulação*:

O tempo parece ser um desses universos simbólicos que negam a separação entre o social e o individual, movendo-se na história. Ele tem a particularidade de que suas manifestações não apenas existem fora, no mundo exterior, mas são também marcas estruturais do sujeito. O tempo é um articulador que está por toda parte, percorre divisões, atravessa fronteiras e se aloja dentro dos corpos, na forma de relógio biológico. Nunca se detém. (LUDMER, 2013, p.13)

Assim, em *La III guerra mundial*, há dois eixos que regem o tempo fragmentário presente nos poemas: os momentos pertencentes à experiência

individual dos membros da família em fuga promovem uma espécie de suspensão no tempo, tornando-o mais lento através dos detalhes que formam a cena; esse tempo mais vagaroso, que está atrelado à memória particular de quem relata os acontecimentos, contrasta com a velocidade da fuga, o tempo acelerado que traduz a urgência de sobrevivência em face a um cenário de guerra que pertence à consciência coletiva. Tal mobilidade nas relações entre memória, tempo e espaço em Nachon ilustra a conclusão a que Ludmer chega sobre a existência do tempo:

Em realidade, ou na realidade, o tempo não existe: é uma forma imaginária para pensar o movimento. O movimento intensivo da alma (todos os processos de subjetivação e intensificação são temporais), assim como o movimento do poder (o ritmo com o qual se medem e se ordenam as ações constitutivas do poder). O tempo serve para estabelecer relações entre posições em constante processo de mudança. E ele também é o movimento. (LUDMER, 2013, p. 13)

A constância do movimento acarretado pela fuga altera, também, a relação entre a menina e sua família e as noções de passado, presente e futuro, nos poemas de Andi Nachon. Na condição de exílio, o passado parece tão distante que se dissolve em um presente marcado pela busca incessante pela vida em um contexto de guerra. Justamente por estarem diante da incerteza da sobrevivência no tempo futuro, visto que se encontram em situação de vulnerabilidade em meio a um cenário de extrema violência e destruição, é que o *porvir* acaba sendo desprezado: “Todo esto que viene después es resto. [...] Si cerrás los ojos/ todo aquello que viene después será restos, / extrañeza y restos. (NACHON, 2019, p. 363)

A dissolução do futuro torna-o espaço em branco, nada. Embora o irmão mais velho, em Nachon, tentasse traçar trajetos de fuga em mapas, buscando alguma sensação de certeza sobre o futuro, a realidade é que estava elaborando-os em vão. Roberto Bolaño, escritor chileno, em seu texto *Literatura y exílio*, presente no livro *Entre paréntesis*, afirma que literatura e exílio são “faces da mesma moeda” (BOLAÑO, 2004, 43.). Ao relatar a experiência de um amigo, o poeta mexicano Mário Santiago, com o exílio da Áustria, Bolaño utiliza a imagem da “terra de

ninguém” ao se referir ao limbo experimentado por Santiago, em sua condição de exilado:

[...] la Seguridad austriaca cursa una orden y envia mediante esa orden a mi amigo Mario Santiago al limbo, a la tierra de nadie, que en ingles se dice *no man's land*, que francamente queda mejor que en español, pues en español tierra de nadie significa exactamente eso, tierra yerma, tierra muerta, tierra en donde no hay nada [...].
(BOLAÑO, 2004, p. 43)

A guerra nos poemas de Andi Nachon também leva a família ao exílio. Entretanto, no caso da menina, do irmão do meio, do irmão mais velho e de sua mãe, o exílio ocorreu de modo mais espontâneo, como tentativa de sobrevivência, bem como a zona de ninguém está mais atrelada ao tempo - mais especificamente à incerteza do futuro - do que a um espaço específico onde se concentram os exilados, como em Bolaño:

La tierra de nadie entre eso
que está y aquello

que será tal vez. Mucho después sabrás
era este el espacio del macizo antiquísimo

en calma
recuerda la plataforma cristalina

otras maneras, sus violencias
caldos donde también

emergió la vida.

(NACHON, 2019, p. 365)

Nota-se, nesse último poema de *La III Guerra Mundial*, que o futuro, antes caracterizado pelo vazio da ausência do esperar, torna-se o tempo do relato; logo há

a certeza da sobrevivência da menina cuja memória está presente nos poemas de Andi. Ao mesmo tempo, a imagem do céu - que não se restringe em mapas, uma vez que não é incluído neles - implica a anulação da cartografia do desejo de *hermano mayor*. Nos mapas, que são simulacros de controle, apenas é possível traçar rotas “para nada” (NACHON, 2019, p. 346):

Cielo y más cielo

para los días sin fin: dieciocho

horas de luz en destello

corren tras la ventanilla del auto

en avance constante. Cielo

y más cielo es esto que

indiferentes navegamos.

(NACHON, 2019, p. 324)

Em *Opisanie Świata*, o movimento de dissolução do mapa também parte de um gesto da infância. Isso evidencia a relação de distância que se tem com qualquer tipo de fronteira - e a individualidade territorial que ela implica - nos primeiros anos de vida, ainda que os sistemas fronteiriços sejam inculcados posteriormente ao longo do desenvolvimento infantil. Há, no texto de Verônica, uma cena em que três crianças tentam construir uma espécie de pipa com diversos tipos de papéis e pequenos pedaços de madeira, enquanto Opalka os observa, no navio rumo à Amazônia. As crianças realizam, obstinadamente, algo como uma colagem com fragmentos de papel de jornais antigos, folhas de caderno, envelopes, cartas, entre outros materiais já sem uso, e começam a formar um mapa distinto do que aquele que se concebe em uma geografia do poder e que, conseqüentemente, o subverte:

Agacharam-se ao lado do tonel e espalharam os papéis pelo chão. Passaram a lambuzar as bordas dos papéis com goma e grudavam um pedaço no outro. Entre alguns deles, fixavam os filetes de madeira. Ficaram a manhã e a tarde entretidos com isso. Davam a impressão de estar construindo uma imensa pandorga, que, aos poucos, ia ocupando a área central do convés. Ela crescia como uma cidade, sem planejamento, sem ordem, sem forma definida. Parecia um tapete de pele de bicho ou grande mapa de um lugar a ser inventado, com estranhos prolongamentos nas extremidades. (STIGGER, 2018 p. 94.)

Um mapa de algum lugar porvir vai surgindo do movimento das crianças com os pedaços dos materiais que coletaram. Os fragmentos da montagem são locais que ainda não existem, não possuem nomes, tampouco foram selecionados com o intuito de se obter controle através de delimitações territoriais. A ausência de estratégias ou planejamento, característicos de uma elaboração cartográfica, faz com que o grande mapa criado pelas mãos infantis tenha sentido oposto ao de uma geografia regida pelo controle dos espaços. As fronteiras entre cada fragmento no mapa das crianças, portanto, não são fixas e, por isso, soltam-se facilmente através do movimento delas, fazendo com que as possíveis nações se dissolvam no ar, uma vez que vão se desvencilhando da colagem. Assim, a fronteira, tão rígida nos mapas cartográficos, é flexível e etérea na montagem das crianças. O mapa das mesmas é de uma cidade ainda não inventada, e que talvez nunca a seja, porque nomear espaços e categorizá-los são ações que estão a serviço de uma cartografia do controle. Ao contrário, a cartografia estilhaçada da cena de Verônica Stigger, que não possui ordem definida, não possui como propósito a definição de territórios. Conforme os papéis vão se soltando, com o movimento que provém da diversão das crianças, o mapa de lugar algum vai adquirindo o formato de um grande animal.

Os pedaços de papel, presos perpendicularmente, que vinham caídos sobre os outros, finalmente se apartaram, balançando soltos e revelando o que verdadeiramente eram: orelhas e tromba. As extremidades mostraram-se como pernas e o imenso miolo, antes

informe, o corpo de um elefante que, agora, pairava desengonçado sobre o convés do navio. (STIGGER, 2018, p. 96).

A figura do animal também está associada ao desmonte de uma geografia do controle, em *La III Guerra Mundial*. São apresentadas, nos poemas de Nachon, diversas cidades pertencentes ao território argentino pelas quais o irmão maior e sua co-piloto – que, apesar de desempenhar sua função satisfatoriamente, não sabe ler mapas, o que anula o controle cartográfico dos espaços estabelecido por linhas e nomes - passa em velocidade vertiginosa ao seguir uma rota de fuga para o nada. Em um certo momento, a co-pilota e seu *hermano mayor* deparam-se com um animal à beira da estrada. Não é sabido se se trata de *vicuña* ou *guanaco*, animais típicos da América do Sul e que, ao mesmo tempo, dão nome a duas regiões pertencentes ao Chile e à Argentina, respectivamente:

¿Guanaco? ¿Vicuña?

qué criatura sorprende

ahí perdida al costado de la ruta

sólo para verse encontrada. Luego

de segmentos de nada y más nada

tu hermano la señala

sin soltar el volante. Tus pies descalzos

en la guantera del auto encuentra

esa maravilha compartida. ¿Vicuña?

¿Guanaco? Sin nombre rige ahí

mascando un arbusto, um pasto.

(NACHON, 2019, p. 347)

Esse poema - que se assemelha a uma cena cinematográfica - é possível notar que o contato de Nachon com o cinema traz artifícios próprios dessa modalidade de arte para sua poesia -, traz um momento de divertimento entre os irmãos, quando não conseguem identificar de qual espécie seria o animal que avistam no acostamento da estrada. Contudo, *Guanaco e Vicuña*, além de serem nomes de espécies de animais latino-americanos, que poderiam ser atribuídos ao animal “sem nome” avistado, são também nomes das regiões referidas, pertencentes, respectivamente, à Argentina e ao Chile. O fato dos nomes serem grafados com inicial maiúscula no poema reforça a possibilidade de referência aos territórios latino-americanos. O esquecimento dos nomes dos locais -, considerando que o ato de nomear espaços é a base da *geo grafia*, é um modo de flexibilizar as fronteiras que compõem os mapas e que controlam espaços.

