

GUTSEMBATSEMBA: TOPOGRAFIAS DO TRAUMA EM BARATAS, DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA

Gutsembatsemba: topographies of the trauma in *Cockroaches*, by Scholastique Mukasonga

Claudimar Pereira Silva

<http://orcid.org/0000-0002-7575-5833> 

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários Araraquara, SP, Brasil. 14800-901 – erapi.fclar@unesp.br

Resumo: Este artigo objetiva a análise das relações entre espaço e literatura de testemunho na autobiografia *Baratas*, da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga. Publicada em 2006, *Baratas* narra a infância, adolescência e chegada à vida adulta de Mukasonga no sudoeste de Ruanda, enquanto sobrevive às constantes perseguições dos *hutus*, maioria étnica, contra os *tutsis*, segunda maior população do país. No ano de 1973, Mukasonga foge do país, e é portanto deste lugar diaspórico que a escritora empreende sua narrativa. Partindo-se dos pressupostos teóricos sobre o espaço de Antonio Dimas (1985), Doreen Massey (2006) e Mikhail Bakhtin (2014), aliados às reflexões sobre a literatura do trauma de Marcio Seligmann-Silva (2008), Alfredo Bosi (1995) e Jean-Marie Gagnebin (2005), pretende-se analisar o modo como as topografias materiais e objetivas descritas por Mukasonga em seu testemunho operam como espaços simbólicos que apontam para representações do *gutsembatsemba*, isto é, o genocídio final perpetrado contra os *tutsis*, ocorrido entre os meses de abril e julho de 1994.

Palavras-chave: Espaço; literatura de testemunho; genocídio; Scholastique Mukasonga.

Abstract: This article aims to analyze the relations between space and literary testimony in the autobiography *Cockroaches*, by the Rwandan writer Scholastique Mukasonga. Originally published in 2006, *Cockroaches* chronicles Mukasonga’s childhood, adolescence and adult life in Rwanda, while surviving to the constant persecution by Hutus, the country’s ethnic majority, against Tutsis, second largest population in the country. In 1973, Mukasonga leaves Rwanda, and it is from this diasporic place that the writer starts her narrative. Therefore, based on the assumptions about space of Antonio Dimas (1985), Doreen Massey (2006) and Mikhail Bakhtin (2014), articulated to reflections about trauma literature by Marcio Seligmann-Silva (2008), Alfredo Bosi (1995) and Jean-Marie Gagnebin (2005), we intend to analyze how the objective and material topographies narrated by Mukasonga in her testimony operate as symbolic spaces that points out to representations of *gutsembatsemba*, that is, the final genocide perpetrated against Tutsis, which occurred between April and July in 1994.

Keywords: Space; testimony literary; genocide; Scholastique Mukasonga.

O testemunho como sutura

Em 2004, o diretor irlandês Terry George levou aos cinemas o drama *Hotel Ruanda*, uma das obras mais aclamadas do ano em que o genocídio em Ruanda completava uma

década. O filme narra a história de Paul Rusesabagina, gerente do *Milles Collines*, um hotel quatro estrelas em Kigali, capital do país, durante o período de gradativa tensão política entre os *hutus*, maioria étnica, e os *tutsis*, segunda maior população ruandesa. A diegese do filme centraliza-se no heroísmo do *hutu* Rusesabagina que, ao esconder em seu hotel centenas de refugiados *tutsis*, livra-os da morte brutal sob as lâminas de facões, paus e machados dos *interahamwes*, isto é, a milícia *hutu* (MUKASONGA, 2018, p. 157), enquanto as forças da ONU, mobilizadas para mediar o conflito, mas acuadas diante da barbárie, retiram-se do país temendo o que poderia acontecer a seus membros. *Hotel Ruanda* (2004) recebeu três indicações ao Oscar 2005, incluindo o de Melhor Ator para o norte-americano Don Cheadle, que transplanta brilhantemente para a tela o híbrido de horror e luminosidade de Rusesabagina, durante os três meses em que o genocídio se efetivava, em 1994.

Regularmente, as potencialidades de representação do cinema e da literatura auxiliam na fisiologia de sutura dos traumas históricos. Apenas dois anos depois, a ferida purulenta do genocídio em Ruanda aderiu desta vez às páginas da literatura de testemunho (BOSI, 1995; GAGNEBIN, 2006; SELIGMANN-SILVA, 2008). Publicada pela Gallimard em 2006, a autobiografia *Baratas* (*Inyenzi* ou *Les cafards*), de Scholastique Mukasonga, adentrou o panteão solene de obras que se debruçam sobre a engrenagem histórica dos genocídios, ao narrar a infância, adolescência e início da vida adulta de Mukasonga em Ruanda, pontuada pelos sucessivos *pogroms* que instauram-se no país desde a década de 1950, e que culminaram na matança final em 1994, quando a autora, já exilada na França, perde toda a família.