Por fim, destaca-se um aspecto que rege todo o movimento de dissolução de fronteiras inflexíveis pertencentes a uma geografia do poder, em *Opisanie Świata* e em *La III guerra mundial: a memória*. Conforme já mencionado durante as leituras dos textos de Veronica Stigger e Andi Nachon, a memória individual e a memória coletiva estão presentes de modo expressivo nos livros que são objetos do presente estudo. É a presença dessas dimensões da memória um dos aspectos que tornam *Opisanie Świata* e em *La III guerra mundial* tarefa política frente a uma tendência a uma literatura com teor mercadológico, que não produz pensamento.

Silvina Rodrigues Lopes - professora, tradutora e pensadora portuguesa - considera a experiência de escrita baseada em uma memória política um modo de existir e abrir brechas em face a uma literatura voltada para a indústria. No capítulo *A literatura como experiência*, do livro *Literatura, defesa do atrito*, publicado em 2012, Silvina diferencia uma literatura singular, pautada na produção de pensamento, dos processos de escrita banalizados, que têm a ver com o esvaziamento e a lisura da indústria cultural, de certa forma relacionados ao que Walter Benjamin se refere como fenômeno da reprodutibilidade técnica da arte.

A salvaguarda da liberdade, exigindo a atenção ao singular, implica um enfraquecimento dos processos globalizantes, uma debilitação dos modelos e ideais de universalização, a qual só pode decorrer de uma força do pensamento capaz de, pela sua potência de interrupção, abrir

espaços vazios no manto liso da cultura e impedi-la de ser inteiramente dominada pelo emaranhado das trocas sociais. Se quisermos resistir à confusão reinante, teremos que perceber que, entre os produtos que são produzidos e circulam segundo os desígnios da indústria da cultura, e uma ideia de literatura como forma artística, não há nada em comum para além de palavras impressas. É preciso impedir que a banalidade que aparece hoje consensualmente como literatura não se arrogue em breve um direito de exclusividade. (LOPES, 2012, p. 14)

Nesse sentido, escrever como modo de viver e sobreviver frente à indústria cultural diz respeito à defesa de uma poesia porosa - ao modo como ilustra o poeta e pensador Paulo Leminski no poema *sim* - que crie aderência à ausência de atrito de uma escrita voltada para o mercado e cujo padrão é reproduzido, dispensando-se qualquer ímpeto de consciência política. Ocupar espaços através da força do pensamento é forma de evitar a proliferação desse domínio consentido da indústria frente à literatura e a outros tipos de produções de arte. Desse modo, há um duplo movimento de abrir brechas na escrita de Andi Nachon e de Verônica Stigger; tanto nas fronteiras rígidas do mapa cartográfico, de modo a torná-las zonas de contato, quanto no “manto liso da cultura”, a que se refere Silvina Rodrigues Lopes, através de uma literatura aderente, que produza atrito.

Andreas Huyssen, professor e pensador alemão, no capítulo “Passados presentes: mídia, política, amnésia” do livro *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, publicado em 2000, aponta para o modo como eventos e memórias traumáticas são transformadas em mercadoria através da indústria cultural e da mídia. Isso ocorre através da banalização de uma memória coletiva que serve à cultura dominante; a leitura dos textos de Andi Nachon e Verônica Stigger permitem perceber o movimento contrário e de existência frente a uma padronização de uma memória que é mercadoria.

Questões cruciais da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limiar entre a memória dramática e a mídia comercial. É muito fácil argumentar que os eventos de entretenimento e os espetáculos das sociedades contemporâneas midiaticizadas existem apenas para proporcionar alívio ao corpo político e social angustiado

por profundas memórias de atos de violência e genocídio perpetrados em seu nome, ou que eles são montados apenas para reprimir tais memórias. O trauma é comercializado tanto quanto o divertimento e nem mesmo para diferentes consumidores de memórias.” (Huysen, 2004, p. 22)

Em relação ao papel da memória nos textos de Andi Nachon e Verônica Stigger, é possível notar que, por se tratarem de espécies de diários de viagem, *Opisanie Świata* e *La III Guerra Mundial* são essencialmente escritos permeados pela memória individual. Ao final de *Opisanie Świata*, Opalka ganha um caderno de Bopp, com a recomendação de que anotasse suas memórias, a fim de não esquecer-se delas - ou, ainda, inventá-las - e para “ajudar a superar” (STIGGER, 2018, p. 145). Ao mesmo tempo, em *La III guerra mundial*, os poemas são pautados na própria memória particular de uma menina que está fugindo de uma local assolado pela guerra com sua família. Assim, as experiências presentes nos poemas estão atreladas à perspectiva da menina cujo nome não é mencionado no texto de Andi. “Mucho después buscarás rastros/ a tu forma una memoria/ su posible redención.” (NACHON, 2019, p. 327). Tal trecho de *La III Guerra Mundial* revela esse movimento de resgate da memória como modo de se redimir em relação aos acontecimentos traumáticos, de modo semelhante à ideia de superação pela memória, presente em *Opisanie Świata*.

A colonização, a Segunda Guerra Mundial, as ditaduras, entre outros momentos marcados pela extrema violência, que permeiam a memória coletiva, compõem a particularidade da rememoração nos livros de Andi Nachon e Verônica Stigger. Enquanto em *Opisanie Świata* estão presentes as marcas de uma imposição cultural, acarretada pela colonização, e a menção direta aos efeitos nefastos da Segunda Guerra Mundial, em *La III Guerra Mundial*, há a projeção de uma memória do futuro baseada nas grandes guerras, pautadas em disputas de poder territoriais, além de uma memória da ditadura, ligada aos territórios argentinos, onde ocorre a terceira guerra de Andi. Conclui-se que a dimensão da memória em *Opisanie Świata* e em *La III guerra mundial* é crucial para que sejam textos regidos por uma tarefa política de rememoração dos efeitos do fascismo, imperialismo e colonização na sociedade, bem como seus impactos no presente. Desse modo, através do pensamento pertinente e reflexão crítica, Andi Nachon e

Verônica Stigger buscam desfazer as fronteiras de uma geografia essencialmente violenta e que controla através de um sistema de poder opressor.

2. OMBRO CONTRA OMBRO:

**A IDEIA DE UMA COMUNIDADE QUE VEM ENTRE ANDI NACHON
E VERÔNICA STIGGER**

2.1. CUERPO HERMANADO: A imagem do animal e a comunidade em *La III guerra mundial* e em *Opisanie Swiata*

Na primeira página de *La III guerra mundial*, Andi Nachon traz a imagem dos membros da família que enfrentam a guerra, em volta de uma mesa, na tentativa de elaborar alguma rota de fuga que os traga esperança de sobreviver:

[...] Esta cartografía final
desplegada en la mesa familiar
donde hombro contra hombro
rastreamos huidas posibles.
(NACHON, 2019, p. 319)

A posição em que cada componente da família se encontra em relação ao outro é representada pela expressão “*hombro contra hombro*”. Estar ombro a ombro significa estar ao lado, perto; os ombros tendem a se tocar quando há o movimento de caminhar juntos, nem à frente nem atrás, mas de modo constante e consonante com quem se está. Os três irmãos e a mãe, lado a lado, compartilham a mesma sensação de urgência da fuga em meio à guerra, ao observarem o mapa cartográfico desdobrado. O viver *com*, tão natural para a família, estende-se ao sobreviver *com*, no contexto de conflito bélico em que ela está inserida. Tendo em vista que “não existem guerras fraternas” (NACHON, 2019, p 334), a relação de amizade e de *con-divisão* da família, a partir da ideia de Giorgio Agamben - filósofo, pensador e escritor italiano - mantém, de certo modo, alguma esperança de vida em meio à destruição.

Há uma noção de coletividade na experiência da guerra, principalmente em relação à menina, que dá voz aos acontecimentos nos poemas de Andi, e a seu irmão maior: “*crecemos navegando así,/ nuestra fe en la catástrofe.*” (NACHON, 2019, p.319). Ombro a ombro, os irmãos permanecem durante as fugas no carro da família. Ambos vivenciam a sensação de insegurança que as tragédias ao redor os trazem e procuram, juntos, qualquer possibilidade de escapar da realidade que eles conhecem unicamente, por terem crescido nessa condição.

A vida compartilhada entre irmã e irmão é pautada no afeto que rege as memórias construídas por eles e contrasta com o caráter nocivo da guerra. É preciso ter em mente que o afeto traz o movimento de se juntar e de conservar a vida *com*, em comunidade, esta que não comporta fronteiras. A guerra, por sua vez, mostra-se como o total oposto: tem a morte como objetivo, é movida pelo individualismo e, conseqüentemente, pelos interesses de quem busca sempre a segregação entre as pessoas.

Ao ser copiloto de seu irmão, a menina dos poemas de *La III Guerra Mundial* está constantemente ao lado do mesmo e ambos vivenciam a sensação de infinitude da viagem prolongada, com destino a um refúgio incerto. A voz feminina do poema enfatiza as características que a fazem ser uma boa copiloto: “*Soy buena copiloto [...] nunca me duermo ni dejo solo/ al conductor con su magia en avanzada constante.*” (NACHON, 2019. p. 320) É possível reparar a coexistência de copiloto e condutor, que, juntos nessa relação de companheirismo fraternal, avançam para o sul; a menina não deixa o irmão só na fuga, mas está com ele e, juntos, vão crescendo durante a longa fuga.

Embora toda a família seja mencionada por diversas vezes no poema, é notável que o irmão maior assume protagonismo em relação às memórias da menina. O irmão do meio, que, pela menor diferença de idade em relação à menina, poderia ser mais próximo a ela, compartilhando mais momentos de lazer, raramente está presente em suas lembranças; este irmão ocupa um lugar similar ao da mãe, referenciada poucas vezes, o que causa o efeito de maior distância da menina. Contudo, a não centralidade dos outros membros da família mencionados - mãe e irmão do meio - não é sinônimo de ausência ou de falta de amizade familiar, uma vez que, em diversos momentos nos poemas de Andi, eles estão presentes, compondo uma unidade, um núcleo de afeto que é existência e resistência diante no conflito bélico. Um desses momentos é quando a família é referida como “estrutura indestrutível”:

Promedian los setenta y se retrasa
un año su entrada a la primaria. Muchos esperan
el mundial mientras algunos
en urgencia alistan estrategias

encubrimientos y huidas. Como todo
horror cuando se instala parece
jamás comenzó y nunca
podrá terminar. Se retrasa

nuestra a la vida igual que alguien
pospone cierta operación o el festejo
de un cumpleaños más: nada

dice peligro y el peligro
está. Alucinada

la familia se entrega toda
en la velocidad al viaje, cuerpo
hermanado a este desierto y capaz

de esfumarse hecho polvo aunque perdure
mineral e indestructible su estructura.
(NACHON, 2019, p. 326)

Nesse poema de Andi Nachon, são listados alguns impactos do contexto de guerra, que acarretam espécie de estagnação na vida de quem se insere em tal contexto. A entrada de uma criança na escola, por exemplo, é postergada por conta da urgência de se buscar esconderijos ou fugas que tragam algum porvir, alguma previsão de vida diante de uma condição de violência que parece não ter fim. Partindo dos efeitos gerais da guerra, motivados pela sensação de perigo incessante, a família aparece ao final do poema, imersa na velocidade da fuga, juntos perante um mesmo objetivo e, por isso, torna-se corpo. Essa imagem do corpo atribui sentido de unidade à família, ao movimento de estar *com* que a caracteriza.

Trata-se de um corpo “*hermanado*”, entrelaçado à aridez do deserto que é a guerra e que oferece pouca condição de sobrevivência. O corpo, que é família, tem a necessidade de habituar-se, de certo modo, à realidade da fuga, sendo alguma

espécie de adaptação favorável ao desejo de viver. Ao mesmo tempo, o uso de “*hermanado*” reforça a própria ideia de amizade; o adjetivo referido acrescenta, de certo modo, sentido de irmandade em relação aos membros da família. Esse sentido, que pode ser atribuído ao termo “*hermanado*”, está atrelado ao próprio contexto dos poemas, nos quais há um *hermano mayor* como objeto de afeto.

Giorgio Agamben, em livro intitulado *Nudez*, publicado em 2009 e traduzido por Davi Pessoa, pensa o modo como o corpo humano, nu, passou a estar próximo ao pecado a partir de uma visão teológica. Segundo Agamben, a nudez corpórea é ligada a uma “ausência de glória”, sendo as vestes mecanismos de proteção para um corpo naturalmente inclinado à tentação sexual, a partir da transgressão de Adão e Eva. A própria percepção da nudez está atrelada à narrativa do pecado original, que induziu o ser humano a perder uma espécie de “veste da graça”:

No entanto, essa “transformação metafísica” consiste simplesmente no desnudamento, na perda da veste de graça: “A distorção da natureza humana através do pecado leva à ‘descoberta’ do corpo, à percepção da sua nudez. Antes da queda, o homem existia para Deus de modo tal que o seu corpo, mesmo na ausência de qualquer veste, não estava ‘nu’. Esse ‘não estar nu’ do corpo humano também na aparente ausência de vestes se explica pelo fato de que a graça sobrenatural circundava a pessoa humana como uma veste. O homem não somente se encontrava na luz da glória divina: estava vestido com a glória de Deus. Mediante o pecado, o homem perde a glória de Deus e na sua natureza torna-se agora visível um corpo sem glória: o nu da pura corporeidade, o desnudamento da pura funcionalidade, um corpo ao qual falta toda nobreza, porque a dignidade última do corpo estava encerrada na glória divina perdida. (AGAMBEN, 2014, p. 94)

Ao conhecer a nudez do seu corpo, o homem abdica da percepção de natureza acerca dele. Assim, o corpo nu deixa de estar em função de suas próprias funcionalidades e passa a precisar receber veste, a fim de coibir impulsos que levam ao pecado. É a essa concepção teológica católica que Agamben associa o fato de, na cultura ocidental, ser comum cobrir-se o corpo, enquanto a cabeça permanece desnuda. Isso também ocorre em função da base do pensamento ocidental que é priorizar a mente, o pensamento e o conceito de alma em detrimento do corpo, que deve ser domado, catequizado.

No poema de Andi Nachon, a imagem do corpo está aquém da ideia de pecado que Agamben resgata a partir do mito de criação cristã mas, antes, está mais próxima da visão de um corpo nu anterior a uma consciência de nudez. A família em fuga configura-se como dimensão corpórea em duas instâncias diferentes. A primeira está atrelada ao próprio movimento de fuga e contexto de guerra; os danos, a que se procura adiar, causados pelo conflito bélico, atingem diretamente o corpo, assim como a pulsão para escapar da violência e o deslocamento dessa família estão refletidos na dimensão corpórea. A própria possibilidade da morte, a que os membros da família em fuga buscam se esquivar, diz respeito ao corpo, ao ímpeto da conservação da vida; não há uma esperança cristã de redenção da alma após a morte, que negligencia a liberdade do corpo, o que revela o seguinte trecho: “La niña repetirá: fuerzas para la revuelta/ en vos la revolución. Y no en plegaria/ tratamos un problema”. (NACHON, 2019, p. 325). A força para a revolta é corporal, enquanto as súplicas religiosas são inertes e são pronunciadas em função da crença da alma, considerada substância superior ao corpo.

Ao final do poema, a família, que é corpo, possui caráter contraditório: sua estrutura é resistente, mineral e indestrutível, mas também pode se desmanchar e esfumar feito pó. Essa imagem da poeira também remete, de algum modo, à fumaça produzida pelos ataques em meio à guerra, ao mesmo tempo que indica o perigo iminente que a família enfrenta naquela região.

É possível notar que a imagem do animal está presente nos livros de Andi e Verônica de modo a reforçar uma ideia de comunidade viajante. Em *La III guerra mundial*, Andi utiliza a imagem da lebre para construir as relações estabelecidas pelos membros da família, tanto a própria relação familiar entre cada um deles, que está atrelada a uma ideia de comunidade, quanto a relação do núcleo familiar com os acontecimentos externos, em um contexto de guerra. A lebre, caracterizada principalmente por sua agilidade ao locomover-se, é mencionada nos poemas como alegoria para os membros da família, como ocorre a seguir:

Liebres. Un bólido paralelo al auto y nosotros
en la cápsula anaranjada cercados

el horizonte resulta imposible, entonces
liebres encandiladas
llegando a Los Antares. Y antes el mar
acantilados
nada dicen del polvo, las horas gastadas
sobre el conteo de aves rapaces y picos curvos, poco más,

Un punto
de llegada tras otro: Paso de los Sapos, antes Pirámides
mucho antes de San Antonio. "Cuando todo explote acá

habrá paz, jornadas vacías de la Patagonia
harán nuestro refugio
porque el norte se calcinará", así razona él

el hermano que todavía cree
el algún tipo de justicia, entre tanto

cada vacación una puesta en escena
de la huida. Cartas de navegación e duraznos
mascados en el apuro

con que el chevy avanza. Ningún arrebato.
cruza la desmesura del paisaje. El hermano mayor
busca huellas, signos

como todo buen explorador traza caminos
sostenidos por su fe. El resto
arreatados
sólo seguimos sus pasos. Liebres
siempre equidistantes, sin lograr un punto fijo.
(NACHON, 2019, p. 342)

Nesse poema, a menção às lebres está relacionada ao ato da fuga dos parentes que compartilham de um sentimento de desesperança em função da possibilidade de morte, acarretada pelo conflito bélico. O automóvel em que se encontram é, ao mesmo tempo, instrumento facilitador do exílio necessário para a família no contexto em que se insere e espécie de jaula onde ficam presos como lebres. A escolha pela lebre como animal que representa cada componente da família acentua a sensação de prisão que permanecer em um carro, durante uma longa fuga, acarreta. Os saltos, a velocidade e a liberdade da própria natureza do animal, cuja existência se estabelece em função do próprio corpo, que desconhece toda a ideia de vestes, os caracterizam. Como lebres com movimento limitado, reflexo da permanência em um espaço pequeno, como o de um cárcere, os membros da família experimentam a constância da falta de liberdade em seu automóvel, que se locomove em função de rotas de fuga.

No poema de Andi, é possível notar que todos compartilham da mesma condição de lebres enclausuradas, uma vez que os integrantes da família são referidos como lebres, de forma geral, sem nenhuma especificidade que permita distinguir um do outro. Além disso, a menina, cujo ponto de vista compõe os poemas de "*La III guerra mundial*", inclui a si mesma no processo metafórico de animal através do uso do pronome "nós" (*nosotros*). Contudo, há um elemento que distingue um deles – referido como *hermano* – do restante da família. O irmão – possivelmente o mais velho, visto que, ao longo dos poemas, é este quem sempre busca caminhos possíveis para escapar dos efeitos nocivos da guerra – sustenta alguma esperança em sua fala sobre estratégias e melhores rotas a serem seguidas pela família: "*Cuando todo explote acá/ habrá paz, jornadas vacías de la Patagonia/ harán nuestro refugio/ porque el norte se calcinará.*" (NACHON, 2019, p. 342). Enquanto o irmão é impulsionado por sua própria fé na justiça, traduzida, talvez, na existência de algum local onde se experimente a paz, o restante da família deixa-se guiar por essa esperança unilateral, visto que não compartilham dela, abalados pela destruição constante a que têm contato: "*El hermano mayor/ busca huellas, signos/ como todo buen explorador traza caminos/ sostenidos por su fe. El resto/ arrebatados/ sólo seguimos sus pasos.*" (NACHON, 2019, p. 342).

Ainda que haja essa diferença em relação ao que se sente no contexto de violência em que estão inseridos, as lebres, que compõem a família, aparecem no poema lado a lado, equidistantes entre si. Assim, não há ninguém à frente ou mais afastado, pois se posicionam em distâncias iguais um do outro, sempre perto. A imagem das lebres equidistantes, mesmo com a falta de um lugar fixo onde encontrar alguma segurança, evidencia o senso de comunidade que permeia a relação familiar a todo instante em *La III guerra mundial*. Além disso, essa imagem assemelha-se à cena em que os membros da família estão reunidos, “ombro contra ombro” à mesa, onde observam um mapa. Esses dois momentos, portanto, em que a posição deles revela proximidade, ilustram o modo como a família convive - *vivendo com*.