Estabelecendo-se como um dos nomes medulares da literatura africana de expressão francesa produzida na primeira década do século XXI, Mukasonga nasceu em Gikongoro, sudoeste de Ruanda, em 1956, e, após sobreviver aos constantes *pogroms* desencadeados pelos *hutus* contra os *tutsis*, na década de 1970 a escritora refugia-se em países vizinhos como o Burundi e o Djibouti, e posteriormente na França, onde trabalhará como assistente social (MUKASONGA, 2018, p. 121). Além de *Baratas* (2018), Mukasonga publicou ainda *A mulher dos pés descalços*, em 2008, *Nossa Senhora do Nilo*, em 2010, e *Um belo diploma*, em 2018.

Baratas (2018) fragmenta-se em quatorze partes, dispostas de maneira linear, nas quais Mukasonga narra as relações familiares e coletivas do vilarejo de Gikongoro, para em seguida relatar o período de terror com a ascensão do ditador *hutu* Grégoire Kayibanda ao poder em 1961, e as consequentes perseguições aos *tutsis* (MUKASONGA, 2018, p. 13). O título do relato refere-se ao modo como os *tutsis*, a etnia de Mukasonga, eram denominados pelos *hutus* – *inyenzi*, ou *baratas*, animais daninhos que urgia serem banidos da sociedade ruandesa. No enfrentamento desta nomenclatura perversa do abjeto, que objetiva simultaneamente a desumanização de uma etnia e o posterior livramento de consciência dos atores do genocídio, o relato de Mukasonga perfaz um ciclo, que se inicia com as constantes deportações de *tutsis* na década de 1960, até o retorno da escritora à

Ruanda contemporânea em 2004, dez anos depois do *gutsembatsemba*¹, a matança derradeira, ocorrida entre abril e julho de 1994 (2018, p. 131).

Portanto, é deste *locus* enunciativo diaspórico, desterritorializado, que Mukasonga relata os incidentes que levaram à solução final de 1994, na qual, como já ressaltamos, toda sua família foi assassinada de maneira brutal (MUKASONGA, 2018, p. 13). Detentora de um estilo cristalino de linguagem – como as águas do lago *Cyohoha*, mencionado diversas vezes no relato – e incrustado de termos em *kinyarwanda*, a língua ruandesa oficial, Mukasonga, tal qual uma Penélope trágica diante do tecido do trauma coletivo e individual, tenta suturar simbolicamente, com seu relato, as peles e corpos rasgados a facões e foices dos mais de 800.000 *tutsis* mortos no genocídio, e tal movimento subjetivo de costura libera um reflexo, no qual toda a sociedade ruandesa pode se observar (MEREDITH, 2017, p. 642). Mais do que isso, a narrativa de Mukasonga resgata sua própria interioridade cindida pelo trauma, como se participasse de um *gacaca*² íntimo, onde relembra, revivencia e avalia suas possibilidades de existência política como *tutsi* em Ruanda. Ao escapar para o Djibouti ao lado do marido, já na década de 1970, a narradora diz: “A vida parecia me afastar de Ruanda. Para mim, Ruanda já não era nada mais do que uma ferida incurável” (2018, p. 121, grifo nosso). Em visita ao Brasil em 2019, Mukasonga discorreu brevemente sobre como se desenvolvem seus processos de escrita:

Escrevo em dois tempos. Houve o primeiro tempo, que era mais espontâneo, em que escrevia para mim, para o meu filho. Tinha pressa de salvar a memória porque estava ameaçada por mim mesma. Não sabia o que poderia acontecer de uma hora para outra. Não! Eu nunca me descontrolei ao ponto de me tornar completamente louca, de cair na loucura e de não ser mais capaz de reencontrar minhas lembranças, porque eu escrevia sobre o que foi vivido. Minha mãe salvava os filhos e eu, eu salvei a memória. Portanto, não havia um processo, joguei as palavras como elas me chegavam (MUKASONGA, 2020, p. 222-223).

Torna-se fundamental ressaltar que o *espaço*, como categoria narrativa, sedimenta-se como operador essencial para a construção diegética do trauma em *Baratas* (2018), deslizando gradualmente de uma topografia objetiva para significados metafóricos. Stuart Hall (2006) reitera a importância espacial para a constituição das identidades que nele habitam: “Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos [...] nas tradições inventadas que ligam passado e presente [...], em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos” (HALL, 2006, p. 71-72). Como já assinalamos, Mukasonga, devido à perseguição instituída contra os *tutsis*, é deportada em diversos momentos de seu relato, em deslocamentos geográficos que a privam de seu local de nascimento, de seu *ethos* e sua cultura (MUKASONGA, 2018, p. 15). Espaços que resvalam da natureza exuberante de Ruanda, com sua cartografia

¹ Na língua *kinyarwanda*, *gutsembatsemba* significa destruir, erradicar, aniquilar.