O existir *em comum* em um cenário de guerra, em que a própria existência é permeada pela destruição em massa, é, portanto, atrelado à figura do animal em diversos momentos de *La III guerra mundial*. A memória da irmã mais nova, que perpassa os poemas de Andi, toca a existência da própria família com diferentes espécies de animais, nunca personificando-os, mas incorporando toda a dimensão do *sentir* e do *co-sentir* ao mencioná-los. A família é igualada ao animal, não há pretensa superioridade humana pela linguagem, apenas a *afecção* causada entre os familiares que, afetados, geram uma comunidade de memórias compartilhadas e alguma esperança de vida.

Em *Opisanie Swiata*, os animais também refletem uma ideia de comunidade *por vir*. No texto de Verônica Stigger, porém, quase não há relações comparativas e metafóricas entre o animal e o ser humano, como ocorre em Andi Nachon, em que os personagens *tornam-se* um único animal. Em diversos momentos, os animais são personagens, participando dos acontecimentos ao lado das pessoas – *ombro a ombro*. Em um deles, três crianças compartilham a viagem e o cotidiano com uma cadela chamada Margarida. Opalka e Bopp as conhecem através da viagem de navio que fazem até a Amazônia e acompanham as brincadeiras as quais os quatro participam juntos.

Em certo momento, em *Opisanie Swiata*, é narrado um episódio em que as crianças, que têm entre três e quatro anos, brincam juntas no convés do navio, em um tonel de água, interagindo com a companheira Margarida, que está do lado de fora do tonel. Em seguida, ao ouvir um barulho, Margarida afasta-se das três crianças para descobrir a origem do estrondo no convés:

[...] De repente, um barulho de alguma coisa pesada caindo no chão – uma pessoa, uma cadeira, um baú? – chamou a atenção da vira-lata, que parou de latir e se encaminhou, em silêncio, com as orelhas para o alto, em direção ao local de onde viera o som, uma esquina do convés, atrás de Opalka. Percebendo que a vira-lata se afastava, o menino que antes tentava se sentar começou a berrar dentro do tonel

– Margarida, não se vá! Por favor, fique conosco!

Ele inclinava o tronco para fora do tonel, mas sem fazer menção de sair dali, e esticava os braços para frente, como se fosse possível alcançar a vira-lata, enquanto rogava, com lágrimas nos olhos:

– Margariiiida, por favor, fique!

Os outros, vendo a vira-lata se distanciar ainda mais, fizeram coro:

– Margariiiiiida, volte, por favor, volte para nós! Nós não conseguimos viver sem você.

(STIGGER, 2018, p. 83)

O animal, assim, torna-se parte integrante dessa pequena comunidade de crianças na viagem de navio. O afastamento, mesmo que breve, da cadela afeta suas companheiras humanas, visto que deixa uma lacuna nesse grupo formado pelos quatro. Isso evidencia a potência da afecção das crianças em relação à Margarida; o movimento mútuo de deixar-se afetar um pelo outro que dá base a uma amizade. Enquanto Opalka coloca-se na posição de observador da cena de fuga, talvez por não compreender, à primeira vista, a força daquela relação de amizade, Bopp prontamente pega o animal e o devolve para as crianças, que esquecem a dor momentânea causada pela possibilidade de perder um membro de sua comunidade e retomam sua brincadeira no convés.

É possível notar como em *Opisanie Swiata* há a criação de uma memória de viagem na infância, atrelada à convivência familiar, assim como ocorre em *La III guerra mundial*. Jogos infantis e alguma alegria compartilhada fazem parte dos trajetos da menina e de seu irmão maior, nos poemas de Andi, e do trajeto das três

crianças e Margarida, na viagem do romance de Verônica. Nos dois textos, as jornadas são longas, o que fortalece a dimensão de amizade entre as pessoas que convivem no mesmo meio de transporte; a espera pela chegada ao destino da viagem impulsiona a proximidade, o estar *com*. Isso é o cerne da criação de comunidades de viagem, que partilham das experiências ocorridas durante os trajetos. Bopp e Opalka aproximam-se a partir do trajeto em comum para a Amazônia; as horas em que estão lado a lado no trem e no navio os conduzem a uma convivência que toca a partilha mútua de suas próprias particularidades. Em *La III guerra mundial*, por sua vez, o compartilhamento das experiências, atrelado à noção de comunidade e ao crescente de uma amizade, é regido pelo caráter da própria viagem, que é fuga, sendo necessária para a própria sobrevivência da família.

Os irmãos, nos poemas de Andi Nachon, vivem o período da infância e juventude em meio à incerteza de sobrevivência, uma vez que a viagem que fazem é um exílio. Não há um ponto de chegada para o caminho que percorrem, ao contrário do que ocorre com os tripulantes do navio de Verônica, que viajam com o intuito de chegar até a Amazônia. A insegurança de não haver perspectiva de chegar a um lugar predefinido, dá a sensação de se estar seguindo uma rota para “nada”, sendo agravada a sensação angustiante da possibilidade de não haver tempo de chegar a algum lugar, por causa da guerra e a morte iminente que a permeia. Isso faz com que os familiares estejam ainda mais inclinados à amizade, ao estar ombro a ombro, criando uma comunidade que é tarefa política de existência da vida em meio à eliminação do que é comum e da amizade, cerne da guerra.

E essa diferença em relação às condições de viagem e, conseqüentemente, aos tipos de relato de viagem traçados pelas personagens de Andi Nachon e Verônica Stigger, fica perceptível um teor de comicidade em alguns acontecimentos de *Opisanie Swiata* que contrasta com o tom mais grave na fala da menina, nos poemas de *La III guerra mundial*. A própria presença do animal que, como já mencionado, funciona como alegoria da noção de comunidade, em ambos os textos, revela como as memórias de viagem se formam de modo diferentes neles. Em *Opisanie Swiata*, além de o animal aparecer como integrante de uma pequena comunidade com crianças, sendo companhia nos jogos infantis, a metáfora associada a espécies de animais também ocorre, ainda que de modo mais sutil e sem tanta profundidade como ocorre em *La III guerra mundial*.

Durante a viagem de navio em que Opalka e Bopp estão, no texto de Verônica, ocorre uma espécie de ritual ao se ultrapassar a linha do Equador, em homenagem ao deus da mitologia grega Netuno, atrelado aos mares e oceanos. Trata-se de uma festa para cultuar a figura mitológica, na qual os tripulantes fantasiavam-se e participam de banquetes, além de se envolverem em brincadeira e danças incomuns. Ao longo da comemoração, houve também uma espécie de “competição” entre os neófitos – novos tripulantes do navio –. A competição envolvia jogos exóticos, como engolir rapidamente frutas servidas pelos cozinheiros e ser atingido por elas. Após tais jogos, os participantes, feridos e alguns, até mesmo, desacordados, recebem nomeações e homenagens:

[...]Estava encerrada a partida: O imediato soou sua trombeta e o comandante despejou um balde de água na cabeça de cada um dos neófitos, batizando-os com nomes de animais marinhos. As Olivinhas passaram a se chamar Sereia e Estrela do Mar. O inglês virou Ouriço. Os alemães se tornaram Atum e Sardinha. O homem triste, Tubarão, e sua mulher, que permanecia desacordada mesmo depois do balde d’água, Água Viva. Todos os passageiros aplaudiram os novos seres do mar e formaram uma longa fila para cumprimentá-los. (STIGGER, 2018, p. 111-112)

Ao serem batizados com nomes de animais marinhos, os tripulantes novatos começam a ser aplaudidos por todos e a possuírem tratamento diferenciado, até mesmo, no momento do banquete. Finalizadas todas as comemorações ritualísticas para a ultrapassagem da linha do Equador, alguns tripulantes iniciados como animais marinhos partem para seguir viagem em outra embarcação, *El Durazno*, onde todos os tripulantes encontram-se nus:

[...]Outras pessoas acudiram à mureta para acenar para o navio, entre elas Opalka e Dona Oliva, que acordara com o barulho. Os passageiros do *El Durazno* acenavam de volta. Deviam ser uns cinquenta e estavam todos nus. Nada de panos ou calçados. Nenhum lenço, nenhum chapéu, nenhuma bolsa. Nenhum acessório. Nem maquiagem as mulheres usavam. Muito menos esmalte nas unhas. A única coisa que vestiam era

óculos de grau. E nada mais. Os cabelos se agitavam soltos ao vento em suas cores naturais. Os pelos estavam eriçados com o friozinho que fazia àquela hora da manhã. E eles acenavam, contentes da vida. Vagavam pelos mares sem nunca desembarcar. Viviam do que pescavam. Bebiam água da chuva. E só se banhavam no mar. Eles são a humanidade liberada, disse o senhor Andrade para Bopp. com a voz embargada e lágrima nos olhos, eles são o passado e o futuro. El Durazno ia se afastando aos poucos. Deslocava-se com a calma que lhe era habitual. Navegava como se flutuasse sobre as ondas. Mal as tocava. Parecia não ter peso.

– El Durazno! El Durazno! – berravam Bopp e o senhor Andrade em coro, acenando sempre – tenham uma ótima viagem!

El Durazno já ia longe. Quase não dava mais para vê-lo. Em seu encaço, seguia um bote salva-vidas, deslocando-se célere pelo mar, como se os remos fossem motores. Dentro dele, iam as Olivinhas e os alemães, sujos, lanhados e, eles também, já inteiramente nus. (STIGGER, 2018, p. 113).

As Olivinhas e os alemães, antes passageiros do mesmo navio de Opalka e Bopp, com destino à Amazônia, migram para *El Durazno*, uma embarcação em permanente navegação. Desse modo, passam a experimentar uma viagem sem fim pelos mares, prescindindo do objetivo de desembarcar em algum local em terra firme. *El Durazno*, portanto, navega pelas águas vagorosamente, uma vez que a intenção dos tripulantes a bordo não é chegar rapidamente a algum local, como se espera dos meios de transporte em geral. Assim, nesta embarcação, o trajeto e a própria condição de viajante são valorizados, em detrimento da velocidade para a chegada a um destino *por vir*. Ademais, um outro elemento que diferencia *El Durazno* de um navio comum é o fato dos tripulantes estarem todos nus, assim como os hábitos mais “naturais” em relação à própria sobrevivência.