² As *gacacas* referem-se aos pequenos tribunais instaurados pela própria população de Ruanda após o genocídio, no intuito de julgar e punir seus participantes.

montanhosa em plena floresta equatorial em contraste com a *brousse*³, até os espaços institucionais pelos quais Mukasonga passa (a escola, a igreja, a faculdade), além do exílio nas províncias de *Gitwe* e *Nyamata* (MUKASONGA, 2018). Nestes deslocamentos contínuos, Mukasonga instaura uma gramática memorialística do olhar, articulada à topografia do país:

Paramos ao pé de uma colina. É Rebero. Deste lado, a encosta não é muito íngreme. Do seixal de pedras brancas e vermelhas, rochas que se dividem em folhas de arestas cortantes. No topo, há um pequeno bosque de eucaliptos. Lá do alto, descortina-se todo o Bugesera. Às nossas costas, a pequena aglomeração de Nyamata e o vale de Nyabarongo, escondido entre as duas fileiras de cumes. À nossa frente, a estrada toda reta que segue para Gako e a fronteira do Burundi. À direita, o lago onde eu ia buscar água não passa de um pântano de papiros. Mais ao longe, vislumbramos as colinas de Gakindo e de Rukindo e, logo atrás, o lago Cyohoha Sul, que brilha ao sol (MUKASONGA, 2018, p. 156).

No trecho destacado, tal qual uma *rosa-dos-ventos*, Mukasonga, por meio da focalização narrativa (GENETTE, 1979, p. 187-88), busca na paisagem uma localização geográfica que é, também, uma tentativa de posicionamento subjetivo no tecido esgarçado do trauma, como se palmilhasse uma topologia do passado. Sua narrativa, portanto, é o resultado da urgência cosmogônica de criação de um mundo íntimo vinculado ao genocídio, de modo a garantir a preservação da memória. A narradora diz: “Copio inúmeras vezes os nomes deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram [...]. Sobre cada nome devo definir um rosto, pendurar um retalho como lembrança” (MUKASONGA, 2018, p. 8, grifo nosso). Diante disso, este artigo objetiva uma análise espacial de *Baratas* (2018), a partir das assertivas de Dimas (1985), Bakhtin (2014), e Massey (2006) sobre o espaço na narrativa. Pretende-se analisar como as espacialidades articulam-se à estruturação subjetiva da narradora, marcada pela escalada da violência em Ruanda, que culminaria no genocídio final em 1994.

A topografia simbólica de *Baratas*

Estão todos lá, na noite clara da minha lembrança.
(MUKASONGA, 2018, p. 166).

O relato de Mukasonga inicia-se com a narradora distada temporal e geograficamente dos eventos narrados: estamos na contemporaneidade da primeira metade dos anos 2000, na França. Nesse instante, a cena embrionária do testemunho desenvolve-se em uma dinâmica de justaposição espacial, tangente ao trauma e à memória do genocídio em Ruanda. Diz a narradora: “Todas as noites meu sono é abalado *pelo mesmo pesadelo*. Sou

³ A *brousse* refere-se às formações vegetais africanas formadas por árvores de pequeno porte, arbustos esparsos e gramíneas.

perseguida, escuto uma espécie de zumbido que vem em minha direção, um barulho cada vez mais ameaçador” (MUKASONGA, 2018, p. 7, grifo nosso). As atrocidades experimentadas em seu país de origem nas décadas de 1960 e 1970 permanecem imiscuídas na subjetividade da narradora, em um estado latente de terror: “Sei que eles têm facções. [...] Agora, estou correndo sozinha, sei que vou cair, que vão me pisotear, não quero sentir o frio da lâmina sobre o meu pescoço, eu” (2018, p. 7, grifo nosso). Repentinamente, Mukasonga acorda, transitando rapidamente da *topografia onírica* para o *espaço material e objetivo* de seu quarto:

Acordo. Estou na França. A casa está em silêncio. Meus filhos dormem em seu quarto. Tranquilamente. Acendo o abajur da cabeceira. Vou até a sala e me sento em frente a uma mesinha. Sobre ela, há uma caixa de madeira e um caderno escolar de capa azul. Não preciso abrir a caixa, sei o que ela contém: um pedaço de tijolo todo gasto, uma folha seca, uma pedra chata e afilada, as bordas cortantes, letras escritas em folhas de caderno (MUKASONGA, 2018, p. 7).

Mukasonga desloca-se, portanto, do *locus* incorpóreo e agônico do sonho para a realidade, na qual está relativamente segura. A espacialidade do quarto, por sua vez, dá lugar ao espaço da memória, no instante em que a narradora observa um porta-retrato dos familiares mortos no genocídio – um léxico familiar distinto pela indumentária, por se tratar de uma foto tirada do casamento de Jeanne, irmã de Mukasonga: “Estão todos reunidos: a noiva em seu vestido branco [...]; meu pai, com a canga branca amarrada no ombro; minha mãe, muito frágil, envolta em sua roupa domingueira” (MUKASONGA, 2018, p. 7). Este encavalamento palimpséstico dos espaços onírico, do real e da memória, deixa resíduos que aderem à interioridade de Mukasonga: a presença fantasmática do genocídio manifesta-se na caixa de *suvenirs*, como *memento mori* do que agora é apenas matéria da memória – objetos que suplantam a imprecisão topológica dos corpos dos familiares mortos, o que emperra os processos de luto: “Onde estão eles hoje? Na cripta memorial da igreja de *Nyamata*, crânios anônimos entre ossadas? Na *brousse*, sob os espinheiros, em uma fossa que ainda não veio a público?”⁴ (2018, p. 8).

Márcio Seligmann-Silva (2008) sustenta que a literatura de testemunho objetiva representar o irrepresentável, criar um vínculo entre a experiência traumática e a dimensão simbólica na qual ela pode ser resgatada e representada, no intuito de restaurar a subjetividade do sujeito que vivenciou tal experiência limítrofe. Assim, o testemunho veicula-se no presente, e a base desse alinhavado discursivo é o trauma, caracterizado como “[...] a memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69). Temos, assim, um passado que é obsessivamente reatualizado na memória do sobrevivente:

Ao invés da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, a cena simbolizada adquire tridimensionalidade. A linearidade

⁴ Na igreja de Nyamata está instalado, hoje, o Nyamata Memorial Genocide Centre, ao sul de Kigali.

da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobre-vida à vida (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

O ato de narrar o testemunho almeja, portanto, a sutura subjetiva do sobrevivente, como modo de cicatrizar o tecido de seu (re) ligamento necessário com a realidade. Alfredo Bosi (1995), por sua vez, argumenta que a narrativa testemunhal é necessariamente ambígua, pois advoga para si determinada objetividade de fatos históricos, ao mesmo tempo que é o produto discursivo de uma testemunha, um “[...] foco singular de visão e elocução” (BOSI, 1995, p. 309-310). Diante disso, explica Bosi, o testemunho situa-se “[...] em uma zona de fronteira. [...] [de] ora fazer a mímese de coisas e atos apresentando-os ‘tais como realmente aconteceram’ [...], ora exprimir determinados estados de alma ou juízos de valor que se associam, na mente do autor, às situações evocadas” (1995, p. 310). As considerações de Bosi (1995) e Seligmann-Silva (2008) encontram respaldo nas assertivas de Jean-Marie Gagnebin (2006), que discorre: “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular [às] estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55, grifo nosso). A partir dessa premissa,

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

O testemunho possibilita, desse modo, a inscrição simbólica do evento traumático na realidade, para que se preserve seus contornos essenciais, o que evita que ele seja esquecido e repetido. No que tange à narrativa de Mukasonga, o núcleo traumático do *gutsembatsemba* poreja à superfície neste momento do relato: “Não quero chorar, sinto as lágrimas escorrerem pelas minhas faces. Fecho os olhos, esta será mais uma noite sem sono. *Tenho muitos mortos a velar*” (MUKASONGA, 2019, p. 8, grifo nosso).

No primeiro capítulo, Mukasonga dispõe de uma analepse (GENETTE, 1979) para situar-se entre as diretrizes cartográficas da memória: “Nasci no sudoeste de Ruanda, na província de *Gikongoro* [...]. O cercado dos meus pais ficava em *Cyanika*, à beira do rio *Rukarara*” (MUKASONGA, 2018, p. 9). A geologia montanhosa e revestida de florestas equatoriais de Ruanda movimenta, na subjetividade da narradora, uma dimensão afetiva, que a permite lembrar dos pais e da família. O pai, Cosma, é um homem simples mas distinto, sempre com sua bicicleta, cuja solenidade emanava da “[...] caneta que sobressaía do bolso da camisa, símbolo incontestável de sua autoridade” (2018, p. 11). A mãe, Stefania, ao ouvir o alarido da chegada do marido, “[...] punha para esquentar o caldeirão

de feijões e bananas, sempre pronto para as chegadas inesperadas de meu pai” (2018, p. 11). No entanto, devido ao trabalho nômade de Cosma, a família de Mukasonga muda-se para Magi, na província de Butare. Nesta região, a habitação da narradora consiste “[...] numa choupana feita com uma argamassa de terra e palha, mas meu pai deu para construir, na concessão, uma casa de tijolos” (2018, p. 12). A felicidade familiar é rompida em 1959, quando o primeiro *pogrom* contra os *tutsis* é deflagrado. De lá pra cá, diz Mukasonga, “[...] a engrenagem do genocídio tinha sido acionada. Eles não parariam mais. Até a solução final, eles nunca parariam” (2018, p. 13).