Senhor Andrade – personagem de Verônica que, assim como Bopp, parece referenciar um autor atribuído ao Modernismo – emociona-se ao destacar a “humanidade liberada” do modo de viver dos tripulantes da segunda embarcação. De fato, a concepção de viagem e da própria forma de existência em *El Durazno* parece refletir certa libertação de elementos atribuídos exclusivamente ao ser humano.

A vestimenta e o trabalho, por exemplo, são elementos próprios dos humanos, não são utilizados pelas pessoas embarcadas nele. A própria concepção de tempo, atrelado à velocidade⁴, que serve a uma visão utilitarista característica do ser humano, não condiz com a lenta condução sem rumo de *El Durazno*.

Isso remete à ideia apresentada em *O animal que logo sou*, livro publicado em 1999 por Jacques Derrida (1930 - 2004), filósofo e pensador franco-argelino. O livro apresenta a imagem de uma pessoa que, nua, é observada por um gato e, a partir dela, reflete sobre o conceito de nudez, exclusiva do ser humano. Segundo Derrida, o animal possui a nudez como estado natural, sendo esse, portanto, o motivo de ser desconhecida por ele. Isso porque a necessidade de vestir-se é humana e a nudez só existe como oposição a estar vestido:

O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez "na natureza". Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele ser nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu. Ao menos é o que se pensa. Para o homem seria o contrário, e o vestuário responde a uma técnica. Nós teríamos então de pensar juntos, como um mesmo "tema", o pudor e a técnica. E o mal e a história, e o trabalho, e tantas outras coisas que o acompanham. O homem seria o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Só seria homem ao tornar-se capaz de nudez, ou seja, pudico, ao saber-se pudico porque não está mais nu. E saber-se, seria saber-se pudico. O animal, este, nu por não ter consciência de estar nu, crê se que permaneceria tão alheio ao pudor quanto ao impudor. E ao saber de si que isso implica. (DERRIDA, 1999, p. 17 a 18)

⁴ Paul Virilio (1932-2018), filósofo, pensador e arquiteto francês, utiliza o conceito de *dromologia* para pensar o modo como a velocidade crescente da vida moderna acaba por alterar as noções de espaço e tempo. Em *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*, livro publicado em 1993, Virilio afirma que a relação com tempo, acarretada pelo avanço tecnológico, tem apresentado movimento de "contagem regressiva", uma vez que "a urgência do tempo de trabalho aparece como *centro do tempo* e o tempo livre das férias, do desemprego, como tempo de uma periferia, *subúrbio de tempo*. (VIRILIO, 2014, p. 12)

O olhar de um animal direcionado a uma pessoa nua, portanto, causa uma espécie de constrangimento nela por essa consciência da nudez, o sexo descoberto que traz um estado de vulnerabilidade exclusivamente humana. A ausência da condição de nudez do animal é refletida no próprio olhar direcionado ao corpo desnudo do ser humano, fixo, direto e sem pudor; a relação de certa vergonha em relação às partes íntimas expostas, humana, não faz parte da existência animal, por isso, o objeto do olhar do animal não lhe causa qualquer espanto ou embaraçamento, uma vez que estar nu é condição já integrada em seu ser.

Considerando o pensamento de Agamben em relação à nudez, que está relacionada à “perda de glória” e ao pecado, em um viés teológico que funda o pensamento ocidental, conforme visto anteriormente, o animal está aquém dessa ideia. Isso porque o animal é corpo, cru, revelado em meio à natureza. O animal se diferencia do ser humano por não apresentar a oposição mente/corpo - sendo o primeiro elemento valorizado em detrimento do segundo - pois já é o corpo natural. O ato de esconder o corpo, intrínseco ao pensamento religioso, provém de um projeto de controle do mesmo, imprescindível à concepção de salvação da alma através da mente. O pecado original, no livro bíblico de Gênesis, retira de Adão e Eva o estado natural da nudez, que os aproximava do animal. Entretanto, a figura da serpente - um animal, nu - é utilizada como alegoria para o mal.

Desse modo, nota-se a contradição em relação ao animal: ao mesmo tempo que este é permanentemente nu e a ausência de consciência sobre a própria nudez também implica na própria existência do sentir e do afeto⁵ - de acordo com a ideia de Derrida - o mal, sendo conceito criado e atribuído ao próprio ser humano, é representado por ele como animal. É a figura da serpente, nua na natureza, portanto, que aparece como agente ao fazer o ser humano conhecer o pecado e a nudez. É preciso considerar que o mal, a vestimenta, a nudez, a história existem como conceitos próprios do ser humano, criados e utilizados exclusivamente por eles, assim como o próprio conceito de animal. Segundo Derrida, o termo *animal* traz uma generalização em relação às tantas espécies existentes e é utilizado como forma de distinção do ser humano em relação a elas:

⁵ Gilles Deleuze (1925 - 1995), filósofo e pensador francês, apresenta o sentido de afeto ligado à *afecção*, no livro *Espinoza: Filosofia Prática*. Segundo Deleuze, “as afecções designam o que acontece ao modo, as modificações ao modo, os efeitos dos outros modos sobre este. De fato, as afecções são imagens ou marcas corporais [...]; e as suas ideias englobam ao mesmo tempo a natureza do corpo afetado e do corpo exterior afetante. (DELEUZE, 2002, p. 55).

É uma palavra, o animal, que os homens se deram o direito de dar. Eles se encontraram, esses humanos, a se dar essa palavra, mas como se eles tivessem recebido em herança. Eles se deram palavra para dispor um grande número de viventes sob esse único conceito: O Animal, dizem eles. E eles se deram essa palavra, concedendo-se ao mesmo tempo, a eles mesmos, para reservar-se, a eles os humanos, o direito à palavra, ao nome, ao verbo, ao atributo, à linguagem de palavras, enfim àquilo de que seriam privados os outros em questão, aqueles que se coloca no grande território do bicho: O Animal. Todos os filósofos que interrogaremos (de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas), todos, dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação: do direito e do poder de "responder". E pois de tantas outras coisas que seriam o próprio do homem. (DERRIDA, 1999, p. 61).

Assim, o próprio conceito de animal é um modo de distanciar o ser humano, utilizando de pretensa superioridade pautada na linguagem. Ao atribuir-se a figura do animal a um instrumento de indução ao pecado de Adão e Eva, o mesmo movimento que subjuga a existência do animal através da linguagem, a que Derrida se refere, ocorre. Uma vez que o animal não possui capacidade de “responder” às categorias impostas pelo ser humano, este acaba sendo objeto das percepções humanas.

Nesse sentido, o modo como se dispõe a liberdade dos viajantes nus, com nomes de animais, na embarcação errante remete à noção de *vagabundagem*, de Isabelle Eberhardt (1877-1904), pensadora, viajante e escritora suíça. No texto *Vagabundagens*, traduzido por Takashi Wakamatsu e publicado em 2019 pela editora Cultura e Barbárie, Isabelle defende o direito à vagabundagem, como resistência e existência frente ao controle capitalista intrínseco à vida moderna, que consiste em:

Ter um domicílio, uma família, uma propriedade ou uma função pública, meios de existência definidos, ser enfim uma engrenagem apreciável da máquina social, tantas coisas que parecem necessárias, quase indispensáveis, à maioria esmagadora dos homens, mesmo aos intelectuais, mesmo àqueles que se acreditam mais forros. (EBERHARDT, 2019, p. 157)

Isabelle – em sua condição de viajante – destaca a liberdade que o andarilho, nômade, tem ao exercer o direito à vagabundagem ao viajar sem rotas pré estabelecidas e, conseqüentemente, sem um destino definido: “ O andarilho sólido, sentado à beira da estrada, e que contempla o horizonte livre, aberto diante dele, não é o mestre absoluto das terras, das águas e mesmo dos céus?” (EBERHARDT, 2019, p. 157). Esse movimento de vagabundagem, que é alforria, segundo a autora, é duplamente exercido pela tripulação de *El Durazno*.

A primeira instância é que, ao viajarem sem rumo pelo mar, estão rompendo com a limitação de sua liberdade espacial, que se reflete no controle cartográfico. Uma vez que não há um lugar fixo onde se almeja chegar, o mapa, instrumento da geografia do controle, conforme abordado no primeiro capítulo do presente trabalho, é dispensável. Assim, é desfeita a concepção de viagem atrelada a uma geografia do controle e, conseqüentemente, tudo o que ela implica, como o domínio e a segmentação dos espaços, em um viés individualista. Ao contrário, cria-se uma comunidade na embarcação, onde todos dividem o mesmo espaço e a liberdade do próprio corpo, o que envolve o segundo modo como a vagabundagem é vivida. A nudez, que contraria a ideia de pudor, leva-os a experimentar a noção de vagabundagem ao permitir desfazer as concepções pré estabelecidas sobre o corpo nu, atreladas ao pecado e que levam a uma noção de obrigatoriedade da vestimenta, dispositivo limitante das próprias fronteiras do corpo.

Tendo em vista o pensamento de Jacques Derrida (1999) em relação à naturalidade da nudez nos animais, sendo a necessidade de vestes e o próprio reconhecimento da nudez algo pertencente ao ser humano, é possível notar que os personagens de *Opisanie Swiata* que se juntam à comunidade nua do navio *El Durazno* foram aqueles que receberam nomes de animais marinhos. As Olivinhas e os alemães, ao serem renomeados, tornam-se mais próximos dos animais marinhos ao optarem por viver nus e utilizando de recursos naturais para sobreviver. Desse modo, Sereia, Estrela-do-mar, Atum e Sardinha – novas identidades dos

personagens de Verônica – abdicam de uma viagem com destino à Amazônia para partilhar uma existência *em comum* com nômades em alto mar, dispensando, assim, estar em terra firme para viver de forma semelhante a animais marinhos.

Conclui-se que, tanto em *La III guerra mundial* quanto em *Opisanie Swiata*, há um senso de comunidade, que envolve estar ao lado e viver *com* o outro, desenvolvido através da convivência nas viagens. Neste item, buscou-se apreender o modo como os animais aparecem nos dois textos como elementos que explicitam a criação de uma comunidade, considerando as concepções de Giorgio Agamben e Jacques Derrida a respeito da nudez e da pretensa dominação do ser humano através da linguagem. As comunidades imaginadas nos textos de Andi Nachon e de Verônica Stigger, perpassam a noção da memória de uma existência compartilhada, que envolve a ideia de amizade como base para o próprio direito de existir, de modo político. Nesse sentido, o item a seguir contemplará o modo como essas comunidades se estabelecem, tendo em vista um maior aprofundamento das relações interpessoais das personagens de Andi e Verônica, pensando no conceito de amizade.