Este primeiro instante de violência constitui um dos novos do encadeamento traumático que marca a subjetividade da narradora, de cujo incidente final, o genocídio de 1994, ela foi poupada apenas fisicamente – no que tange à sua subjetividade, Mukasonga é destruída, ao perder os pais e irmãos de maneira cruel sob a lâmina de facões, paus e bastões das milícias *hutus*. Assim, será na espacialidade da choupana que se dará o trauma primevo, o primeiro *pogrom*, acompanhado por um som primal, que a marcará definitivamente: “Eu tinha três anos, e foi então que as primeiras imagens do terror ficaram gravadas na minha memória. Eu me lembro. [...] Eu estava em casa com minha mãe. [...] Depois escutamos os barulhos, os gritos, um rumor como um enxame de abelhas monstruosas, um bramido que invadia tudo” (MUKASONGA, 2018, p. 13):

Mas nesse momento surgiu um bando aos gritos, portando facões, lanças, arcos, bastões, tochas. Correndo, nos escondemos no bananal. Então, os homens, sempre aos gritos, precipitaram-se para dentro da nossa casa, incendiaram a choupana coberta de palha, os estábulos cheios de bezerras. Esvaziaram os celeiros de feijões, de sorgo, investiram contra a casa de tijolos onde jamais moraríamos (MUKASONGA, 2018, p. 13-14).

Para Gaston Bachelard (1993), a casa é um componente fundamental na arquitetura subjetiva dos indivíduos: “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é [...] o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1993, p. 24). A casa também é, simultaneamente, uma espacialidade na qual se inscrevem, lentamente, as cicatrizes temporais: “Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço” (2018, p. 28). Ora, se a casa possui função determinante na subjetividade dos indivíduos, logo, depredá-la, incendiá-la e destruí-la agrega em si o gestual desumano e truculento da limpeza étnica. É nesse sentido que a choupana de Mukasonga é incendiada, transformando em resíduos a identidade da narradora, como ela própria confirma: “Não pilhavam, só *queriam destruir, apagar todos os traços, nos aniquilar*” (MUKASONGA, 2018, p. 14, grifo nosso).

Diante disso, atear fogo à choupana da família semantiza mais do que a tentativa de aniquilação de sua identidade, mas também a de limitar as possibilidades do devaneio e da imaginação, material incorpóreo que escapa desde sempre aos regimes autoritários. Um elemento, porém, resiste na paisagem da ruína: “Do cercado dos meus pais, em Magi, resta apenas uma grande figueira” (MUKASONGA, 2018, p. 14). Neste espaço residual, de escombros, a imagem da figueira incrusta-se na urdidura narrativa como representação da

potência da árvore familiar, da sobrevivência da genealogia de Mukasonga frente ao genocídio *tutsi*: “Não, os assassinos não venceram. Meus dois filhos estão vivos. Eles viram a grande figueira que conserva a memória; como ela, eles se lembrarão” (2018, p. 14).

É interessante observar que, ao descrever geograficamente o entorno de sua casa em Magi, a isotopia disfórica mobilizada pela narradora já aponta para o semblante assustador do genocídio: sintagmas como “nuvens ameaçadoras”, “pântano de papiros”, “rebordo abrupto do cume” perpassam o enunciado de Mukasonga, o que aponta para a presença fantasmática do *gutsembatsemba* em seu relato (MUKASONGA, 2018, p. 10-11).

Este primeiro *pogrom* no final da década de 1950 deflagra o desterramento e a instabilidade espacial que fundamenta o testemunho de Mukasonga, impondo à narradora e sua família o nomadismo constante em seu próprio país. O primeiro local para o qual a narradora é enviada é o acampamento de refugiados na igreja de Mugombwa, onde Mukasonga, ainda criança, não tem a dimensão real do que está acontecendo, e o acampamento parece um local idílico: “Na minha mente de criança, achei aquilo fantástico. Éramos muito numerosos. [...] As crianças brincavam o dia todo [...]” (MUKASONGA, 2018, p. 15). Em determinada manhã, no entanto, os refugiados *tutsis* são deportados para a região de Nyamata, em uma travessia desumana pela topografia de Ruanda, bastante semelhante à imagética dos grandes vagões que transportavam judeus para os campos de extermínio da Alemanha nazista na Segunda Guerra Mundial:

No início, eu estava, acima de tudo, contente: uma viagem de carro não acontecia com muita frequência. Mas a viagem foi ficando cada vez mais penosa, não terminava, estávamos amontoados, os solavancos da estrada nos jogavam uns sobre os outros, lutávamos para não sufocar, tínhamos sede, não havia água. As crianças choravam. Quando passávamos por um rio ou um lago, os homens batiam no teto da cabine do chofer pedindo que ele parasse, mas os caminhões seguiam em frente. [...] Percebi desespero no olhar da minha mãe. Tive medo (MUKASONGA, 2019, p. 18).

Edward Said (2003) define o exílio como a “[...] fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 46). No testemunho de Mukasonga, esta fratura ocorre dentro de seu próprio país: ao ser deportada para uma região que não era a sua, somando-se à sua própria solidão *tutsi*, Mukasonga torna-se uma exilada política e, mais do que isso, uma exilada de si mesma e de sua cultura, ou seja, do *ethos* que reitera sua existência enquanto sujeito.