2.2. A amizade como potência de *con-dividir* e de *con-sentir* com Andi Nachon e Verônica Stigger

Giorgio Agamben publica, em 2007, um texto intitulado *L'amico*, traduzido posteriormente por Bernardo Romagnoli Bethonico como *O amigo* e incluído na décima edição da revista Caderno de Leitura, da editora Chão da feira. Agamben parte da relação entre o conceito de amizade e filosofia – que contém, ela própria, o radical *filo*, que significa “amigo”, identificando uma tendência atual na filosofia de prescindir da reflexão em torno da amizade como parte essencial do pensamento filosófico. A partir desta questão, são analisadas algumas afirmações de Aristóteles acerca da amizade, em que o filósofo apresenta conceitos como “con-sentir”, “conviver” e “condividir”, que exprimem a potência do estar e do ser *com*, em conjunto e em comunidade, que a tornam uma relação interpessoal de notável teor político:

Nessa sensação de existir insiste outra sensação, especificamente humana, que tem a forma de um con-sentir (*synaisthanesthai*) a existência do amigo. A amizade é a instância desse con-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria. Mas isso significa que a amizade tem uma condição ontológica e, ao mesmo tempo, política. A sensação do ser é, realmente, já sempre dividida e con-dividida, e a amizade nomeia essa divisão. Não há aqui nenhuma intersubjetividade – essa quimera dos modernos –, nenhuma relação entre sujeitos: antes, o ser mesmo é dividido, é não idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa con-divisão. (AGAMBEN, 2012, p. 4)

Nesse trecho, Agamben destaca que a ação de *con-sentir* está relacionada à partilha do sentimento mútuo na relação de amizade, que diz respeito à existência de si mesmo e à do amigo. A amizade, portanto, envolve o consentimento entre ambas as partes, considerando as particularidades de cada um. Mais do que

consentimento, o conceito de con-divisão revela o teor político da amizade porque envolve o movimento de dividir *com*, junto. Para Agamben, o ímpeto de con-dividir é o cerne da amizade, visto que esta envolve a divisão de um único sentimento e, até mesmo, de um ser, existência, entre duas faces que se distinguem uma da outra. Assim, a amizade não concebe uma relação de homogeneização entre aqueles que consentem sua existência nela; em outras palavras, não há pretensão que dois amigos possuam mesmos gostos e traços de personalidade para constituírem uma amizade. Ao contrário, a força política da amizade se constitui a partir de um compartilhamento do existir, que está acima da divisão:

Os amigos não compartilham alguma coisa (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são con-divididos pela experiência da amizade. A amizade é o compartilhamento que precede qualquer divisão, porque o que há para partilhar é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse con-sentir original, que constitui a política. (AGAMBEN, 2012, p. 5)

A escolha de con-dividir a vida com outra pessoa, conhecendo suas características particulares e, assim, constituir a experiência da amizade, possui rara potência política. Isso porque, em um contexto geral em que o individualismo – tão conveniente ao sistema capitalista, que incita a obsolescência de tudo e um viés competitivo nas relações – pouco prevalece a vontade de compartilhar a amizade, que demanda amar a existência do que difere de si mesmo. Agamben destaca que “é preciso distinguir a amizade formada por utilidade ou por prazer da amizade virtuosa, na qual o amigo é amado como tal”, bem como se faz necessário ter consciência de que “não é possível ter muitos amigos” (AGAMBEN, 2012, p. 3), justamente por ser um sentimento que demanda um compartilhamento integral da existência.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) foi um cineasta, escritor e pensador italiano, assassinado em 1975; sua tarefa política em relação à luta contra o fascismo e a um regime *democristão* na Itália é evidenciada em todo seu trabalho intenso nos âmbitos artístico e jornalístico. Entre 1974 e 1975, publica, no jornal italiano *Corriere della Sera*, um tratado *anti* pedagógico chamado *Gennariello*. Em publicação datada

de 15/05/1975, intitulada *Os rapazes são conformistas duas vezes*, Pasolini reflete sobre a apatia e o conformismo da juventude italiana frente à situação política, apontando para a falta da potência do protesto, tão necessária para evitar um contexto de regressão e degradação geral:

Quem aceitar realisticamente uma transformação que é regressão e degradação, quer dizer que não ama quem sofre essa regressão e essa degradação, ou seja, os homens de carne e osso que o rodeiam. Em contrapartida, quem protestar com toda sua força, mesmo sentimental, contra a regressão e a degradação, quer dizer que ama esses homens de carne e osso. Amor que eu tenho a desgraça de sentir, e a esperança de comunicá-lo a ti também. (PASOLINI, 1990, p. 132)

Dirigindo-se a um interlocutor possível, um jovem napolitano, Pasolini relaciona o movimento de não conformidade com um ato de amor. Isso porque a busca pela mudança em um contexto político degradante, fascista, implica na consciência da coletividade; é a noção do *comum*, que envolve o sentimento de amar, é incentivo para a ação coletiva do protesto, uma vez que não se quer ver degradar quem se ama. Em outro momento, no mesmo texto, Pasolini menciona especificamente a amizade, em sua potência de resistência e existência frente a um contexto em que relações de tolerância⁶ prevalecem. E é justamente esse contexto que dificulta ter tantas amizades; por isso, assim como Agamben, Pasolini destaca que com poucas pessoas é possível, verdadeiramente, compartilhar a existência através da amizade:

[...] Só no momento em que os teus companheiros se tornam amigos é que talvez possam descobrir a persuasão, a compreensão, a piedade e a humanidade: mas os amigos são quatro ou cinco, no máximo. Os outros são lobos: e atuam sobre ti como sobre uma cobaia em que experimentam a sua violência e em relação à qual se tem de verificar a bondade de seu conformismo. (PASOLINI, 1990, p. 154)

⁶ Segundo Pasolini, a ideia de *tolerância* é a mais explícita expressão de violência em relação à existência de outra pessoa.

Em *Opisanie Świata* e *La III guerra mundial*, o sentimento de coexistência, que dá origem à amizade, é apresentado de modo enfático. A amizade entre os personagens nos textos de Andi e de Verônica é evidenciada através de momentos em que ocorre uma espécie de compartilhamento de memórias de viagem. Assim, a dimensão do diário de viagem, que caracteriza ambos os textos, envolve, constantemente, uma relação de amizade, que também é objeto dos relatos dos personagens. Além disso, a potência do existir junto durante um longo trajeto – tanto na viagem-fuga, sem destino definido, de *La III guerra mundial*, quanto em uma viagem rumo à Amazônia, como aquela em *Opisanie Świata* – acarreta a criação de comunidades em Andi e Verônica.

Bopp e Opalka, personagens de Verônica, desenvolvem uma amizade que se caracteriza pela genuína *con-divisão*, a que Agamben se refere em *O amigo*. Bopp, brasileiro, de modos e vestimentas extravagantes e comunicativo, inicia uma interação com Opalka ao mesmo tempo que começa sua viagem. Opalka, polonês discreto, de poucas palavras, vai *consentindo* a existência da amizade com Bopp, à medida que o escuta e o observa durante a viagem. Os dois amigos – cujas personalidades constituem *dois pólos opostos* – começam a compartilhar de uma amizade que surge através da convivência durante o tempo que viajam no trem e, principalmente, no navio.

Bopp opta, inclusive, por alterar o destino inicial de sua viagem, a fim de acompanhar Opalka em seu encontro com o filho doente. A atitude de Bopp demonstra sua predisposição e abertura em consentir a existência de Opalka como seu amigo, um ímpeto raro e político. Embora, em alguns momentos, principalmente no início da viagem, Opalka demonstrasse pouco interesse em escutar Bopp, na visão deste, o modo como compartilham um sentimento mútuo de amizade é explicitado ao longo do romance de Verônica. Em alguns momentos de *Opisanie Świata*, há espécies de relatos avulsos sobre Bopp que, embora não assinados, parecem pertencer a Opalka, considerando situações em que estiveram juntos ao longo da história. Em um desses relatos, Opalka escreve detalhadamente sobre um momento incomum ao lado de seu amigo:

Bopp é livre como uma flecha disparada de um arco. Já rodou o mundo. Tomou sol. Fincou o espinho no pé. Montou a cavalo, remou, bebeu chimarrão, comeu paçoca e viu jacarés de bocas abertas, serrilhadas como o perfil de uma fábrica. Bopp não para. Tem bicho-carpinteiro no corpo. nos dois dias em que tivemos que ficar na estalagem esperando a partida do navio, ele desapareceu. Ninguém tinha notícias suas. Achei que havia desistido da viagem. Mas, na hora do embarque, já fechado o bagageiro, eis que Bopp despontou numa curva do porto, descabelado e decomposto, gritando e correndo e tropeçando nas suas infindáveis malas. As pernas curtinhas não colaboravam com aquela corrida desvairada. Chegou esbaforido ao convés e, sem dar tempo para recuperar o fôlego, foi despejando uma história em que era difícil acreditar. Mal se acomodara na estalagem, ouvira um som vindo da rua. Parecia música, mas era diferente de tudo que escutara até então. Lembrava vagamente sons com que tivera contato na Amazônia. Pensou que seria semelhante àquilo um jazz tocado pelos Waimiri Atroari. Selvagem, violento e, ao mesmo tempo, sedutor. Bopp desceu, claro. Só pensava em ir atrás do som. [...] (STIGGER, 2018, p. 60)

Através do relato atribuído a Opalka, é possível notar o encantamento em relação à Bopp. Os detalhes no escrito revelam o jeito como o viajante polonês voltou sua atenção ao seu amigo, oferecendo sua escuta e sua presença de um modo que apenas a dimensão do afeto e a vontade da amizade permitem. Ainda que, por vezes, não expusesse reações através do ato de falar, em relação à Bopp, é no diário íntimo – e em sua “ambição” de eternizar os momentos e a própria vida, na concepção de Maurice Blanchot – que o personagem demonstra certo caráter inaparente na amizade crescente com Bopp.

Opalka demonstra possuir admiração pela liberdade no jeito de ser de Bopp; além disso, o detalhamento da descrição sobre o companheiro de viagem revela a força de consentir e amar o que é diferente de si mesmo, o que constitui a amizade. Isso remete ao pensamento de Giorgio Agamben no livro *A comunidade que vem*, publicado em 1990, a respeito da potência de se ter afeto por algo simplesmente pelo o que se é. Nesse trecho, Agamben destaca que se deixar afetar por algo livre de nossas próprias necessidades ou projeções, ou seja, por seu modo particular de existência, configura o ato de amar, intrínseco à amizade.

O afecto por uma coisa que imaginamos ser livre é maior do que por uma coisa necessária e, conseqüentemente, ainda maior do que o afecto por uma coisa que imaginamos possível ou contingente. Mas imaginar uma coisa como livre só pode significar imaginá-la, simplesmente, ignorando as causas pelas quais ela foi determinada a agir. Portanto, o afecto por uma coisa que simplesmente imaginamos é, em igualdade de circunstâncias, maior do que o que se tem por uma coisa necessária, possível ou contingente e, por conseguinte, é o maior de todos (Ét., V, prop. V, Dim.). Ver simplesmente algo no seu ser-assim: irreparável, mas nem por isso necessário; assim, mas nem por isso contingente - é isto o amor. (AGAMBEN, 1993, p. 80)

Bopp, por sua vez, também escreve sobre Opalka, mas de forma bem mais objetiva: através de uma lista de amigos que possui no navio. A lista é constituída por seis itens, totalizando seis pessoas com quem Bopp afirma possuir amizade. Cada amigo é descrito de forma direta e entrecortada, incluindo-se a nacionalidade, os gostos, os costumes, os medos, entre outras instâncias de cada um deles. Opalka é o último nome que aparece na lista de Bopp; contudo, é considerado “melhor amigo” do mesmo:

OPALKA. Polonês. Quieto. Discreto. É meu melhor amigo desde o trem. Gosto dele como se deveria gostar de um pai. Vai ao Brasil encontrar um filho que não sabia ter. Eu queria saber rezar para algum deus, todo dia antes de dormir, que ele ache seu filho com saúde. (STIGGER, 2018, p. 73)

Nota-se que Bopp, primeiramente, destaca as características que diferem o seu amigo de si mesmo, o que o configura como a outra face do próprio existir, o que compõe a amizade. Enquanto Opalka destaca, em sua possível descrição de Bopp, sua agitação e o modo como contava muitas histórias, Bopp realça os aspectos de Opalka que são opostos aos seus: *discreto* e *quieto*. Logo após, há a classificação de “melhor amigo”, o que exprime a certeza da amizade, como alguma partilha de vida. Desse modo, a amizade entre Bopp e Opalka ilustra, de modo

pertinente, o que Agamben define como *con-divisão*. Os dois personagens de Verônica possuem traços de personalidade distintos que refletem em sua visão de mundo e na maneira como se comunicam. Isso é bastante perceptível durante diálogos dos dois; enquanto Bopp parece sempre buscar compartilhar suas próprias experiências durante as conversas, Opalka coloca-se em posição de ouvinte, tendo pouco a acrescentar ou a falar sobre si mesmo. Ao mesmo tempo, observando-se o modo como cada um escreve sobre seus amigos, nos trechos acima, o gesto de expressão da amizade parece inverter-se: Bopp, que utiliza a linguagem verbal mais frequentemente a fim de compartilhar experiências e sentimentos, expressa-se de forma bem mais sucinta ao escrever sobre Opalka, o que parece indicar sua pouca necessidade exprimir a vivência da amizade através da escrita, visto que já o faz por meio de conversas.

Opalka, por sua vez, relata seus pensamentos acerca de Bopp em uma espécie de diário, no qual expõe detalhes que revelam sua potência de escuta em relação ao amigo. Desse modo, é possível observar que Opalka externaliza sua experiência de compartilhamento de existência predominantemente através da escrita, construindo um diário de viagem/amizade. Bopp e Opalka, portanto, são as duas faces ou pólos opostos que fazem parte da *con-divisão* da amizade; o fato de serem pessoas com modos de ser diferentes, o compartilhamento de vida que dá origem à relação de amizade prevalece perante às distinções. A relação de Opalka e Bopp também remete à ideia de uma *estranheza em comum*, que tem a ver com disposição da amizade na diferença, a que Maurice Blanchot se refere no livro *La amistad* [A amizade].

Debemos renunciar a conocer a aquellos a quienes algo esencial nos une; quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro alejamiento. La amistad, esa relación sin dependencia, sin episodio y donde, no obstante cabe toda la sencillez de la vida, pasa por el reconocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestros amigos, sino sólo hablarles, no hacer de ellos un tema de conversación (o de artículos) sino el movimiento del acuerdo del que, hablándonos, reservan, incluso en la mayor familiaridad, la distancia infinita, esa separación fundamental a partir de la cual lo que separa se convierte en relación. Aquí, la discreción no consiste en la sencilla negativa a tener en cuenta confidencias (qué burdo sería, soñar siquiera con ello), sino que es el intervalo, el puro intervalo que, de mí a ese otro que es un amigo, mide todo lo que hay entre nosotros la interrupción de ser que no me autoriza nunca a disponer de él ni de mi saber sobre él {aunque fuera para alabarle) y que, lejos de impedir toda comunicación, nos relaciona mutuamente en la diferencia y a veces el silencio de la palabra. (BLANCHOT, 2007, p. 266)

Em *La III guerra mundial*, a dimensão da amizade se estabelece de modo distinto. Diferente do que ocorre em *Opisanie Świata*, os personagens que compartilham da relação de amizade são familiares. Opalka e Bopp, no texto de Verônica Stigger, iniciam sua viagem à Amazônia como desconhecidos e, ao longo da viagem, vão desenvolvendo sua existência como amigos; Opalka torna-se, inclusive, bem mais próximo de Bopp, que havia conhecido há pouco tempo, do que de seu filho, Natanael, que encontraria pela primeira vez, já morto, ao chegar à Amazônia. Nos poemas de Andi Nachon, no entanto, é a convivência familiar perante o perigo e desespero que a guerra proporciona o eixo central da memória expressa nos relatos da menina.

Assim, outro ponto díspar em relação à noção de amizade e de comunidade em relação aos textos de Andi e Verônica é que, no primeiro, os membros da família em fuga compartilham da sensação de temor e insegurança em relação à morte deles mesmos, agravado pela violência e pela destruição da guerra que os cerca. No segundo, contudo, Bopp demonstra seu ímpeto de acompanhar, de estar junto de Opalka em uma viagem que, embora a motivação tenha sido a doença terminal do filho do mesmo, não possui o caráter de urgência pela sobrevivência que há nos poemas de *La III guerra mundial*. Desse modo, ainda que a morte esteja presente

em ambos os contextos, no texto de Andi ela se permeia constantemente a memória e a existência compartilhada entre aqueles que compõem a família em fuga, sendo esse aspecto algo que influencia o modo de se desenvolver a relação entre eles, que toca a amizade e faz do movimento de viver *em comum* algo urgente e tão mais necessário. O seguinte trecho de *La III guerra mundial* ressalta a velocidade da destruição bélica: “*Nada tan arduo como cruzar este mapa, recorrido/ repetido al infinito donde mi madre/ todavía desespera cada tardanza y se esfuman/ nombre y amigo.*” (NACHON, 2019, p. 339). Além da incerteza causada por uma fuga constante, bem como pela ausência de local que se perceba seguro no contexto em que se inserem, as pessoas ao redor da família, os amigos “se esfumam”, tendo a existência rompida pela violência da disputa de poder bélica, cujo ímpeto é desaparecer com qualquer potência de comunidade e afeto.

A amizade, portanto, manifesta-se como maneira de resistir e ocupar brechas em relação ao projeto da guerra, que envolve a destruição, a morte do ser *em comum* e a dominação de um povo sobre outro, através da violência física e cultural. É através da potência de ser amigo e de estar junto que a família em Andi Nachon constrói uma espécie de comunidade que vem, à medida que se mantém certa esperança de uma sobrevivência compartilhada. A menina que compõe o diário de viagem nos poemas de Andi Nachon demonstra a potência da amizade em relação à sua família, especialmente ao irmão mais velho:

En definitiva, lo suyo es la colección: alinea
y encuadra elementos disímiles. A veces pinceles

colores y tonos que mezcla
en chapitas de gaseosa. Tu hermano mayor
alguna vez pintó y fuiste vos

una asistente precoz: tardes eternas a su lado
bosquejos y líneas de puntos
para armar figuras. Cuando él no está

solapada revolvés sus telas donde las caras
se retuercen y arman
gestos de dolor. Alguna vez

tu hermano mayor dejó atrás al debilucho
y arrastó a la madre de compras: su primer trofeo
culata blanca el revólver, delicado y casi
para la cartera de una dama.

Del hermano mayor, la colección ahora
abarca toda la superficie de sua cama: un
fusil de asalto, la colt cromada o el winchester
que en perfección merece
su lugar de exhibición. Los días del padre

vos mentirás en la escuela regalos
rutinas de paseo a sabiendas que
las verdades familiares no se enuncian
de ninguna manera. A los seis
sos una experta: un cucharón de joyero es útil

para volcar plomo y fabricar precisas
puntas de bala. Tu propia colección

mentiras en voz alta de pronto pronunciadas
eficientes al momento de eludir aquello
que no querés decir: belleza
del hermano mayor y su uniforme, la certeza

ineludible de tu amor.