Em Nyamata, as famílias *tutsis* são instaladas em tendas (as *ibikoni*) nos campos de refugiados. Nesse instante, é interessante notar que o exílio da narradora é ressaltado a partir de dois *tropos* semânticos. No primeiro, a alimentação destinada aos *tutsis* é descrita de modo disfórico em todo o relato. Quando Cosma passa a cultivar tomates grandes, um legume ao qual Mukasonga não estava acostumada, ela diz: “Meus pais recusavam-se a comê-los crus, mas como não havia outra coisa, eram obrigadas a comê-los. Foi aos prantos que comi meus primeiros tomates” (MUKASONGA, 2018, p. 22). O leite em pó doado pelas missões, as cenouras, os frutos desconhecidos na *brousse*, uma massa feita

com os grãos do sorgo – o deslocamento gustativo de Mukasonga diante destes alimentos assinala sentidos de diáspora, de afastamento do lugar de cultura onde a narradora desejava realmente estar (2018, p. 22).

O segundo componente a ressaltar o exílio de Mukasonga é o espaço da *brousse*, isto é, a savana que circunda o acampamento de *Nyamata*: “Era uma savana quase desabitada, moradia de grandes animais selvagens, infestada pela mosca tsé-tsé” (MUKASONGA, 2018, p. 19). A *brousse* assinala bem o espaço de marginalização *tutsi*, um lugar árido, no qual os homens deviam “[...] desenraizar as plantas do terreno, com os espinheiros resistindo com tenacidade aos facões” (2018, p. 31), a fim de cultivar alimentos. Um espaço repleto de animais selvagens os quais, ironicamente, não atacam uma única vez durante todo o relato, diferentemente dos *hutus*. Assim, a *brousse* metonimiza o espaço árido e inóspito relegado aos *tutsis* na sociedade ruandesa, e opera como metáfora para o desterramento, em que as famílias cumprem seu exílio imposto.

Antonio Dimas (1985), partindo dos pressupostos de Osman Lins sobre o espaço na narrativa, postula que há uma distinção entre espaço e ambientação. Enquanto o primeiro “[...] contém dados da realidade” e seria objetivo (DIMAS, 1985, p. 20), isto é, refere-se a um lugar físico, material, a ambientação, por sua vez, pode “[...] alcançar uma dimensão simbólica” (1985, p. 20). O espaço pode assumir, na narrativa, uma semântica elástica que transcende sua materialidade simples e agrega sentidos à narrativa. Desse modo, o “[...] o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito” (1985, p. 20).

No que tange a *Baratas*, ocorre o que denominamos aqui de *deturpação simbólica dos espaços*: se antes a casa era o lugar representativo do afeto, agora ela é constantemente pilhada pelos *hutus*; se os lagos e rios possibilitavam o lazer às mulheres *tutsis* depois de um dia de trabalho, agora são espaços de desova de corpos em suas águas. Durante a ditadura repressiva de Kayibanda, notícias dos *pogroms* chegam aos refugiados de *Nyamata*: “O rio *Rukarara*, disseram à minha mãe, estava vermelho de sangue” (MUKASONGA, 2018, p. 48). Mais adiante, a narradora descreve a conspurcação espacial das águas pela limpeza étnica dos *hutus*:

Muitos estavam posicionados como sentinelas ao longo da margem. E quando entramos na água para encher nossas cabaças, vimos o que eles vigiavam: os corpos amarrados das vítimas que agonizavam lentamente nas águas baixas do lago, recobertos, vez ou outra, pelo movimento das ondas. [...] Por muito tempo, ao buscar água, encontramos nas cabaças pedaços de carne e de membros putrefatos (MUKASONGA, 2018, p. 76).

Outro elemento importante da topografia narrativa de *Baratas* são os *rwabayangas*, isto é, as valas onde corpos *tutsis* são jogados, na fronteira com o Burundi: “Quando voltamos à escola, à margem da grande estrada de *Nyamata*, nos fossos, havia cadáveres. Alguns tinham sido jogados ali, outros foram levados pelas enxurradas formadas pelas águas da chuva” (MUKASONGA, 2018, p. 75). Para além da imagética horripilante de corpos enlameados, note-se que os *rwabayangas* remetem à própria narrativa de

Mukasonga, que também está repleta de escarpas, lacunas memorialísticas nas quais a linguagem se imiscui. Assim, nas *rwabayangas* do testemunho de Mukasonga, a imaginação opera como aliada fundamental do relato, e é “[...] chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Nesse sentido, as lacunas entre os fragmentos narrativos e a própria disposição dos capítulos ressalta a opacidade e insuficiência da linguagem em representar o irrepresentável.