(NACHON, 2019, p. 322-323)

A menina nos poemas de Andi Nachon relata, por diversas vezes, momentos em que está ao lado de seu irmão mais velho, seja auxiliando-o como co-piloto ou em momentos em que se toca alguma alegria de serem crianças, em meio a brincadeiras que compõem a memória de sua infância e juventude em comum. No poema acima, a irmã mais nova dispõe-se como ajudante enquanto seu irmão realiza pinturas, estando sempre *ombro a ombro* com ele. Os quadros de *hermano mayor* refletem a realidade árdua na qual existem juntos: “*Cuando él no está/ solapada revolvés sus telas donde las caras/ se retuercen y arman / gestos de dolor.*” (NACHON, 2019, p. 322). O gesto de estar ao lado, o amor que se pauta no ser em comum e em um afetar-se na convivência com seu irmão, que constitui uma memória de infância, ameniza, de certo modo, o caráter brutal da experiência da guerra.

Em outro poema, a menina parece dirigir-se diretamente ao irmão, demonstrando a potência da amizade de ambos, convocando-o a permanecer junto a ela nessa fuga incerta:

Que explote el planeta, no haya agua
tiempo
no haya más. Calma. Que de una vez

estalle todo lo conocido

que no nos corresponde
hermanito, sí, seamos fugitivos y hagamos

al menos algo en la huida

planeada una y mil veces
retirada más allá de esto
que no conocemos, no

no nos corresponde, hermano mío

casi dos metros, quince años mayor
y sos un niño.

(NACHON, 2019, p. 355)

É possível reparar que a confiança e o consentimento da amizade demonstra ser força para esperar a sobrevivência. A menina parece comunicar ao irmão que juntos, partilhando a vida, ainda que no contexto de uma guerra violenta, é possível preservar sua existência. Assim, a divisão, que serve à guerra, vai sendo dissolvida por toda a força do compartilhar, que é a base da ideia de comunidade e de amizade. Nesse sentido e por fim, voltando-se novamente para a noção de uma *comunidade que vem*, de Giorgio Agamben, conclui-se que, a fim de resistir a uma individualidade que serve à divisão bélica, a partilha da existência constitui modo de ocupar espaço através da amizade, em um gesto político. É assim, portanto, que há a criação de alguma comunidade por vir, que perpassa significativamente a escrita de Andi Nachon e Verônica Stigger.

Porque se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas o assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável. (AGAMBEN, 1993, p. 52)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura aprofundada de *La III guerra mundial* e de *Opisanie Swiata*, através de um gesto de ler com Andi Nachon e Verônica Stigger, permitiu que se identificasse algumas similaridades entre os dois textos. A principal característica em comum é a dimensão do diário de viagem, que abrange os acontecimentos e relatos presentes em ambos os textos. O registro durante os trajetos percorridos envolve uma tentativa de preservar a memória, tendo em vista a ideia de diário de Maurice Blanchot, além de estar atrelado às relações de amizade dos personagens. Andi Nachon utiliza a perspectiva de uma menina, em fuga com sua família, para compor uma poesia que projeta uma memória a partir de acontecimentos passados, tais como a Segunda Guerra Mundial e a ditadura argentina (1976-1983), contexto mais próximo ao de Andi. Verônica Stigger, por sua vez, utiliza múltiplas perspectivas para compor um relato de viagem mais fragmentado, feito como em um procedimento de colagem; as propagandas antigas e os avisos do comandante do navio são exemplos de elementos que constroem uma espécie de coleção que conduz à memória da viagem.

Estes diários de viagem imaginados por Andi e Verônica envolvem todo um pensamento em torno da guerra e suas implicações; da violência física, cultural e geográfica acarretada pela colonização e, por fim, das ditaduras militares na América Latina, tendo em vista a opressão em relação à existência. *La III guerra mundial* trata da vivência de uma infância em um contexto em que a morte é iminente, devida a ausência de algum lugar seguro onde se possa tocar a esperança de se preservar a existência. A violência da uma terceira guerra, que envolve a memória do passado e do futuro, caracteriza a viagem como fuga/exílio e coloca a família nos poemas de Andi em permanente busca pela esperança de uma existência *por vir*. Em *Opisanie Swiata*, há a menção direta à destruição da cidade de Varsóvia, na Polônia, pela Segunda Guerra Mundial, bem como há um jogo em relação ao pensamento colonizador, considerando o contexto latino-americano.

Através do aporte teórico utilizado no presente estudo, que inclui o estudo acerca do pensamento de Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Simone Weil, Denetêm Touam Bona, Massimo Cacciari, entre outros, foi possível relacionar todo um contexto de conflitos bélicos do passado e do presente com a ideia de fronteira, como mecanismo limitador dos espaços. Isso porque a dominação do espaço e, conseqüentemente, das pessoas, está atrelada a uma *geografia do poder*, que, através de suas linhas inflexíveis, cria uma espécie de fratura biopolítica. Nos

poemas de Andi, a figura do irmão mais velho é quem utiliza o mapa na tentativa de elaborar estratégias de fuga do contexto de destruição em que sua família estava inserida. Há, entretanto, uma relação paradoxal que torna o mapa simplesmente “simulacro de controle”: a tentativa de sobrevivência através de um instrumento que é conveniente à guerra. O pensamento em torno das fronteiras rígidas do mapa também compõe o jogo proposto por Verônica Stigger ao tornar concreta a linha do Equador, que segmenta o planeta em hemisférios simétricos, porém desiguais.

Outro ponto a ser considerado em relação aos elementos semelhantes entre os textos de Andi e Verônica é o modo como a dissolução de fronteiras rígidas aparece como forma de existência e resistência frente a uma cartografia do controle. O ato de desfazer o mapa cartográfico está atrelado ao gesto “arejar” as fronteiras, fazendo delas, mais do que espaços ocupáveis, zonas de contato entre os povos. *Opisanie Swiata* apresenta espécies de alegorias dessa dissolução da geografia do poder, como por exemplo o mapa de uma cidade que ainda não existe, sem fronteiras, construídas pelas crianças durante a viagem de navio. Em *La III guerra mundial*, a menina, por não saber ler mapas, apresenta certa oposição à territorialização do mapa; isso também está presente no jogo de Andi acerca dos nomes dos locais, que se misturam, desfazendo-se da dominação acarretada pela delimitação dos espaços em territórios.

Além disso, a noção de amizade, considerando o pensamento de Giorgio Agamben, está presente de modo enfático nas escritas de Andi Nachon e Verônica Stigger. A amizade, como modo de *con-sentir* e *con-dividir* a existência, é intrínseca aos relatos de viagem em *Opisanie Swiata* e em *La III guerra mundial*. Isso porque os diários nos dois textos incluem o existir entre os amigos e estes criam, conseqüentemente uma comunidade potente em que a convivência e o sentimento partilhado são modos de ocupar brechas frente a um individualismo conformista. Assim, a amizade nos textos de Andi e Verônica revela-se como algo político. *La III guerra mundial* apresenta a amizade e a comunidade entre membros da família como algo essencial para manter alguma perspectiva de sobrevivência durante uma guerra. *Opisanie Swiata*, por sua vez, exemplificar de modo pertinente o gesto de *con-dividir*, base da amizade, através da relação de proximidade crescente de Bopp e Opalka.

Desse modo, conclui-se que diversos aspectos relacionados à construção de uma memória política estão presentes em ambos os textos. Embora algumas

disparidades sejam notáveis entre a escrita de Andi e Verônica, como por exemplo o objetivo das viagens realizadas nos dois textos e o modo com que estabelece as relações de comunidade e amizade, considerando o contexto em que os personagens, ambas possuem tarefa política semelhante em relação à escrita. Elas utilizam da memória pela linguagem para lembrar, sempre, como a fronteira rígida de uma geografia do poder, cujo ímpeto é o individualismo, a morte, a segregação, a dominação, pode ser desfeita a partir da construção de uma comunidade *que vem*, que ocupa brechas e forma zonas de convivência e, conseqüentemente, de amizade.

4. REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. *O que é um povo?* In: **Meios sem fim**. Trad. Davi Pessoa. São Paulo: Editora Autêntica, 2015.

_____. **O amigo**. Trad. Bernardo Romagnoli Bethonico. Caderno de Leitura, nº 10. Belo Horizonte: Chão da feira, 2012.

_____. **Nudez**. Trad. Davi Pessoa. São Paulo: Editora Autêntica, 2014.

ANTELO, Raúl. **Rui Barbosa, a neutralidade e o estado de exceção**. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **La Amistad**. Trad. J. A. Doval Liz. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

_____. *O Diário Íntimo e a Narrativa* In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLAÑO, Roberto. *Literatura y Exílio*. In: **Entre Paréntesis**. Barcelona: Anagrama, 2004.

BONA, Dénètem. *Espectrografia da Fronteira*. In: **Cosmopoéticas do Refúgio**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2020.

CACCIARI, Massimo. **Nomes de Lugar: Confin**. Revista de Letras, São Paulo, 45 (1): 13 - 25, 2005.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. In: **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

_____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa, filosofia prática**. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem.** Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

EBERHARDT, Isabelle. **Vagabundagens.** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica.** Curso dado no *Collège de France* (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HERBERTO, Helder. **Photomaton & Vox.** São Paulo: Tinta da China, 2017.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória.** Tradução: Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A literatura como experiência.* In: **Literatura, defesa do atrito.** Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LUDMER, Josefina. *Imaginar o mundo como tempo.* In: **Aqui América Latina: uma especulação.** Tradução de Rômulo Monte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUDUEÑA, Fabián. **Princípios da espectralogia: A comunidade dos Espectros II.** Trad. Leonardo D'Avila e Marco Antonio Valentim. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte.** Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

NACHON, Andi. *La III Guerra Mundial.* In: **En La Música Vamos: Poesía reunida 1990-2019.** Buenos Aires: Bajo La Luna, 2019.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria.** Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

PASOLINI, Pier Paolo. **Gennariello: A linguagem Pedagógica das Coisas.** In: Os Jovens Infelizes. Antologia dos Ensaios Corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PRADO, Nadia. **El destello de la gratuidad: La III Guerra Mundial de Andi Nachon.** Saga. Revista de Letras. Argentina. Nº 2. 2º semestre de 2014. P. 172-207.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François [et al.] Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

STIGGER, Verônica. **Os anões.** São Paulo: SESI-SP, 2018.

_____. **Opisanie Swiata.** São Paulo: SESI-SP, 2018.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico: e as perspectivas do tempo real.** Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014.

WEIL, Simone. **Contra o colonialismo**. Trad: Carolina Selvatici. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