No entanto, nem tudo é horror no exílio de Mukasonga. A infância da narradora em Gitagata é lembrada pelos momentos felizes de fabricação do *urwarwa*, a cerveja de banana ruandesa, cujos processos reuniam toda a família e a comunidade, como ela narra: “As crianças não conseguem ficar quietas, dançam à espera do grande dia” (MUKASONGA, 2018, p. 61). O processo de fabricação do *urwarwa* consiste em enterrar bananas em covas previamente aquecidas, a fim de que elas amadureçam mais rapidamente. Em seguida, as bananas são amassadas em uma gamela e acrescidas de ervas (*ishinge*) que auxiliam na fermentação, e que, depois de misturadas à água, resulta no *umutobe*. Esta infusão, enterrada em grandes jarros na cova aquecida, depois de dois dias transforma-se no *urwarwa*. É interessante notar o quanto a fabricação do *urwarwa* metaforiza o próprio alinhavado memorialístico: como as bananas enterradas e desenterradas depois de maduras para serem amassadas e misturadas com ervas, Mukasonga desenterra conteúdos soterrados do luto e da memória em sua narrativa que, ao virem à tona, como o processo de coagem do *urwarwa*, são decantados pela linguagem e pela própria estrutura do relato.

A topografia da estrada é um *tropos* importante no relato de Mukasonga, em deslizamentos semânticos que oscilam entre espaços articulados à memória e ao afeto, mas também contaminados pelo terror. Quando a família é deportada para o exílio em Gitwe, a narradora diz: “Gitwe era, atravessando a *brousse*, uma estrada toda reta que não levava a lugar algum” (MUKASONGA, 2018, p. 27, grifo nosso). Em outro momento, a imagética da estrada resvala de sua topografia disfórica para um espaço de trégua à perseguição *tutsi*, quando Mukasonga recebe a notícia feliz de que foi aceita na escola secundária, podendo assim prosseguir com os estudos (2018, p. 83-84). No entanto, em grande parte do relato as estradas ruandesas tornam-se espaços de violência e limpeza étnica, como grandes artérias no inchaço monstruoso do genocídio. Não por acaso, um dos capítulos de *Baratas* intitula-se “Na estrada do país dos mortos” (2018, p. 147):

A estrada de Nyamata também era a que conduzia ao acampamento de Gako. Inúmeros caminhões militares passavam por lá, e os soldados atiravam, ou lançavam granadas para aterrorizar as crianças que tivessem a imprudência de caminhar na beira da estrada. [...] Um dia, estávamos em quatro a caminho da escola: Jacqueline, Kayisharaza, Candida e eu. Um caminhão apareceu atrás de nós. Não o havíamos escutado. Só tivemos tempo para nos jogarmos sob os cafeeiros. Tarde demais! Os militares haviam nos visto e lançaram uma granada. A perna de Kayisharaza ficou

dilacerada. Ela teve que abandonar a escola (MUKASONGA, 2018, p. 70, grifo nosso).

Mikhail Bakhtin (2014) fundamentou o conceito de cronótopo para referir-se à “[...] ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo, pela reversibilidade dos momentos da série temporal e pela sua possibilidade de transferência no espaço” (BAKHTIN, 2014, p. 225). Segundo o teórico russo, o cronótopo da estrada, como junção entre espaço e temporalidade, é um sema recorrente na literatura:

[...] no cronótopo da estrada, vários tipos de encontro pelo caminho. No cronótopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. É enorme o significado do cronótopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronótopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho (BAKHTIN, 2014, p. 223).

A assertiva de Bakhtin sobre o cronótopo da estrada aplica-se à *Baratas* (2018): é pela estrada que corta a *brousse* que Mukasonga deixa a família e vai para Kigali, e este trânsito entre a savana e os espaços institucionalizados é representado de maneira simbólica na narrativa, na travessia da ponte do rio *Nyabarongo*: “Depois, partimos, atravessamos a grande ponte sobre o rio *Nyabarongo*. Eu entrava num outro mundo” (MUKASONGA, 2018, p. 85). No entanto, a admissão de Scholastique nestes espaços institucionais não arrefece a perseguição contra sua origem *tutsi* – na realidade a ressalta e demonstra como os processos de limpeza étnica constituíam a própria base dos meandros burocráticos ruandeses, como aparato de extermínio (2018, p. 106).

O retorno à geografia do trauma

Mas Ruanda também é o país das lágrimas, e as estradas percorridas também são itinerários de dor.
(MUKASONGA, 2018, p. 150).

No capítulo final, já em 2004, Mukasonga percorre de carro, ao lado do marido e dos filhos, o relevo acidentado de Ruanda, como se percorresse novamente a própria cartografia da memória, enquanto recolhe fragmentos do passado e os justapõe ao presente: “Pouco a pouco deixamos o vilarejo. Ainda existem algumas casas contornadas por sebes de eufórbios bem aparados, depois a estrada empoeirada lança-se em direção a um vasto horizonte de planície” (MUKASONGA, 2018, p. 147). Como se encontrasse fantasmas pelas estradas ruandesas, às quais dez anos antes milhares de cadáveres *tutsis* eram empilhados, Mukasonga faz um inventário minucioso de familiares, amigos e conhecidos mortos no genocídio de 1994, emulando o caderno de capa azul (*codex mori*) em que mantém todos os nomes: “Os assassinos quiseram apagar até suas lembranças, mas no caderno escolar que nunca me deixa, registro seus nomes, e não tenho pelos meus

e por todos aqueles que pereceram em Nyamata, nada além deste túmulo de papel” (2018, p. 182). Nesse instante, os sentimentos de insuficiência que acometem os sobreviventes das grandes tragédias também atingem Mukasonga:

Eu não estava entre os meus quando foram cortados a facão. Como é que pude continuar vivendo nos dias das mortes deles? Sobreviver! Na verdade, essa era a missão que nossos pais tinham confiado a mim e a André. Deveríamos sobreviver, e no momento eu sabia o que significava essa dor. Era um peso enorme que recaía sobre os meus ombros, um peso muito real, que me impedia de subir a escadinha que levava à sala de aula, me fazia parar em frente à porta do meu apartamento, incapaz de abri-la e entrar. Tinha a meu cargo a memória de todos esses mortos. Eles me acompanhariam até a minha própria morte (MUKASONGA, 2018, p. 132).

Doreen Massey (2008) conceitua o espaço a partir de três acepções. Na primeira delas, ele é compreendido como o “[...] produto de inter-relações” (MASSEY, 2008, p. 28), ou seja, se constitui a partir das dinâmicas de interação entre os indivíduos que o ocupam, tanto em uma dimensão global, quanto nas relações íntimas e intersubjetivas do cotidiano. Na segunda concepção, o espaço seria o resultado da multiplicidade, da “[...] pluralidade contemporânea, como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade” (2008, p. 28). Tal multiplicidade origina-se da quantidade de sujeitos que habitam este espaço e agregam experiências heterogêneas de vida que coexistem: “Sem espaço não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é [...] o produto de inter-relações, então deve estar baseado na existência da pluralidade” (2008, p. 28). Por fim, Massey compreende o espaço a partir de sua permanente construção, já que, se nele se desenvolvem as inter-relações baseadas na heterogeneidade de experiências, isto implica que este espaço será inevitavelmente modificado pelas práticas sociais e culturais destes sujeitos.

A partir das considerações de Massey, pode-se pensar que o apagamento étnico dos *tutsis* se concretiza pelo que denominamos aqui de *asfixia espacial*. Assim, se o espaço se legitima pela possibilidade inumerável de inter-relações, a ditadura *hutu* chega para sequestrar as dinâmicas intersubjetivas, restringindo justamente o espaço material e simbólico dos *tutsis*, enquanto determina os espaços que eles devem ocupar ou os mantêm presos em suas casas, paralisados por um estado de terror permanente. Se, neste espaço, a multiplicidade de pessoas torna-se essencial para sua constituição, a própria matança étnica objetiva aniquilar qualquer possibilidade de pluralidade, em detrimento de uma etnia apenas, no caso a *hutu*. Por fim, se o espaço se define por estar em permanente construção, em *Baratas* o que se realiza é a *waste land* de *pogroms* violentos que marcham e destroem casas, plantações e vilarejos inteiros, conspurcando os espaços de convívio em lugares de terror, espaços utilizados como esconderijos.

Em seu relato singelo e duro, Mukasonga revolve a ferida do genocídio em Ruanda, não permitindo que ela desenvolva qualquer superfície cicatrizante e alienante que afaste ou minimize os acontecimentos que se desenrolaram durante os cem dias de

gutsembatsemba, em 1994. Com a potência magnífica de uma linguagem que examina o trauma frontalmente a fim de subjugar-lo, Mukasonga construiu um dos relatos mais poderosos acerca da sobrevivência diante da barbárie, em nosso tempo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 309-322, 1995.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.

FIRMINO; Mariana Cunha; SANTOS, Sandra Coeli Barbosa dos; SILVA, Larissa Esperança da; TEIXEIRA; Lucília Souza Lima. Escrever para não esquecer: entrevista com Scholastique Mukasonga. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*. São Paulo, n. 42, p. 219-229, 2020.

GAGNEBIN, Jean-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEREDITH, Martin. *O destino da África: cinco mil anos de riquezas, ganância e desafios*. Trad. de Marlene Suano. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*. Trad. de Eliza Nazarian. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

NOTAS DE AUTORIA

Claudimar Pereira Silva (claudimarsilva84@gmail.com) é doutorando em Teoria e Crítica Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP, *campus* de Araraquara, SP, Brasil. Atualmente desenvolve pesquisa sobre as masculinidades na obra de William Faulkner. Possui artigos publicados na área de Estudos Literários, e tem como áreas de interesse os estudos de gênero, a literatura norte-americana, e as representações masculinas e homoeróticas na literatura, na arte e no cinema.



Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

SILVA, Claudimar Pereira. Gutsebatsemba: topografias do trauma em *Baratas*, de Scholastique Mukasonga. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 27, p. 01-14, 2022.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 22/09/2021

Aprovado em: 18/03/2022

Publicado em: 07/06/2022

